

»Meine Reise ist ein Ereignis der Feder.«
Topographisch-intertextuelle Aspekte
bei Christian Kracht, Josef Winkler und Felicitas Hoppe

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Sarah Monreal
aus
Koblenz

Bonn 2017

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Ingo Stöckmann, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Kerstin Stüssel, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(Betreuerin und Gutachterin)

PD. Dr. Jürgen Nelles, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(Gutachter)

Prof. Dr. Christian Moser, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 08.07.2016

Inhalt

I. Einleitung und Theoriegrundlage	7
1. Raum – Räumlichkeit – spatial turn	11
2. Intertextualitätskonzepte – Forschungsüberblick	35
3. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur – Datierung und Konzepte	56
II. Christian Kracht: <i>Imperium</i> (2012)	
1. Einleitung	73
1.1 <i>Imperium</i> als ›welthaltige Literatur‹	74
1.2 Aufbau	79
2. Globalisierung und Kolonialismus – Defintorische Annäherung	
2.1 Kolonialismus	80
2.2 Globalisierung	87
3. Topographische Aspekte bei Kracht	
3.1 Globales Netzwerk und kolonialer Blick – Die ambivalente Struktur <i>Imperiums</i>	92
3.2 »Er kündigt von der Idee, den Erdball mit Kokos-Kolonien zu umringen« – Weltverkehr und Weltprojekt	104
3.3 Medienwechsel und Machtpolitik	121
3.4 »[S]chwarze GIs, deren Zähne [...] mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen« – Globalisierung als figurative Anthropophagie	130
3.5 Zwischenfazit	133
4. Intertextuelle Aspekte bei Kracht	
4.1 Die intertextuelle Struktur <i>Imperiums</i> – Einleitung	134
4.2 Figures on loan/Re-used figures	140
4.2.1 »Kapitän, wir haben zwei Schiffbrüchige aufgelesen!« – Pratts <i>Südseeballade</i>	141
4.2.2 »Ich verabscheue den Zufall« – Le Galls <i>Herr November</i>	148
4.3 Abenteuer- und Reiseliteratur	155
4.4 Leutnant Kinboot alias Charles Kinbote	158
4.5 Authors on loan/Re-used authors	164
4.5.1 Bühne frei: Auftritt Thomas Mann	165
4.5.2 Bühne frei: Auftritt Franz Kafka	171
4.5.3 Bühne frei: Auftritt Hermann Hesse	177
4.6 Wiederholung mit Differenz	179
4.7 Das italienische Passagierschiff <i>R.N. Pasticcio</i>	182
4.8 Zwischenfazit	187
III. Josef Winklers neueste Erzähl- und Romanprosa	
1. Einleitung	189
1.1 Ist Josef Winkler Josef Winkler?	195

1.2 Aufbau	200
2. Topographische Aspekte bei Winkler	
2.1 Heimat und Fremde – Definitive Annäherung	201
2.2 Die kreuzförmige Topographie Kamerings	204
2.3 Ein Dorf im Zeichen des Todes	207
2.4 »Seppi! Hast du die Tschufitl gehört?« – Die dörfliche soundscape	210
2.5 Verortung von Bewegung im Raum	217
2.6 Die Fremde im Blick – Ethnographische Inszenierungen	224
2.7 Winklers »Pilgerfahrt zu den Totenkulten« dieser Welt	239
2.8 Zwischenfazit	246
3. Intertextuelle Aspekte bei Winkler	
3.1 Intertextuelles Reisen	246
3.2 Intertextualität im Winklerschen Werk	248
3.3 <i>Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot</i>	253
3.3.1 Das Motiv der Reise	253
3.3.2 Intertextualität und Erinnerung	257
3.3.3 Der Fremdtext als literarische Inspirationsquelle	267
3.3.4 Der Fremdtext als Assoziations-Evokation	275
3.3.5 Zwischenfazit	282
3.4 <i>Mutter und der Bleistift</i>	
3.4.1 <i>Da flog das Wort auf</i>	
3.4.1.1 Ilse Aichinger & Josef Winkler	283
3.4.1.2 <i>Schlechte Wörter</i> – Aichingers Sprachkritik	286
3.4.1.3 Das Spiegelmotiv	290
3.4.1.4 Religionskritik	297
3.4.1.5 Polyphonie	300
3.4.2 <i>Mutter und der Bleistift</i>	303
3.4.2.1 Peter Handke & Josef Winkler	304
3.4.2.2 »Und nimm den Bleistift in die Schöne Hand« – Der Winklersche Schreibakt	312
3.4.2.3 Bild-Sprache/Sprach-Bilder	320
3.4.3 Zwischenfazit	328
IV. Felicitas Hoppe: <i>Hoppe</i> (2012)	
1. Einleitung	330
1.1 Hoppes <i>Hoppe</i>	333
1.2 Aufbau	336
1.3 <i>Sieben Schätze</i> – Reziprozität von Text und Epitext	337
2. Topographische Aspekte bei Hoppe	
2.1 Hoppes Literatur »on the move«	342
2.2 »Kaum eine Autorin, die weiter über die Meere gereist« – Hoppes Reisen	344
2.3 Das »proper noun« als »fehlleitende[s] Programm«	351
2.4 »Get up and out, here comes the Braut. And hört the bird!« – Mehrsprachigkeit	355
2.5 Routenwissen	357

2.6 Umschlagsbewegungen	361
2.7 Zwischenfazit	365
3. Intertextuelle Aspekte bei Hoppe	
3.1 <i>Hoppe</i> in Literaturkritik und Literaturwissenschaft	367
3.2 Formen intertextueller Bezugnahmen in <i>Hoppe</i>	372
3.2.1 »[W]ir [sind] alle fröhliche Nachahmer« – Thematisierte Intertextualität	373
3.2.2 Fingierte Intertextualität	375
3.3 »Präsenz durch Abwesenheit« – Einzeltextreferenzen	383
3.4 Systemreferentielle Bezugnahmen	386
3.5 Zwischenfazit	402
V. Schluss	404
VI. Literaturverzeichnis	
1. Quellen	407
2. Forschungsliteratur	411

I. Einleitung und Theoriegrundlage

»Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte. [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen«¹, konstatiert Foucault in seinem Aufsatz *Von anderen Räumen* aus dem Jahr 1967. Diese Auffassung scheint sich auch in der gegenwärtigen Literatur abzubilden, wenn man etwa an die das Zeitalter der großen Entdeckungsreisen literarisch nachstellenden Texte Stan Nodolnys, Christoph Ransmayrs, Ilija Trojanows, Daniel Kehlmanns oder Alex Capus' denkt: Sie alle handeln von raumbildenden Praktiken, Prozessen der Raumerschließung und -vermessung, der Raumgewinnung und -gestaltung. Sie veranschaulichen, wie die Aufmerksamkeit – nicht zuletzt aufgrund der »Raumrevolutionen der beiden letzten Jahrzehnte: 1989 und 2001«² – erneut auf Orte und Schauplätze gelegt wird und welchen Stellenwert dabei die Karte als Medium bzw. die Kartographie als Technik für die Literatur besitzen. »Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger«, heißt es bei Hallet und Neumann.³ »Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.«⁴ Das Raumparadigma stellt einen grundlegenden Aspekt der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur dar, die selbst wiederum als wesentliches Konstituens kultureller Raumkonstruktionen aufgefasst werden muss. Dabei ist zu beobachten, dass solche Texte, die die Raumfrage, sprich, die Formen und Funktionen der literarischen Raumdarstellung⁵ in den Mittelpunkt stellen, oftmals gleichzeitig über Verfahren der Intertextualität organisiert sind. Tommek postuliert, dass die Intertextualität nicht nur ein wichtiges Kennzeichen des postmodernen Romans, sondern allgemein des literarisch ambitionierten Bestsellers darstelle: Dieser könne über seine Intertextualität »einerseits hinsichtlich der ästhetischen Kodierung (unterschwellige Anspielungen, die nur der ›Kenner‹ erkennt), andererseits hinsichtlich literaturgeschichtlich und international bewährter ›Bauformen des Erzählens« an vorangehende Erfolgstexte anschließen und sich somit

¹ Michel Foucault: *Von anderen Räumen*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits*. Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 931–943, hier S. 931.

² Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006, S. 62.

³ Wolfgang Hallet, Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*, in: dies. (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 11–32, hier S. 11.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Ansgar Nünning: *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*, in: Hallet, Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 33–52.

in »renommierte Traditionslinien einschreiben«.⁶ Die Intertextualität – hier verstanden als die explizit bzw. implizit markierte Referenznahme auf literarische Vorläufertexte – jedoch auf eine Form des »narrativen Kalküls« zu reduzieren, wird ihr in ihrer Funktion als Verfahren der »Sinnkomplexion«⁷ nicht gerecht. Insbesondere im Kontext der Literatur der Globalisierung spielt die die Werkimmanenz durchbrechende, der Steigerung des Sinnpotentials sowie der Aktivierung des Rezipienten dienende Intertextualität eine wesentliche Rolle: Sie steht für eine »kulturübergreifende, weltliterarische Haltung«⁸ und erweist sich als ein auf der Ebene der literarischen Struktur manifestierender globalisierender Faktor.⁹ Als konstitutives Element einer interkulturellen Poetik dient sie der Destruktion monokultureller Sichtweisen sowie der Herstellung von Hybridität, wie etwa am Beispiel von Texten der gegenwärtigen deutschsprachigen Migranteliteratur deutlich wird: Hier fungieren die intertextuellen Bezugnahmen als eine Form der Teilhabe am kulturellen Gedächtnis der Aufnahmekultur, so in Franco Biondis Lyrikband *Ode an die Fremde* oder Aras Örens Roman *Berlin Savignyplatz*.¹⁰

Die Texte des 2001 verstorbenen deutschen Schriftstellers W.G. Sebald fungieren als Paradebeispiel für die in dieser Studie konstatierte Verbindung von Topographie und Intertextualität: »Orte und Intertexte sind gleichermaßen die Meilensteine von Sebalds nomadisierender Erinnerungskunst«, heißt es in dem 2008 veröffentlichten Sammelband *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. »Sie ermöglichen es dem Autor, den mäandernden Erinnerungsprozess an feste Bezugspunkte zu binden, die ihn wiederum metonymisch weitertreiben und dynamisieren«¹¹. Da das Werk Sebalds jedoch eine breite Rezeption hinsichtlich der genannten Aspekte erfahren hat, ist es hier als Untersuchungsgegenstand nicht von weiterem Interesse. Im Fokus dieser Arbeit stehen viel-

⁶ Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 397.

⁷ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 39.

⁸ Ram Adhar Mall: *Interkulturalität, Intertextualität und Globalisierung*, in: Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, Kerst Walstra (Hrsg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 49–66, hier S. 57.

⁹ Globalisierende Faktoren seien, so Schmeling, Schmitz-Emans und Walstra, was die Literatur betrifft auf drei Ebenen zu beobachten: Auf der Ebene der Distribution und Zirkulation der Texte, auf der Ebene der literarischen Struktur und auf der Ebene der literarischen Thematisierung. (Vgl. Schmeling, Schmitz-Emans, Walstra: Vorwort der Herausgeber, in: dies. (Hrsg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, S. 5–21, hier S. 8.)

¹⁰ Vgl. Christian Steltz: *Migranteliteratur*, in: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2015, S. 156–174, hier S. 164f. Zur Migranteliteratur vgl. Karin Hoff (Hrsg.): *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008.

¹¹ Anonym: *Vorbemerkungen*, in: Irene Heidelberger-Leonhard, Mireille Tabah (Hrsg.): *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Berlin: 2008, LIT, S. 7–8, hier S. 8.

mehr die Werke des schweizerischen Autors Christian Kracht, des Österreichers Josef Winkler sowie der deutschen Schriftstellerin Felicitas Hoppe, womit sich die Arbeit in einem transnationalen Rahmen verortet. Wenngleich die jeweiligen Texte in ihrer inhaltlichen Gestaltung divergieren, konstituieren sie sich doch allesamt über Praktiken der Raumkonstruktion bei gleichzeitiger Anwendung intertextueller Verfahren. Das verbindende Glied stellt dabei das Motiv der Reise dar: Der franz. Literaturwissenschaftler Charles Grivel hat die Relation von Reisen und Schreiben wie folgt auf den Punkt gebracht: »Schreiben und Reisen gehören zusammen[.] [...] Die Reise ist recht eigentlich Schreiben. [...] Meine Reise ist ein Ereignis der Feder.«¹² Wenngleich das Zitat primär auf die »Synchronisierung von Wahrnehmung und Beschreibung (Konstruktion)«¹³ verweist, wie Uta Schaffers zu Recht konstatiert, dient es in diesem Kontext weniger der Bewusstmachung des Zusammenhangs zwischen der Tätigkeit des Reisens und dem Akt des Schreibens, sondern – grundsätzlicher – der Verbindung zwischen Reisen und Textualität. Der Auffassung, dass der Wahrheitsanspruch des Reiseberichts in der eigenen Erfahrung gründet und er somit als »letzte[s] Refugium einer romantischen Unmittelbarkeitsästhetik« gilt, die noch nicht an dem »postmodernen Bewußtsein der Verstrickung aller Erfahrung in textuell vermittelte Wahrnehmungsschemata und Erfahrungsdispositionen, der dialogischen Teilnahme jedes Textes an anderen Texten« erkrankt ist, setzt Pfister entgegen, dass die Verfasser der ›travelogues‹ nicht nur mit Büchern im Kopf, sondern oft auch in der Hand reisten und ihren Reisetexten die Lektüre in vielfältiger Weise eingeschrieben ist.¹⁴ Nicht nur für die Reiseberichte des 18. Jahrhunderts, auf die sich Pfister vordergründig bezieht, sondern auch für die gegenwärtige Ausprägung der Gattung der Reiseliteratur gilt: Reisen – und somit der Raum, den sich die Figuren auf ihren Reisen bzw. ›reisenderweise‹ erschließen – und (Inter-)Textualität stehen in direkter Relation zueinander. So organisieren sich die hier versammelten Texte einerseits über die raumbildende Praktik des Reisens, sie erzählen von Aufbrüchen und Heimkehr, von Überfahrten und Ankünften; andererseits zeugen

¹² Charles Grivel: Reise-Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 615–634, hier S. 615f.

¹³ Uta Schaffers: Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan. Berlin, New York: de Gruyter, 2006, S. 48. So heißt es bei Grivel: »Seine Reise schreiben. [...] Nicht um einen Bericht wird es sich handeln, der post festum zu Hause, mit den Füßen unterm Schreibtisch redigiert wird. Das wird nicht ins Spiel der Erinnerung eingehen. Im Gegenteil: man ›markiert‹, während man sich bewegt. Die Schrift zittert, der Unwissenheit gemäß« (Grivel: Reise-Schreiben, S. 622).

¹⁴ Manfred Pfister: Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebereich als Intertext, in: Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz (Hrsg.): Tales and ›their telling difference‹. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Heidelberg: Winter, 1993, S. 109–132, hier S. 110f.

sie von Reisen in fremde Textwelten im Sinne der Intertextualität, von der Reise als textueller Praxis, die ins ›Universum der Texte‹ führt. Sie fungieren somit als Ausdruck einer Literatur, die weder vor topographischen noch vor textuellen Grenzen Halt macht.

Den nachstehenden Einzeltextanalysen ist eine theoretische Einführung vorgeschaltet, die sich mit unterschiedlichen Konzepten und Auffassungen von Raum, Räumlichkeit und Intertextualität sowie mit dem Begriff der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auseinandersetzt. Die Funktion dieses einleitenden Teils besteht in der Erarbeitung einer definitorisch-begrifflichen Grundlage, auf der die daran anschließenden Untersuchungen aufbauen. Da das Motiv der Reise lediglich als übergeordnetes Bindeglied fungiert, ist eine überblickshafte Darstellung der jeweiligen Theoreme und Tendenzen innerhalb der Reiseliteraturforschung nicht erforderlich. Stattdessen wird es im Verlauf der einzelnen Analysen punktuell aufgegriffen und kontextualisiert.

1. Raum – Räumlichkeit – spatial turn

Mit dem Begriff des ›spatial turn‹ wird die in den vergangenen Jahren in die Kultur- und Sozialwissenschaften¹⁵ Einzug haltende Konjunktur der Beschäftigung mit Raum/Räumlichkeit bezeichnet. Am Anfang der Entstehungsgeschichte der Wende hin zum Raum steht der Humangeograph Edward W. Soja, der als Namensgeber des spatial turn auftritt.¹⁶ In seinem 1989 veröffentlichten Werk *Postmodern Geographies* bleibt der Ausdruck vorerst unbestimmt¹⁷ und auch in seiner Mitte der 1990er Jahre publizierten Monographie *Thirdspace* wird der Begriff keiner systematischen Verwendungsweise unterzogen¹⁸. Eine der großen Leistungen Sojas besteht darin, der Geographie den Status einer Leitdisziplin verschafft zu haben, die sich – angesichts der interdisziplinären Diskussion zum Thema Raum/Räumlichkeit – als führend erweist. Soja stützt sich in der Hauptsache auf zwei verschiedene Autoren. Der erste ist Michel Foucault, der in dem bereits eingangs zitierten Vortrag *Von anderen Räumen* feststellt: »Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte. [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen«¹⁹. Dieser, von Foucault nur vage benannte und keinesfalls genau datierte Zeitraum, wird von Soja als das gesamte 20. Jahrhundert umspannend rezipiert. Genau dies sei jedoch, so Soja, nicht richtig, da sich »erst in den 1980er Jahren [...] eine zunehmende Verräumlichung des Denkens zu manifestieren begonnen«²⁰ habe. Die aus dem ideologischen Konflikt »zwischen den

¹⁵ Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012. Den Ausgangspunkt ihrer Untersuchung bildet die Frage, »wie Raum als Grundbegriff der Soziologie präzisiert werden kann, um aufbauend auf dieser Begriffsbildung eine Raumsoziologie zu formulieren« (ebd., S. 12). Das Ziel des Buches besteht in der Formulierung einer auf einem prozessualen Raumbegriff aufbauenden Soziologie des Raumes, die es ermöglicht, das *Wie* der Entstehung von Räumen zu erfassen (vgl. ebd., S. 15).

¹⁶ Edward W. Soja: *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London; New York: Verso, 1989.

¹⁷ »Die Formulierung dient Soja vorerst nur als explorativer Verständigungsbegriff, der neben dem Einfluss Foucaults die zentrale Bedeutung Henri Lefebvres *La production de l'espace* von 1974 auf das Raumverständnis in den Theoriedebatten des westlichen Marxismus seit Perry Anderson und Louis Althusser anzuzeigen soll« (Jörg Döring: *Spatial Turn*, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 90–99, hier S. 90).

¹⁸ Den Erfolg des in fast allen kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen Einzug haltenden Labels ›spatial turn‹ führt Döring u.a. auf ein geschicktes Begriffsmarketing zurück (vgl. ebd., S. 90).

¹⁹ Foucault: *Von anderen Räumen*, S. 931. In diesem kurzen Aufsatz zeichnet Foucault eine Geschichte des Raums nach: Während sich der Raum des Mittelalters über eine hierarchisierte Menge von Orten definierte und somit als Raum der Lokalisierung bezeichnet wird, trat im 17. Jahrhundert mit den Erkenntnissen Galileis die Ausdehnung an die Stelle der Lokalisierung. Im Gegensatz dazu sei die heutige Zeit durch die Lage gekennzeichnet: »Die Lage wird bestimmt durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen, die man formal als mathematische Reihen, Bäume oder Gitter beschreiben kann. [...] Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in Form von Relationen der Lage darbietet« (ebd., S. 932f.).

²⁰ Michael C. Frank: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin*, in: Hallet, Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 53–80, hier S. 58.

frommen Abkömmlingen der Zeit und den hartnäckigen Bewohnern des Raumes«²¹ resultierende Problematik versucht Soja nicht durch eine simple Verdrängung der historischen Perspektive zu lösen; er strebt vielmehr ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen beiden Deutungskategorien an.

Der zweite Autor, der maßgeblichen Einfluss auf Soja ausgeübt hat, ist der marxistische Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre. Sojas Rezeption von *La production de l'espace* verschaffte dem Text nicht nur breite Aufmerksamkeit, sondern manifestierte darüber hinaus dessen Status als Grundlage des spatial turn.²² Der Kerngedanke Lefebvres besteht darin, Raum als soziales Produkt zu begreifen: »Der (soziale) Raum [ist] ein (soziales) Produkt.«²³ Demzufolge widerspricht er der Vorstellung des Raums als natürlich gegebene Größe, wodurch er sich von Containermodellen abgrenzt. Der Ausgangspunkt des Lefebvreschen Konzepts besteht in dem »Versuch, den früheren Dualismus von physischem und mentalem Raum zugunsten einer Praxis Perspektive zu überwinden, die auch den Einsatz des Körpers voraussetzt.«²⁴ Dies gelingt in einem Prozess, den Soja als ›Thirthing‹ beschreibt: »Thirthing führt eine kritische Möglichkeit des ›anders als‹ ein, deren Stimme und kritisches Potential in ihrer Andersartigkeit besteht.«²⁵ Dieser dekonstruktivistische Ansatz, der die »kategorisch[e] und geschlossen[e] Logik des Entweder/Oder in die dialektische Logik des Sowohl/Als auch«²⁶ überführt, resultiert in einer Trialektik, die »für weitere Andersartigkeiten, für fortschreitende Ausdehnungen des Raumwissens radikal offen ist.«²⁷ Allerdings geht es beim Thirthing nicht

²¹ Foucault: Von anderen Räumen, S. 931.

²² Zufolge Dünne ist Lefebvre »mit seiner Studie zur *Produktion des Raumes* zum Impulsgeber oder zumindest Resonanzverstärker einer ganzen Generation neomarxistischer Sozialgeographen, allen voran David Harvey und Edward Soja, geworden« (Jörg Dünne: Einleitung. Teil IV Soziale Räume, in: ders., Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 289–303, hier S. 297). Zur Theorie Lefebvres vgl. ebenfalls: Christian Schmid: Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. Stuttgart: Steiner, 2005.

²³ Henri Lefebvre: Die Produktion des Raumes (1974), in: Dünne, Günzel: Raumtheorie, S. 330–342, hier S. 330.

²⁴ Döring: Spatial Turn, S. 92.

²⁵ Edward Soja: Die Trialektik der Räumlichkeit, in: Robert Stockhammer (Hrsg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. München: Fink, 2005, S. 93–126, hier S. 101. Weiter heißt es dort: »Wann immer Lefebvre mit solch binarisierten Kategorien [...] konfrontiert war, hat er sich nachdrücklich darum bemüht, sie aufzubrechen, indem er einen anderen Term einführte, eine dritte Möglichkeit oder ein drittes ›Moment‹, das zum ursprünglichen Paar gehört, aber weder eine einfache Kombination der beiden Elemente noch ein ›Mittelding‹ innerhalb eines umfassenden Kontinuums zwischen den Polen ist« (ebd., S. 100f.).

²⁶ Ebd., S. 101.

²⁷ Ebd.

darum, den zuvor aufgebrochenen Dualismus um eine zusätzliche Komponente zu erweitern; das Ziel besteht vielmehr darin, auch über dieses Dritte hinauszugehen.²⁸

Die Produktion von Raum ereignet sich nach Lefebvre auf drei verschiedenen Ebenen, die in einem Interaktionsverhältnis zueinander stehen. Die erste Ebene ist die der räumlichen Praxis, die den wahrnehmbaren Raum (*espace perçu*) produziert. Dieser, die »Produktion und Reproduktion«²⁹ umfassende Raum, wird als »unmittelbar sinnlicher Raum« beschrieben, »der, innerhalb bestimmter Grenzen, der genauen Vermessung und Beschreibung zugänglich ist.«³⁰ Die zweite Ebene ist die der Raumrepräsentationen, die das Raumwissen bezeichnet. Dieser konzipierte Raum (*espace conçu*) wird den »Wissenschaftlern«, »Raumplanern«, »Urbanisten« und »Technokraten«³¹ zugeschrieben, »all jene[n], die das Gelebte und das Wahrgenommene mit dem Vorgestellten gleichsetzen.«³² Die Ebene der Repräsentationsräume bildet das letzte Glied der Trialektik und stellt das dar, was Soja später als ›Thirdspace‹ bezeichnet hat. Dieser gelebte Raum (*espace vécu*) wird durch Bilder und Symbole vermittelt und ist der Raum der Bewohner und Benutzer.³³ Obwohl Lefebvre keinen der drei Räume – weder den wahrgenommenen noch den konzipierten oder den erlebten – bevorzugte, sondern stets deren Gleichrangigkeit betonte, geht Soja von einer impliziten Präferenz des gelebten Raumes aus, »die aus der politischen Entscheidung hervorgeht, die für Lefebvres räumliche Phantasie so zentral ist«:

Eine politische Entscheidung, der Impuls eines explizit politischen Anliegens lenkt die Aufmerksamkeit und die besondere Aktualität auf die Räume der Repräsentation, auf den *gelebten Raum als strategischen Ort*, von dem aus alle Räume zugleich umfaßt, verstanden und potentiell verändert werden können. Der gelebte gesellschaftliche Raum ist [...] der Raum radikaler Offenheit, des gesellschaftlichen Kampfes.³⁴

Soja sieht große Parallelen zwischen der Lefebvreschen Trialektik und seinem eigenen Modell des First-, Second- und Thirdspace. Doch während er selbst das Thirthing favorisiert, ist Lefebvre jegliche Art der Privilegierung fremd, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass die beiden Raumbegriffe nicht übereinstimmen.

²⁸ Vgl. ebd. Weiter heißt es dort: »Die Kritik soll nicht bei drei stehenbleiben, keine Dreieinigkeit produzieren, sondern weiterbauen, sich weiterbewegen, die Produktion des Wissens über dasjenige hinausführen, was gegenwärtig gewußt wird« (ebd., S. 101f.).

²⁹ Lefebvre: Die Produktion des Raumes, S. 333.

³⁰ Soja: Die Trialektik der Räumlichkeit, S. 107.

³¹ Lefebvre: Die Produktion des Raumes, S. 336.

³² Soja: Die Trialektik des Raumes, S. 107.

³³ Vgl. Lefebvre: Die Produktion des Raumes, S. 336.

³⁴ Soja: Die Trialektik der Räumlichkeit, S. 109.

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Raums war aufgrund der geopolitischen Bestrebungen der Nationalsozialisten insbesondere in Deutschland über lange Zeit hinweg diskreditiert.³⁵ Mittlerweile ist man jedoch zu der Einsicht gelangt, dass Raum nicht identisch ist »mit dem nazistischen Diskurs ›Lebensraum‹, ›Volk ohne Raum‹, ›Ostraum‹«³⁶ etc., sodass die Kategorie Raum von jenem Generalverdacht enthoben wurde, dem sie über Jahrzehnte hinweg unterstand. Es sind vor allem die Ereignisse um das Jahr 1989 und den 11. September 2001, die – gewollt oder ungewollt – das Interesse am Raum gefördert und dabei seine Verbindung zur Politik wieder stärker in den Vordergrund gerückt haben: Das Jahr 1989 steht nicht nur für den Berliner Mauerfall, das Ende der deutschen Teilung, sondern symbolisiert auch die Beendigung des Kalten Krieges sowie die daraus erwachsenden Grenzverschiebungen innerhalb Europas. Ein gewaltiger Umkodierungsprozess setzte ein, in dessen Rahmen es sowohl zu Grenzaufhebungen, als auch zu neuen Grenzziehungen kam, die letztendlich zu einer Neuordnung des gesamten europäischen Raums beigetragen haben.³⁷ Ein gutes Jahrzehnt später wurde der Raum durch die Terroranschläge des 11. Septembers erneut revolutioniert, die, so Karl Schlögel, zu einer tiefgreifenden Veränderung der bisherigen Raumwahrnehmung beigetragen haben:

Wir sind daran erinnert worden, dass es Örter gibt: Örter, nicht bloß Symbole, Zeichen, Repräsentationen von etwas, die man tilgen, löschen, unsichtbar machen kann, sondern Örter, die etwas anderes sind als Zeichen und Symbole. [...] Mit einem Male war klar, dass es etwas gab, was es in manchen Vorstellungen schon nicht mehr gegeben hatte: Stoff, Materie, Gewalt, Entfernung, Höhe.³⁸

Auch die mit dem Begriff der Globalisierung erfasste weltwirtschaftliche Verflechtung suggeriert den Eindruck eines Raums, der von Barrierefreiheit und Grenzenlosigkeit

³⁵ Vgl. Roland Lippuner, Julia Lossau: Kritik der Raumkehren, in: Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 110–119. Dort heißt es: »In der Folge ist der Raum wieder zu einem zentralen Begriff der sozial- und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung geworden« (ebd., S. 110). Doris Bachmann-Medick ist der Ansicht, dass die »massiven Vorbehalte gegenüber geopolitischen Ansätzen [...] auf die nationalsozialistische Ideologisierung und Funktionalisierung des Raumkonzepts für die Propaganda- und Kriegspolitik des Zweiten Weltkriegs [zurückgehen]. [...] Die Sozialwissenschaften in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg haben dementsprechend die Raumkategorie zugunsten der Zeitkategorie vernachlässigt« (Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Februar 2007. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 286). In diesem Zusammenhang sei ebenfalls verwiesen auf: Werner Köster: Deutschland, 1900–2000: Der ›Raum‹ als Kategorie der Resubstantialisierung. Analysen zur neuerlichen Konjunktur einer deutschen Semantik und Wissenschaftsgeschichte, in: Stockhammer (Hrsg.): TopoGraphien der Moderne, S. 25–72.

³⁶ Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit, S. 12.

³⁷ Vgl. ebd., S. 25–29. Zum Thema Geopolitik und Literatur vgl. Niels Werber: Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung. München: Hanser, 2007.

³⁸ Karl Schlögel: Kartenlesen, Augenarbeit, in: Heinz Dieter Kittsteiner (Hrsg.): Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten. München: Fink, 2004, S. 261–284, hier S. 262. 9/11, so Schlögel, habe den Blick für die Materialität und Stofflichkeit des realen Raums, den die Bewohner des Cyberspace verloren haben, restituert (vgl. ebd., S. 262). Vgl. in diesem Kontext auch Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit, S. 30–35.

geprägt ist, wie im weiteren Verlauf anhand des in Christian Krachts Roman *Imperium* zur Darstellung gelangenden ›Weltverkehrs‹ veranschaulicht werden soll. Neben politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen forciert vor allem der technische Fortschritt das neue Raumverständnis: Das Internet schafft globale Nähe und befördert die Utopie eines ›global village‹³⁹. Vor diesem Hintergrund lautet ein erstes Zwischenfazit: Der spatial turn steht für die »Suche nach Begrifflichkeiten für die Beschreibung einer (vermeintlich) neuen Ordnung der Welt, wie sie im Zuge einer Neu-Konfigurierung des Verhältnisses von Raum und Gesellschaft entstanden sei«⁴⁰.

Das in den 1990er Jahren wiedererwachte Interesse an der Kategorie Raum gestaltet sich disziplinübergreifend, wurden doch die unterschiedlichsten Forschungsrichtungen aus den Sozial- und Kulturwissenschaften von der Trendwelle des spatial turn erfasst. Die vielen Einzeldisziplinen werden dabei von der Grundeinsicht geeint, dass Raum nicht länger als ein gegebenes Faktum aufzufassen ist, sondern – im Anschluss an Lefebvres – als Produkt eines sozialen Konstruktionsprozesses verstanden wird: Im Vergleich zu absolutistischen Denkmodellen, den bereits genannten Containermodellen, wird Raum als »relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen« verstanden.⁴¹ Allerdings differieren »die Geltungsansprüche«, die mit dem spatial turn verbunden sind, sowie die »Vorstellungen von seiner Reichweite [...] enorm«.⁴² Und obgleich man es mit einem transdisziplinären Raumparadigma zu tun hat, wird der spatial turn in der Regel innerfachlich diskutiert.⁴³ Entsprechend des thematischen Zuschnitts dieser Arbeit konzentrieren sich die nachstehenden Ausführungen darauf, wie sich die Wende hin zum Raum in den Literatur- und Kulturwissenschaften niedergeschlagen hat.

Die derzeit Hochkonjunktur feiernde Beschäftigung mit Raum/Räumlichkeit wird nicht nur mit dem Begriff des spatial turn erfasst. Weitere Termini sind topographical-, topo-

³⁹ Der Begriff geht zurück auf: Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

⁴⁰ Lippuner, Lossau: *Kritik der Raumkehren*, S. 110.

⁴¹ Löw: *Raumsoziologie*, S. 158. Wenn es überhaupt einen gemeinsamen Ausgangspunkt für den spatial turn in den verschiedenen Kultur- und Sozialwissenschaften gibt, dann bestehe dieser laut Döring in der Re-Vitalisierung eines moderaten geographischen Materialismus (vgl. Döring: *Spatial Turn*, S. 93).

⁴² Jörg Döring, Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen, in: dies. (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 7–48, hier S. 13. Dort heißt es weiter: »Sie reichen von der Idee eines master turns als Großparadigma bis hinunter zu einer ostentativen Bescheidenheitsgeste, die mit *spatial turn* eher einen Initialbegriff, eine heuristische Plattform, einen auch absehbar transitorischen ›Wechsel der Blickrichtung‹ (Karl-Heinz Kohl) meint« (ebd., S. 13).

⁴³ Vgl. ebd., S. 10.

logical- oder auch geographical turn.⁴⁴ Während einige Theoretiker davon ausgehen, dass es sich bei dieser Begriffspluralität um ein alternatives System von Bezeichnungen handelt⁴⁵, habe man es laut Bachmann-Medick vielmehr mit Unterströmungen zu tun.⁴⁶ An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass der spatial turn »an einer regelrechten Inflation kulturwissenschaftlicher Wende-Bekundungen teilhat, die im Verdacht stehen, aus rein forschungskategorischen Gründen lanciert zu werden.«⁴⁷ Den entscheidenden Ausschlag geben daher das Ausmaß sowie die Nachhaltigkeit der jeweiligen Wende. Auf den spatial turn bezogen geht Soja davon aus, dass dieser »noch eine sehr viel weiter reichende Rekonfigurierung und Transformation darstellt als [...] [ein] Paradigmenwechsel.«⁴⁸ Schlögel hingegen, der den Begriff des Paradigmenwechsels zurückweist, ist der Ansicht, dass der spatial turn »einfach eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumlichen Dimensionen geschichtlichen Handelns und Geschehens«⁴⁹ benenne und den Fokus lediglich auf bislang unbeachtete Gesichtspunkte lenke.⁵⁰

Der Unterschied zwischen dem spatial turn und seinen Derivaten besteht in einer Ausdifferenzierung: Während Ersterer überwiegend im Bereich der Geschichts- und Sozialwissenschaften Anwendung findet, werden topological- und topographical turn den

⁴⁴ Die Auffächerung des spatial turn in Unterströmungen wird von vielen Theoretikern als schwierig empfunden. Frank sieht in diesem Vorgehen die Gefahr, dass »die ohnehin schon problematische Profilierung von *turns* endgültig ad absurdum« geführt wird (Frank: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*, S. 62).

⁴⁵ Vgl. Kirsten Wagner: Topographical Turn, in: Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 100–109, hier S. 100.

⁴⁶ Vgl. Bachmann-Medick: Cultural Turns, S. 299.

⁴⁷ Döring, Thielmann: Was lesen wir im Raume?, S. 12. Eine Übersicht über die turn-Inflation bietet Bachmann-Medick, die neben dem spatial turn auch von einem interpretive, performative, reflexive/literary, postcolonial, translational und iconic turn spricht (vgl. Bachmann-Medick: Cultural Turns).

⁴⁸ Edward W. Soja.: Vom ›Zeitgeist‹ zum ›Raumgeist‹. New Twists on the *Spatial Turn*, in: Döring, Thielmann (Hrsg.): Spatial Turn, S. 241–262, hier S. 243.

⁴⁹ Schlögel: Kartenlesen, Augenarbeit, S. 264.

⁵⁰ In Bezug auf Wende-Bekundungen ist grundsätzlich »begriffliche Enthaltbarkeit« (Günzel: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen den Raumparadigmen, in: Döring, Thielmann: Spatial Turn, S. 219–240, hier S. 221) angebracht, um einer inflationären Verwendungsweise vorzubeugen. Auch Nicolas Pethes spricht davon, dass »all die vielen *turns*, *turns*, *turns* [...] nicht als große Paradigmenwechsel im Sinne Kuhns misszuverstehen [sein], sondern lediglich Markierungen diverser Perspektivwechsel, deren gemeinsamer Nenner darin besteht, etwas, das bis dahin lediglich als Kontext des Beobachtungsgegenstandes betrachtet (und also nicht weiter beachtet) wurde, selbst als Gegenstand der Beobachtung zu inkludieren« (Nicolas Pethes: *Catastrophic turns*. Wir sind nie Germanisten gewesen, in: LiLi [2013] H. 172. Turn, Turn, Turn? Oder: Braucht die Germanistik eine germanistische Wende? Eine Rundfrage zum Jubiläum der LiLi. <http://www.lili.uni-siegen.de/ausgaben/2013/lili172.html?lang=de#pethes> [Stand: 18.01.2016]). Vgl. auch Christian Meierhofer, Eric Scheufler (Hrsg.): Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung. Zürich: germanistik.ch, 2011.

Kultur-, Literatur-, und Medienwissenschaften zugewiesen.⁵¹ Der Begriff des topological turn⁵² umfasse laut Günzel »diejenigen Elemente eines Denkens von Räumlichkeit [...], welche das spezifisch Neue gegenüber einer bloßen Aufwertung der Kategorie Raum [...] zu betonen versuchen.«⁵³ In der Topologie komme es zu einer Bevorzugung der Struktur des Raumes, wohingegen dessen sichtbare Gestalt sekundär behandelt werde.⁵⁴ Diese Raumstruktur gestaltet sich nach Leibniz über Lagebeziehungen, sodass Raum auf die sich zwischen Orten abspielenden Relationen beschränkt wird: »Raum ist kurzum das, was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.«⁵⁵ Nach Cassirer rechtfertige die Fokussierung der Raumstrukturen den Vorrang des Ordnungsbegriffs vor dem Seinsbegriff: »Raum und Zeit sind keine Substanzen, sondern vielmehr Relationen; sie haben ihre wahrhafte Objektivität in der ›Wahrheit‹ von Beziehungen«⁵⁶, wodurch der Raum aufhört, »ein Ding unter Dingen«⁵⁷ zu sein. Ferner stellt die Definition des Raums über Lagebeziehungen eine direkte Nähe zum Strukturalismus her, der von Foucault als der Versuch beschrieben wird,

zwischen Elementen, die über die Zeit verteilt sein mögen, eine Reihe von Beziehungen herzustellen, die sie als ein Nebeneinander, als ein Gegenüber, als etwas ineinander Verschachteltes, kurz als eine Konfiguration er-scheinen lassen.⁵⁸

Im Vergleich zu der auf ›Gleichbleibendes‹⁵⁹ hinweisenden topologischen Beschreibung, fragt die Topographie danach, »was sich verändert, wenn eine Abbildung nur vorgibt zu repräsentieren.«⁶⁰ Der von Siegfried Weigel initiierte topographical turn⁶¹ hat

⁵¹ Vgl. Wagner: Topographical Turn, S. 100. Laut Wagner habe die Ausdifferenzierung auch einen wissenschaftspolitischen Hintergrund: Unlängst sei der spatial turn mit disziplinären Hoheitsansprüchen und Definitionsmächten verbunden (vgl. ebd., S. 101).

⁵² Vgl. hierzu Stephan Günzel: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2007.

⁵³ Stephan Günzel: Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn, S. 221.

⁵⁴ Vgl. Günzel: Einleitung. Teil I: Physik und Metaphysik des Raums, in: Dünne, Günzel: Raumtheorie, S. 19–43, hier S. 26.

⁵⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: Briefwechsel mit Samuel Clarke, in: Dünne, Günzel: Raumtheorie, S. 58–73, hier S. 69.

⁵⁶ Ernst Cassirer: Mythischer, Ästhetischer und Theoretischer Raum, in: ders.: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933. Hrsg. v. Ernst Wolfgang Orth u. John Michael Krois. Hamburg: Meiner, 1985, S. 93–110, hier S. 97f.

⁵⁷ Ebd., S. 98.

⁵⁸ Foucault: Von anderen Räumen, S. 931f.

⁵⁹ Vgl. Günzel: Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn, S. 222.

⁶⁰ Günzel: Einführung: spatial turn, topographical turn, topological turn. Symposium »Topologie. Welt-RaumDenken«, Weimar, am 10.11.2005. http://www.stephan-guenzel.de/Material/Guenzel_Topologie-Einfuehrung.pdf (Stand: 19.01.2016).

⁶¹ Siegfried Weigel: Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik 2 (2002) H. 2, S. 151–165. Der Ausgangspunkt der Untersuchung Weigels besteht in der Einsicht einer unterschiedlichen Behandlung von Kartographie und Topographie in den amerikanischen Cultural Studies und den (europäischen) Kulturwissenschaften: »Während die Bilder und Zeichen der Karte dort in ihrer Funktion der Bezeichnung thematisiert werden, geraten sie hier als ›techné‹ in den Blick« (ebd., S. 155). Eine »Kontroverse um Symbolisierungen« ziele auf »die doppelte

vor allem im Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaften eine starke Rezeption erfahren. Die große Resonanz des Begriffs konstituiert sich darüber, dass Weigel die Akzentuierung auf den Aspekt des Graphischen setzt, sodass der Topos eher zweitrangig und Raum nicht mehr als Ursache oder Grund angesehen wird,

von der oder dem die Ereignisse oder deren Erzählung ihren Ausgang nehmen, er wird vielmehr selbst als eine Art Text betrachtet, dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.⁶²

Raum kann demnach erst dann zum Gegenstand einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung werden, wenn er die Struktur eines Textes aufweist und somit lesbar wird⁶³, wodurch er eine Zuordnung in die Tradition des Textparadigmas erfährt⁶⁴. Der topographical turn verweist darauf, dass literarische Texte Räume nicht nur beschreiben, sondern zugleich konstruieren.⁶⁵ Eine topographische Analyse literarischer Texte liefere Einblicke in die kulturelle Produktion des Raumes⁶⁶ und führe zu einer Aufwertung realer Räume als Thema und Bedingungsfeld literarischer Texte.⁶⁷ In diesem Zusammenhang sei auf die Arbeiten Franco Morettis und Barbara Piattis verwiesen, deren kartographische Verortungen literarischer Schauplätze⁶⁸ den Einzug der Kartographie in die Literaturwissenschaft veranschaulichen.⁶⁹ Allerdings legen sie den Fokus nicht auf die abbildende Funktion der Karte, sondern untersuchen diese vielmehr in Hinblick auf

Bedeutung einer topographischen Darstellung: als Repräsentation einerseits und als technisches Verfahren in der Geschichte des Wissens andererseits« (ebd., S. 155).

⁶² Weigel: Zum ›topographical turn‹, S. 160. Als Vertreter dieses Raumverständnisses werden Foucault, Augé und de Certeau genannt (vgl. ebd., S. 159f.). In diesem Zusammenhang sei auch verwiesen auf: Hartmut Böhme (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 2005. Das Ziel des Sammelbandes liege darin, »die Möglichkeiten und Reichweiten topographischer Forschung für die Literaturwissenschaften auszuloten und weiterzuentwickeln« (Böhme: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie, in: ders. (Hrsg.): *Topographien der Literatur*, S. IX–XXIII, hier S. XI).

⁶³ Vgl. auch: Döring, Thielmann: *Was lesen wir im Raume?*, S. 16–17. Sie weisen darauf hin, dass vor allem das Medium ›Karte‹ im Rahmen kultur- und literaturwissenschaftlicher Analysen eine herausragende Stellung eingenommen hat.

⁶⁴ Wagner: *Topographical Turn*, S. 103.

⁶⁵ Vgl. Bachmann-Medick, die davon spricht, dass Topographie ein »(Be-)Schreiben von Raum« ist (Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 310).

⁶⁶ Vgl. Frank: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn*, S. 62. Dieser doppelten Funktionsweise literarischer Texte in Hinblick auf Raum widerspricht vor allem Günzel, der davon ausgeht, dass sich der »kulturwissenschaftliche Ansatz für Repräsentationstechniken und Repräsentationsformen von Raum« interessiert, was anhand der Auseinandersetzung mit der Kartographie verdeutlicht wird (Günzel: *Einführung: spatial turn, topographical turn, topological turn*).

⁶⁷ Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 310.

⁶⁸ Franco Moretti: *Atlas of the European Novel, 1800–1900*. London: Verso, 1999. Barbara Piatti: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein, 2008.

⁶⁹ Sasse weist jedoch darauf hin, dass der Versuch, »Literaturlandkarten herzustellen« immer dann scheitern, »wenn literarische Texte [...] Räume entwerfen, die sich der Kartographierung entziehen: fantastische Räume, fiktive Orte oder Utopien, in denen Raum- und Zeitverhältnisse herrschen, die weder physikalisch, mathematisch noch geographisch belegbar und darstellbar sind« (Sylvia Sasse: *Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik*, in: Günzel: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 294–308, hier S. 298).

ihre Fähigkeit zur Herstellung von Räumen unter den spezifischen Bedingungen ihrer Medialität sowie in ihrer Funktion einer kulturkonstituierenden Technik.⁷⁰ Die Gründe für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem von Stockhammer als »Zeichenverbundsystem« definierten Medium der Karte⁷¹, das ein reales oder fiktives »Gelände darstell[t], das als bereisbar vorgestellt wird«⁷², sind vielfältiger Natur. Man kann Karten einerseits, wie es bspw. von Michel de Certeau in *Die Kunst des Handels* praktiziert wird, als Texte lesen, sprich, sie auf ihre Literarizität hin untersuchen. Die Übertragung des Text-Begriffs auf die Karte macht zudem darauf aufmerksam, dass es sich bei Karten nicht um naturgetreue Abbildungen, sondern um Konstrukte handelt. Andererseits können umgekehrt Texte hinsichtlich ihrer Kartizität analysiert werden:

Indem diese Romane das Medium Karte thematisieren, treffen sie [...] zugleich implizite oder explizite Aussagen über dessen Verhältnis zum eigenen Medium des literarischen Textes. Sie lassen sich, bewusst oder unbewusst, von Eigenschaften des kartographischen Mediums in ihrer eigenen sprachlichen Gestalt affizieren und erkunden die Unterschiede, aber auch Affinitäten, manchmal ihr Konkurrenzverhältnis zur Kartographie.⁷³

Die Thematisierung und Reflexion der Kartizität von Texten ermöglicht zudem eine konkrete Verortung der entworfenen Schauplätze, was dem Text nicht nur ein höheres Maß an Authentizität verleiht, sondern dem Rezipienten zugleich einen besseren Textzugang ermöglicht.

Eine im Kontext des spatial turn vielfach kontrovers diskutierte These geht von einer Unterprivilegierung des Raums zugunsten der Kategorie der Zeit aus. So nimmt bspw. Bachmann-Medick an, dass

die Vorherrschaft der Raumperspektive spätestens seit dem Entwicklungs- und Fortschrittsparadigma der Aufklärung des 18. Jahrhunderts zunehmend durch eine Zeitperspektive verdrängt worden [ist], zugespitzt dann noch durch die kolonialistischen Entwicklungsvorstellungen im Zusammenwirken mit den fortschrittsbezogenen Geschichtsauffassungen des 19. Jahrhunderts.⁷⁴

Das Ziel des spatial turn stellt demnach die Überwindung des »Historismus mit seiner Vorherrschaft evolutionistischer Auffassungen von Zeit, Chronologie, Geschichte und Fortschritt dar«⁷⁵. Programmatisch verkündet sie: »Der Raum kehrt zurück!«⁷⁶ Dieser

⁷⁰ Wagner: *Topographical Turn*, S. 100.

⁷¹ Robert Stockhammer: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Fink, 2007, S. 13.

⁷² Ebd., S. 13.

⁷³ Ebd., S. 69.

⁷⁴ Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 285f.

⁷⁵ Ebd., S. 286.

Theorie, die der Hinwendung zum Raum eine Art Kompensationsleistung zuspricht, wird entgegengehalten, dass der Raum bereits vor dem Ausrufen der räumlichen Wende als Ausgangspunkt unterschiedlichster wissenschaftlicher Auseinandersetzungen fungiert hat und somit nie wirklich verschwunden war: Neben den bereits genannten Werken Foucaults und Lefebvres sei im Bereich der Phänomenologie etwa auf die Forschungen Martin Heideggers oder Gaston Bachelards verwiesen, im Rahmen ästhetischer Untersuchungen sei Ernst Cassirer genannt.⁷⁷ Demnach knüpft der spatial turn an Vorhandenem an und zeichnet sich durch ein starkes Maß an Kontinuität aus.

Allerdings ist nicht nur von der Wiederentdeckung des Raums die Rede, sondern – paradoxerweise – auch von dessen Verschwinden, das durch verschiedene Entwicklungen bedingt sei.⁷⁸ Medientheorien zufolge habe man es mit einer »medien- wie verkehrstechnisch induzierte[n] Verdichtung all unserer raumzeitlichen Wahrnehmungshorizonte«⁷⁹ zu tun. Allen voran trage das Telekommunikationsmittel Internet zur Aufhebung des Lokalen bei, indem ein digitaler Raum erschaffen wird, der sich durch Distanz- und Ortlosigkeit auszeichne.⁸⁰ Den Befürchtungen von der digitalen Auslöschung physischer Territorialität begegnen Döring und Thielmann mit dem Einwand, dass man es schlichtweg mit einem sozio-technischen Reorganisationsprozess zu tun habe: »Die Orte der Lebenswelt bleiben, aber sie sind nunmehr als medialisierte zu denken.«⁸¹ Die ausschlaggebende Neuerung auf dem Gebiet der Verkehrstechnik bestehe vielmehr in der immensen Geschwindigkeit, die unsere gegenwärtige Fortbewegung kennzeichne: Diese ermögliche nicht nur die Erschließung bislang unbekannter Räume innerhalb kürzester Zeit, sondern führe auch zu einer Verdichtung des Raums, der zwischen dem

⁷⁶ Ebd., S. 287.

⁷⁷ Martin Heidegger: *Die Räumlichkeit des Daseins* (1927), Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes* (1957), Ernst Cassirer: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (1931), allesamt enthalten in: Dünne, Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie*.

⁷⁸ Die Ursache für das Verschwinden des Raums liegt nach Paul Virilio in der Beschleunigung der technischen Medien: »Der Raum zieht sich zusammen und verschwindet in der weltweiten Vernetzung der Teletechnologien« (Paul Virilio: *Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang*, in: Edith Decker, Peter Weibel (Hrsg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Eine Ausstellung des deutschen Postmuseums in Frankfurt a.M.; 02.10.1990–13.01.1991*. Köln: DuMont, 1990, S. 335–346, hier S. 345).

⁷⁹ Döring, Thielmann: *Was lesen wir im Raume?*, S. 14.

⁸⁰ Virilio geht davon aus, dass die »Geographie der Nationen durch einen virtuellen, weltweiten Raum der Informationen« ersetzt wird (Virilio: *Im Würgegriff der Zeit*, in: *Die Zeit*, vom 11.11.1994. <http://www.zeit.de/1994/46/im-wuergegriff-der-zeit> [Stand: 19.01.2016]). Auch Bachmann-Medick weist darauf hin, dass Raum »in dieser Situation von Translokalität, Heimatlosigkeit, Ortlosigkeit, Fließen von Informationen usw.« eine »eher untergeordnete Rolle zu spielen« scheint (Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 288).

⁸¹ Döring, Thielmann: *Was lesen wir im Raume?*, S. 15.

Ausgangs- und Endpunkt der Bewegung liegt.⁸² Allerdings kann den Befürwortern der These von einer auf Phänomenen der Beschleunigung und/oder Entmaterialisierung basierenden Enträumlichung entgegengehalten werden, dass man es nicht mit einem Verschwinden des Raums zu tun habe, sondern schlichtweg mit neuen Formen der Raumwahrnehmung und -erschließung.⁸³

Eine im Kontext des spatial turn auftretende Problematik besteht in der räumlichen Auslegung von Phänomenen, deren Zustandekommen sich ursprünglich nicht-räumlichen Bedingungen verdankt. Der als ›Raumfalle‹⁸⁴ bezeichnete Fehlschluss wird insbesondere von der Soziologie kritisiert, führe er doch dazu, dass die

sozialen und kulturellen Ursachen sozialer Praktiken mit dem Verweis auf den Raum und die räumlichen Bedingungen in einer Blackbox verschwinden und dadurch genau das verdeckt wird, wovon man erwarten würde, dass es durch eine sozial- und kulturwissenschaftliche Beschreibung hervorgekehrt wird.⁸⁵

Obwohl die Fähigkeit von Raumbegriffen zur Strukturgenerierung und Einheitsstiftung einerseits positiv gewertet werden kann⁸⁶, führen »Verweise auf Raumwirkungen und räumliche Bedingungen in sozial- oder kulturwissenschaftlichen Beobachtungen nicht selten zu verkürzten Darstellungen komplexer sozialräumlicher Bedeutungszuweisungen.«⁸⁷ Um der Raumfalle vorzubeugen, so Lippuner, sollten gerade sozial- und kulturwissenschaftliche Arbeiten ihre Auseinandersetzung mit Raum autoreflexiv hinterfragen.⁸⁸

⁸² Vgl. Walter Seitter: Technischer Raum: Enträumlichung, in: Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 204–218, hier S. 208.

⁸³ Vgl. ebd., S. 214. Seitter weist darauf hin, dass »der so klar weil sehr abstrakt wirkende Begriff der ›Enträumlichung‹ doch nicht frei von Unklarheiten ist. Das Wort legt immerhin nahe, dass es sich dabei um einen Vorgang handeln muss, in dem etwas, was vorher räumlich oder raumbestimmt war, sich von dieser Bestimmtheit nun löst und ›unräumlich‹ wird. [...] Um den Begriff der ›Enträumlichung‹ verständlich zu machen, muss man ihn mit parallelen oder analogen, mit verwandten oder oppositionellen Begriffen umstellen, die aber alle den ›verbalen‹ Charakter mit ihm teilen. Einige dieser Wörter sind bereits genannt worden: So etwa ›Raumüberwindung‹ – vermutlich ein Schlüsselwort auch für das Verständnis von ›Enträumlichung‹. Gemeint ist damit zunächst die sowohl banale wie auch basale Tatsache der Bewegung durch den Raum, der Durchquerung des Raums, also ein Verhalten, das den Raum ›benutzt‹, auch spürbar macht und insofern, wenn man will, auch konstituiert. Aber in ›überwinden‹ klingt auch ›besiegen‹, ›hinter sich bringen‹ und ›Schluss machen mit‹ an – dieser Bedeutungsaspekt scheint direkt mit ›Enträumlichung‹ zu konvergieren, wenn man darunter versteht, dass irgendein Räumliches ausgeschaltet oder abgeschafft wird« (ebd., S. 205f.).

⁸⁴ Pierre Bourdieu, auf den der Begriff zurückgeht, erklärt, dass die Verräumlichung dann eine Falle darstelle, »wenn der unvorsichtige Beobachter sie unhinterfragt als solche nimmt und damit unweigerlich in einen substantialistischen und realistischen Ansatz gerät« (Pierre Bourdieu: Physischer, sozialer und angelegener Physischer Raum, in: Martin Wentz [Hrsg.]: Stadt-Räume. Frankfurt a.M.: Campus, 1991, S. 25–34, hier S. 29).

⁸⁵ Lippuner, Lossau: Kritik der Raumkehren, S. 115.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 116.

⁸⁷ Ebd., S. 115.

⁸⁸ Vgl. Lippuner: Konstruktivismus in der Raumfalle. http://www.geographie.uni-jena.de/geogrmidia/Roland+Lippuner/Konstruktivismus_Raumfalle.pdf (Stand: 19.01.2016).

Im Folgenden seien – wenn auch in verknappter Form – einige jener Raummodelle vorgestellt, die nicht nur im Rahmen der Literatur- und Kulturwissenschaft eine breite Rezeption erfahren haben, sondern z.T. auch in den später erfolgenden Textanalysen zur Anwendung gelangen. Der in Lessings *Laokoon*⁸⁹ aufgestellten Zuordnung der Literatur zur Kategorie der Zeit, die sich über das sukzessive Nacheinander der Sprache begründet, wird entgegengehalten, dass sich nicht nur das Sprachsystem selbst⁹⁰, sondern auch die Literatur durch einen hohen Grad an Räumlichkeit auszeichnet. So gilt etwa die Mnemotechnik als Beispiel für die räumliche Ausrichtung der Literatur in der Rhetorik⁹¹: In geistige Bilder umgewandelte Inhalte, die man vor dem Vergessen bewahren möchte, werden an bestimmten Orten des Gedächtnisses abgelegt; durch ein Abschreiten dieser Gedächtnisorte kommt es zu einer erneuten Aktualisierung der gespeicherten Inhalte, kurz: zu einer Erinnerung. Die Verbindung von Literatur, Raum und Gedächtnis spiegelt sich auch in literaturwissenschaftlichen Arbeiten wider, wie etwa in den Untersuchungen Renate Lachmanns, die nicht nur im Rahmen des nachstehenden Intertextualitätskapitels zur Darstellung gelangen, sondern auch für die spätere Winkler-Analyse eine Rolle spielen werden.

Wenngleich sich Michel Foucault zeitlebens nie intensiv mit dem Thema Raum auseinandergesetzt hat, üben seine Schriften dennoch immensen Einfluss auf die Diskussion rund um den *spatial turn* aus. Das betrifft nicht nur die von ihm skizzierte Geschichte des Raumes und die darin entfaltete gegenwartsdiagnostische These, die dem aktuellen Zeitalter eine Prägung durch den Raum attestiert,⁹² sondern auch sein Konzept der Heterotopie.⁹³ Nach Foucault fungiert Raum als Ordnungs- und Machtinstrument;⁹⁴ sein

⁸⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. Hrsg. v. Wilfried Barner [u.a.]. Bd. 5/2. Frankfurt a.M.: 1990, S. 11–322.

⁹⁰ Sasse weist darauf hin, dass Sprache nicht nur dazu in der Lage ist, räumliche Beziehungen auszudrücken und Raumbegriffe zu erzeugen; in der linguistisch und sprachphilosophisch inspirierten Literaturforschung des 20. Jahrhunderts gehe man von einer »Verräumlichung der Sprache aus« (Sylvia Sasse: *Poetischer Raum*, S. 294f.).

⁹¹ »Nicht nur, dass eine rhetorische Figur durch ihre Mehrdeutigkeit [...] einen semantischen Raum eröffnet, der die Linearität sprengt, sondern Figuren [...] und Tropen haben auch eine syntaktisch semantische Figur, sie schaffen Leerstellen, invertieren, steigern, verdoppeln oder sorgen für Überschuss« (ebd., S. 296).

⁹² Vgl. Foucault: *Von anderen Räumen*, S. 931.

⁹³ Foucault: *Die Heterotopien*, in: ders.: *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff, mit einem Nachw. v. Daniel Defert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005. Die Radiobeiträge wurden im Jahr 1966 in der Sendung *Culture française* ausgestrahlt.

⁹⁴ Als paradigmatisches Beispiel für die Entfaltung von Macht im Raum gilt Foucault das Panoptikum. Durch eine Parzellierung des Raums wird jedem Individuum ein fester Platz zugewiesen. Die Hauptwirkung des Panoptikums bestehe in der »Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt« (Foucault: *Der Panoptismus*, in: ders.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. 10.

Interesse richtet sich darauf, »wie Widerstand gegen Raumstrukturen ausgeübt wird und wie dadurch andere Räume entstehen.«⁹⁵ Die hieraus erwachsenden Gegenräume⁹⁶ stellen andere Räume infrage,

entweder, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene andere Ordnung aufweist.⁹⁷

Heterotopien, die im Vergleich zu Utopien räumlich verortet werden können und deren systematische Beschreibung in der sog. »Heterotopologie« erfolgt, werden von Foucault in fünf Grundsätzen skizziert: Zum einen stelle jede Gesellschaft Heterotopien her, wobei zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopien differenziert werden könne. Während erstere jenen Menschen vorbehalten seien, die sich in einem (biologischen) Krisenzustand befinden⁹⁸, richten sich letztere an Menschen, die ein von der Norm abweichendes Verhalten aufweisen⁹⁹. Zum anderen seien Heterotopien einer geschichtlichen Wandelbarkeit unterworfen: »[J]ede Gesellschaft [kann] ohne weiteres bereits geschaffene Heterotopien wieder auflösen und zum Verschwinden bringen oder neue Heterotopien schaffen«.¹⁰⁰ Der dritte Grundsatz besagt, dass Heterotopien die Fähigkeit besitzen,

Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 251–294, hier S. 258. Das französische Original als: ders.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Editions Gallimard, 1975).

⁹⁵ Laura Kajetzké, Markus Schroer: Sozialer Raum: Verräumlichung, in: Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 192–203, hier S. 197.

⁹⁶ Nicht nur Foucault, sondern auch der Philosoph Gilles Deleuze sowie der Psychologe Félix Guattari interessieren sich für Gegenräume. In ihrem als »vielschichtiges Raumgebilde transversalen Denkens« (Michaela Ott: *Bildende und darstellende Künste*, in: Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 60–76, hier S. 71) konzipierten Werk *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* untersuchen sie »die vielfältigen Umgestaltungsmöglichkeiten der Räume durch die soziale Praxis« (Kajetzké, Schroer: *Sozialer Raum: Verräumlichung*, S. 197). Die Einsicht, so Günzel, dass Räumlichkeit heterologisch zu denken ist, werde von ihnen zu einer analytischen Dichotomie ausgebaut: »Sie reduzieren die beiden Pole möglicher Mischung auf den Raum der Euklidik, den sie aufgrund der metrischen Erfassbarkeit als »gekerbt« bezeichnen, und den Raum der nichteuklidischen Geometrie, den sie als »glatt« beschreiben« (Günzel: *Philosophie und Räumlichkeit*. http://www.stephanguenzel.de/Texte/Guenzel_Raum.pdf [Stand. 20.01.2016], S. 1–21, hier S. 17). Die Beziehung zwischen dem glatten und dem gekerbten Raum kann sich jedoch nicht nur als Gegensatz gestalten, sondern als »viel komplexere Differenz« oder sogar als »wechselseitige Vermischung« (Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Hrsg. v. Günther Rösche, aus d. Franz. übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1992, S. 658). Während der glatte und deterritorialisierte Raum dem Nomaden zugeordnet wird, korrespondiert der gekerbte und reterritorialisierte Raum mit dem Sesshaften. Die aktive Umgestaltung des Raumes erfolgt in ständigen De- und Reterritorialisierungsprozessen: »[...] stoßen wir immer wieder auf die dissymmetrische Notwendigkeit, vom Glatten zum Gekerbten und vom Gekerbten zum Glatten überzugehen« (ebd., S. 673). Dabei versuchen Deleuze und Guattari, das kulturgeschichtliche Verständnis einer »Höherentwicklung« vom Nomadischen zum Sesshaften zu destruieren.

⁹⁷ Foucault: *Die Heterotopien*, S. 19.

⁹⁸ Als Beispiele für Benutzer von Krisenheterotopien nennt Foucault gebärende oder menstruierende Frauen (vgl. ebd., S. 12).

⁹⁹ Als Beispiel für Abweichungsheterotopien nennt Foucault Gefängnisse, Sanatorien oder auch Altersheime genannt (vgl. ebd.).

¹⁰⁰ Ebd., S. 13.

»mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen«¹⁰¹. Des Weiteren stehen Heterotopien häufig in Verbindung mit »besonderen zeitlichen Brüchen«¹⁰², was sie in Verwandtschaft zu den Heterochronien setzt.¹⁰³ Der fünfte Grundsatz besagt, dass heterotope Gegenräume ein System der Öffnung und Schließung voraussetzen, dass sie auf der einen Seite zwar isoliert, auf der anderen Seite aber auch zugänglich macht.¹⁰⁴ Rainer Warning rechtfertigt die Übertragung des sich ursprünglich an die Architektur richtenden Heterotopie-Konzepts auf die Literaturwissenschaft damit, dass es zu den ureigenen Aufgaben der Literatur gehöre, (poetische) Gegenräume zu konstruieren.¹⁰⁵

Auch im Bereich der Erzählforschung spielen räumliche Phänomene eine zentrale Rolle, wie die zahlreichen Untersuchungen zur Großstadtliteratur oder Landschaftsdarstellungen in Erzähltexten exemplifizieren. Hier nimmt vor allem das semiotische Raummodell des russischen Literaturwissenschaftlers Juri M. Lotman eine herausragende Position ein, das die Darstellung von ursprünglich nicht-räumlichen Begriffen in räumlichen Modellen ermöglicht.¹⁰⁶ Räumliche Relationen – bspw. hoch/niedrig – können dazu genutzt werden, bestimmte nicht-räumliche Werte oder Normen – bspw. wertvoll/wertlos – zum Ausdruck zu bringen, sodass sich die Sprache räumlicher Relationen als Material zum »Aufbau von Kulturmodellen« eignet.¹⁰⁷ Obwohl die Organisation der semantischen Merkmale, Regeln und Normen historisch relativ konstant in Systemen räumlicher Opposition geschieht, gestaltet sich die normative Besetzung dieser Oppositionen variabel.¹⁰⁸ Daraus ergibt sich, dass die räumliche Struktur eines Textes, »indem sie räumliche Modelle allgemeinerer Art [...] realisiert, nicht nur eine Variante des allgemeinen Systems« darstellt, sondern »sich auch in gewisser Weise in Konflikt mit ihm« befindet, wodurch es zu einer Entautomatisierung der Sprache des Systems kom-

¹⁰¹ Foucault: Von anderen Räumen, S. 938. Foucault führt in diesem Zusammenhang nicht nur das Kino und das Theater, sondern auch den (persischen) Garten an (vgl. ebd., S. 940f.).

¹⁰² Foucault: Die Heterotopien, S. 16.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 16. Als Beispiele hierfür nennt Foucault Museen und Bibliotheken, die auf die Akkumulation von Zeit ausgerichtet sind.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁰⁵ Vgl. Rainer Warning: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München: Fink, 2009. Die von Foucault genannten Beispiele für Heterotopien, wie Gefängnisse, Museen, Jahrmärkte, etc. »haben immer wieder Eingang in die Literatur gefunden, sind literaturaffin. Das könnte zu der Hypothese führen, Literatur selbst sei heterotop, konstituiere einen ›anderen Raum‹. Aber eine solche Hypothese ist so weit wie sie leer ist. [...] Will man der genannten Affinität nachgehen, muss man heuristisch beginnen, also nach ihren Gründen fragen« (ebd., S. 17).

¹⁰⁶ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf Dietrich Keil. 4., unveränderte Aufl. München: Fink, 1993, S. 313.

¹⁰⁷ Ebd., S. 313.

¹⁰⁸ Hallet, Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung, S. 17.

me¹⁰⁹. Nach Lotman ist die Grenze das wichtigste topologische Merkmal des Raums¹¹⁰: Sie trennt den Textraum in zwei disjunktive Teilräume, die jeweils mit semantischer Bedeutung aufgeladen werden.¹¹¹ Die Überschreitung der als unüberwindlich geltenden Grenze – von Lotman als ›Ereignis‹ bezeichnet¹¹² – stellt einen Angriff auf das Regelsystem der fiktionalen Welt dar und löst dadurch eine Handlung/ein Sujet aus.¹¹³ Endet die Bewegung der Figur, kommt auch der Plot zum Stillstand. Kritiker werfen Lotman vor, dass nicht jeder narrative Text eine klassifikatorische Grenze aufweise bzw. dass nicht jede Geschichte einer Normverletzung als Geschichte der räumlichen Grenzüberschreitung gelesen werden könne.¹¹⁴ Ein weiterer kritischer Einwand betrifft die Missachtung von Formen der Zwischenräumlichkeit, da Lotmans Modell »nur die Möglichkeit aufweist, Teilräume innerhalb eines Weltmodells, nicht aber die Welt als ganze auf ihre räumliche Strukturiertheit zu befragen«.¹¹⁵

Im Vergleich zu vielen anderen Theoretikern spricht sich der russische Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail M. Bachtin in seiner Chronotopos-Studie – eine

¹⁰⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 326f.

¹¹⁰ Ebd., S. 327. Dauven-van-Knippenberg, Moser und Parr weisen darauf hin, dass die Grenze, »die ausschließt und zugleich auch einschließt, [...] eine der wichtigsten Modi menschlicher Raumerzeugung [ist]« (Carla Dauven-van-Knippenberg, Christian Moser, Rolf Parr: Grenzen, Räume, Kulturen, Begegnungen, in: dies.: Räumliche Darstellung kultureller Begegnung. Heidelberg: Synchron, 2015, S. 7–14, hier S. 7). Die Grenze sondere dabei nicht nur unterschiedliche Räume der Begegnung und der Konfrontation voneinander ab, sondern stelle selbst einen privilegierten Raum der Konfrontation dar (vgl. ebd., S. 8). Der Band untersucht »Semantisierungen von Räumen, die verbinden und Begegnungsmöglichkeiten schaffen, die aber auch ausschließen und damit auf Konfrontation hin angelegt sein können« (ebd., S. 9), wie etwa die von Parr untersuchten Kollektivsymbolsysteme als ›mental maps‹ (vgl. Rolf Parr: Räume, Symbole und kulturelle Konfrontationen. Kollektivsymbolsysteme als ›mental maps‹, in: Dauven-van-Knippenberg, Moser, ders. [Hrsg.]: Grenzen, Räume, Kulturen, Begegnungen, S. 15–36).

¹¹¹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 327.

¹¹² Vgl. ebd., S. 332.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 336ff.

¹¹⁴ Matias Martinez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck, 1999, S. 144. »Man darf bezweifeln, daß die von Lotman beschriebene Sujet-Raum-Struktur ein notwendiges Merkmal bedeutungshaltiger narrativer Texte darstellt. Aber auch wenn der Geltungsanspruch des Lotmanschen Modells einzuschränken ist, wird sein heuristischer Nutzen bei der Analyse geeigneter Erzähltexte deswegen nicht aufgehoben« (ebd., S. 144).

¹¹⁵ Jörg Dünne: Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie. Wohin geht die Wende zum Raum?, in: Albrecht Buschmann, Gesine Müller (Hrsg.): Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009, S. 5–26, hier S. 12.

[https://www.uni-](https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf)

[potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf](https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf) (Stand: 20.01.2016). Um dieses Defizit auszugleichen, hat Lotman sein Modell später revidiert und den kulturellen Raum durch den Begriff der ›Semiosphäre‹ ersetzt: »Mit der Umdeutung der Grenze zum Übergangsbzw. Begegnungsraum und der dadurch bedingten Aufwertung der beweglichen Figur zur interkulturellen Übersetzerinstanz geht in Lotmans Modell eine entscheidende Akzentverschiebung einher. Im Vordergrund steht nicht mehr die hartnäckige Wirkungsmächtigkeit kultureller Texte (›Weltbilder‹), sondern die stete Umformung des semiotischen Raumes einer Kultur« (Frank: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, S. 69f.). Zu Lotmans Begriff der Semiosphäre vgl. Lotman: Über die Semiosphäre, in: Zeitschrift für Semiotik 12 (1990) S. 287–305.

»Geschichte der okzidentalen Raum/Zeit-Vorstellungen im Spiegel der Gattung Roman«¹¹⁶, die im Rahmen der aktuellen Raumdebatte lange Zeit nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit erhielt – nicht für eine bloße Aufwertung der Kategorie Raum gegenüber der Zeit aus, sondern er betont deren enge Korrelation: »Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als *Chronotopos* bezeichnen.«¹¹⁷ Im Chronotopos »verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen«, wobei sich die Zeit verdichtet, zusammenzieht und auf künstlerische Weise sichtbar wird.¹¹⁸ Bachtin weist auf die gestalterische Funktion des Chronotopos hin: Durch die »Materialisierung der Zeit im Raum«¹¹⁹ bereitet er die Vorbedingung für die szenische Entfaltung der Handlung. Der Raum hingegen wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und auf diese Weise dimensioniert.¹²⁰

Chronotopoi, eine »Form-Inhalt-Kategorie der Literatur«¹²¹, prägen »als Bestandteil der raumzeitlichen Organisation der Handlung [...] zugleich deren Inhalt, den [sie] in [ihrer] Funktion als ›Organisationszentr[en] der grundlegenden Sujetereignisse«¹²² in bestimmte Richtungen lenken. Darüber hinaus fungieren Chronotopoi als formale Elemente der Gattungsbestimmung, da die »unterschiedliche Ausprägung des Zeit-Raum-Verhältnisses eine Differenzierung von Romantypen ermöglicht.«¹²³ Bachtin differenziert zwischen realen/äußeren und literarischen/inneren Chronotopoi.¹²⁴ Während ersterer als »kulturhistorische Gegebenheit«, als »epochenspezifische raumzeitliche Ordnungsstruktur der menschlichen Weltwahrnehmung« verstanden wird, erweist sich der »literarische Chronotopos [als] die künstlerische ›Aneignung« [...] von spezifischen

¹¹⁶ Frank: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, S. 73.

¹¹⁷ Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russ. v. Michael Dewey, mit einem Nachw. v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 7. Die deutsche Erstausgabe erschien 1986 im Aufbau-Verl. Bachtin veranschaulicht sein Chronotopos-Konzept anhand von »Genrevarianten des europäischen Romans – vom ›griechischen Roman‹ bis zu Rabelais« (ebd., S. 8). Zuzufolge Bachtin sind Kunst und Literatur von »chronotopischen Werten unterschiedlichen Grades und Umfanges« durchdrungen (ebd., S. 180). Einige dieser Werte sind der Weg bzw. die Landstraße – beides Chronotopoi der Begegnung (vgl. ebd., S. 180f.), das Schloss – angefüllt mit der Zeit der historischen Vergangenheit (ebd., S. 183), der Empfangsalon – als Beispiel für die Verflechtung des Historischen und Gesellschaftlich-Öffentlichen mit dem Privaten (ebd., S. 184) und die Schwelle – als Chronotopos der Krise und des Wendepunktes (ebd., S. 186).

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 7.

¹¹⁹ Ebd., S. 188.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 7.

¹²¹ Ebd.

¹²² Michael C. Frank, Kirsten Mahlke: Nachwort, in: Bachtin: Chronotopos, S. 201–242, hier S. 206.

¹²³ Sasse: Poetischer Raum, S. 300.

¹²⁴ Vgl. Bachtin: Chronotopos, S. 58.

Aspekten dieser Ordnungsstruktur«.¹²⁵ Dabei ist der raumzeitliche Bezugsrahmen, der den genrebestimmenden Chronotopos determiniert, variabel: »Der Chronotopos ist weder im Gegenstand (Roman) noch im kulturellen Kontext noch im ästhetischen Empfinden des Lesers allein zu verorten, sondern in der raumzeitlich verfaßten Beziehung zwischen allen«.¹²⁶

Der soziologische Raumansatz Michel de Certeaus, der – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß – in allen drei später erfolgenden Textanalysen zur Anwendung gelangt und daher an dieser Stelle lediglich verkürzt dargestellt sei, untersucht den Einfluss von Alltagspraktiken auf die Produktion des städtischen Raums.¹²⁷ Gemäß de Certeau realisiert sich die Stadt selbst durch topologische Relationen, die durch die Praxis des Gehens hergestellt werden: »Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten. [...] [S]ie schaffen erst den Raum.«¹²⁸ De Certeau parallelisiert nun den Akt des Gehens mit dem Sprechakt: »Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist.«¹²⁹ So, wie sich der Fußgänger das topographische System aneigne, übernehme der Sprechende die Sprache.¹³⁰ Das Gehen stelle nicht nur eine »räumliche *Realisierung* des Ortes dar«, »so wie der Sprechakt eine lautliche Realisierung der Sprache ist«, sondern beinhalte schließlich

Beziehungen zwischen unterschiedlichen Positionen, das heißt pragmatische ›Übereinkünfte‹ in Form von Bewegungen (ebenso wie das verbale Aussagen eine ›Anrede‹ ist, die den Angesprochenen festlegt und die Übereinkünfte zwischen Mitredenden ins Spiel bringt).¹³¹

Ferner aktualisiere der Gehende die in einer räumlichen Ordnung enthaltenen Möglichkeiten oder Verbote, wodurch er diesen nicht nur zur Existenz ver helfe, sondern auch verändernd auf sie einwirken könne.¹³² Die Schritte der Fußgänger, die die Grundstruktur von Orten weben, könnten jedoch nicht lokalisiert werden, da sie keinen Materiali-

¹²⁵ Frank, Mahlke: Nachwort, S. 205.

¹²⁶ Ebd., S. 217.

¹²⁷ An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Untersuchung von Alltagspraktiken einen unmittelbaren Bezug zu Lefebvres Studie *Die Produktion des Raums* herstellt.

¹²⁸ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus d. Franz. übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988, S. 188. Das französische Original erschien unter: *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Union Générale d'Éditions, coll.10/18, Paris 1980.

¹²⁹ De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 189.

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. ebd., S. 190.

sierungspunkt haben.¹³³ Daher gehe bei der Aufzeichnung von Fußwegen der »eigentliche Akt des Vorübergehens« verloren, sodass die Praxis von einer Spur ersetzt, Handlung in Lesbarkeit übertragen werde.¹³⁴ Doch um das Textgewebe der Stadt zu lesen, bedürfe es einer »erhöhten Stellung«, die dem Körper Distanz zu den Massen der Fußgänger verschaffe. Wenn de Certeau in *Kunst des Handelns* versucht, die Raumkontrolle von oben durch die Raumpraxis von unten zu ersetzen, greift er auf Foucaults Raummodell der visuellen Kontrolle zurück, das dieser in *Überwachen und Strafen*¹³⁵ entwickelt hat.

Ähnlich wie Foucault in seinem Aufsatz *Von anderen Räumen*, so geht auch der französische Anthropologe Marc Augé davon aus, dass Raumordnungen einer historischen Veränderbarkeit unterworfen sind. Um dies zu veranschaulichen, stellt er in seiner kulturkritischen Studie *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*¹³⁶ die Vor-Moderne unserer Gegenwart – von Augé als Übermoderne bezeichnet¹³⁷ – gegenüber. Nach Augé steht die Vormoderne im Zeichen des anthropologischen Ortes, der als identisch, relational und historisch verstanden wird.¹³⁸ Der anthropologische Ort sei mit Sinn aufgeladen, betone den Aspekt der Gemeinschaft und sei in einem Ereignis, einem Mythos oder in einer Geschichte verankert.¹³⁹ Das wichtigste Merkmal der im Zuge der Globalisierung entstandenen Übermoderne hingegen sei das Übermaß: ein Übermaß an Ereignissen, des Raums und der Individualisierung der Referenzen.¹⁴⁰ Die zentrale Hypothese Augés besagt, dass die Übermoderne ver-

¹³³ Vgl. ebd., S. 188.

¹³⁴ Ebd., S. 188f.

¹³⁵ Foucault: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

¹³⁶ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994. Das französische Original erschien unter: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

¹³⁷ Vgl. Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 38.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 64. Augé ist der Ansicht, dass der Geburtsort konstitutiv für die individuelle Identität sei. Mit dem Merkmal der Relation umschreibt er den Umstand, »daß an ein und demselben Ort durchaus verschiedene, singuläre Einheiten koexistieren können und daß man ihre Relationen und die gemeinsame Identität, die ihnen aus ihrem gemeinsamen Ort erwächst, durchaus zu denken vermag. [...] Historisch ist der Ort notwendig von dem Augenblick an, da er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt« (ebd., S. 65f.).

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 98.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 51. Die Überfülle der Ereignisse komme darüber zustande, dass die Zeit nicht länger als ein intelligibles Prinzip angesehen werde und es nicht mehr möglich sei, ein Identitätsprinzip aufrecht zu erhalten, dass auf der Vergangenheit fußt (vgl. ebd., S. 34). Damit verbunden sei die Beschleunigung der Geschichte selbst, die sich in einer vermehrten Anzahl von Ereignissen äußere (vgl. ebd., S. 37). Das Übermaß an Raum stelle sich in erster Linie über den technischen Fortschritt her: Sowohl die Schnelligkeit der heutigen Verkehrsmittel als auch mediale Entwicklungen wie das Fernsehen lassen Nähe entstehen, wo eigentlich Distanz herrscht (vgl. ebd., S. 40ff.). Die dritte Figur des Übermaßes stelle sich dar-

mehrt Nicht-Orte produziere, »also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und [...] die alten Orte nicht integrieren«¹⁴¹. Während der Bewohner des anthropologischen Ortes in der Geschichte lebte, sich mit ihr identifizierte¹⁴², führe die in der Übermoderne einsetzende Reorganisation des Raums zu einer Ästhetisierung der Geschichte, die »gleichzeitig entsozialisiert und artifiziell wird«.¹⁴³ Nach Augé umfassen Nicht-Orte sowohl konkrete Räume, die zu einem bestimmten Zweck konstruiert wurden (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit), als auch die Beziehungen, die das Individuum zu diesen eingeht, wobei die Vermittlung zwischen beiden Instanzen textueller und auditiver Art sein kann.¹⁴⁴ Die im Nicht-Ort unterschiedslos gerichteten Verbote, Regularien, Aufforderungen etc. erzeugen eine provisorische Identität, die mit einer relativen Anonymität verbunden sei, da der Nutzer des Nicht-Ortes von seinen gewohnten Bestimmungen befreit werde.¹⁴⁵ Das Verhältnis zwischen Raum und Individuum werde dabei über einen Vertrag reguliert: In einer Identitätsüberprüfung am Ein- und/oder Ausgang der Nicht-Orte wird der Nutzer zuerst individualisiert und dann anonymisiert.¹⁴⁶

Augé verweist im Verlauf seiner Ausführungen mehrfach auf das Konzept des ›Erinnerungs- bzw. Gedächtnisortes‹ des französischen Historikers Pierre Nora, eine der erfolgreichsten und am häufigsten rezipierten Verbindungen zwischen Raum und Geschichte.¹⁴⁷ Die ›Erinnerungsorte‹ bzw. ›lieux de mémoire‹ werden als Kristallisationspunkte

über her, dass der individuellen Referenz bzw. der Individualisierung von Referenzen eine erhöhte Bedeutung zugemessen werde (vgl. ebd., S. 50).

¹⁴¹ Ebd., S. 93. Als Beispiele für Nicht-Orte nennt Augé transitorische Räume, wie Flughäfen, Hotels, Feriendörfer, Flüchtlingslager, Supermärkte etc.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 67.

¹⁴³ Ebd., S. 88. Augé verdeutlicht diesen Prozess anhand der Bewertung von historischen Sehenswürdigkeiten am Ortseingang von Dörfern/Städten etc.: »Den historischen Kontext nachdrücklich zu illuminieren ist neuen Datums und geht mit einer Reorganisation des Raumes einher [...] und diese Reorganisation tendiert ihrerseits dazu, den historischen Kontext kurzzuschließen, indem sie die Monumente, die von der Geschichte zeugen, umgeht«, bspw. in Form von Umgehungsstraßen und Autobahnen (ebd., S. 82f.).

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 110f. Als Beispiel für die Besetzung des Raumes durch den Text nennt Augé Supermärkte, »in denen der Kunde schweigend umhergeht, die Etiketten liest, sein Gemüse oder sein Obst auf einer Maschine abwägt, die ihm mit dem Gewicht auch den Preis anzeigt, in denen er dann seine Kreditkarte einer gleichfalls schweigenden oder wenig gesprächigen jungen Frau reicht, die jeden Artikel von einer Lesemaschine registrieren läßt, bevor sie nachprüft, ob die Kreditkarte in Ordnung ist« (ebd., S. 117).

¹⁴⁵ Die sich im Nicht-Ort ereignende ›Befreiung‹ von der sozialen Stellung, Kultur, Nationalität etc. wird von Augé als negativ empfunden und nicht etwa als Chance zur Nivellierung von sozialen, kulturellen etc. Unterschieden begriffen.

¹⁴⁶ Vgl. Augé: Orte und Nicht-Orte, S. 119ff.

¹⁴⁷ Pierre Nora: Erinnerungsorte Frankreichs. Mit einem Vorw. v. Etienne François. München: C.H. Beck, 2005.

Noras *Lieux de mémoire* umfassen sieben Bände, die über mehrere Jahre hinweg entstanden. Während die anfängliche Zielsetzung Noras in der »Erforschung ausgewählter Kristallisationspunkte des nationalen Erbes« bestand, entstand letztendlich eine »neue Form der Geschichtsschreibung« (Etienne François: Pierre Nora und die ›Lieux de mémoire‹, in: Nora: Erinnerungsorte Frankreichs, S. 7–14, hier S. 9). Insbesondere in Deutschland hat das Konzept des Erinnerungs- bzw. Gedächtnisortes breite Aufmerksamkeit

des kollektiven Gedächtnisses¹⁴⁸ bestimmter Gruppen definiert, wobei es sich nicht zwangsläufig um reale, sondern auch um imaginäre Orte handeln kann: Demnach gelten Nora nicht nur Friedhöfe, Museen oder Denkmäler, sondern auch die Tour de France oder die Marseillaise als Erinnerungsorte. Diese seien, ebenso wie die Nicht-Orte, ein Signum der heutigen Zeit, verursacht durch die Beschleunigung der Geschichte im Verlauf der Modernisierung:

Beschleunigung: dies Phänomen hat uns den ganzen Abstand vor Augen geführt zwischen dem echten, sozialen und unberührten Gedächtnis, dessen Modell die sogenannten primitiven oder archaischen Gesellschaften repräsentieren [...] und der Geschichte, die eben das ist, was unsere Gesellschaft, zum Vergessen verurteilt, weil die Veränderung sie fortreißt, aus der Vergangenheit gemacht hat.¹⁴⁹

Etwas weiter heißt es dort: »Hausten wir noch in unserem Gedächtnis, brauchten wir ihm keine Orte zu widmen. Es gäbe keine Orte, weil es kein von der Geschichte herausgerissenes Gedächtnis gäbe.«¹⁵⁰ Um dem durch die Beschleunigung der Geschichte verursachten Vergessen entgegenzuwirken, werden Gedächtnisorte als Überreste einer Vergangenheit etabliert, mit der man sich einerseits zwar nicht mehr identifizieren kann, der man sich andererseits jedoch verpflichtet fühlt.¹⁵¹ Dabei unterscheidet sich das in Geschichte umgewandelte Gedächtnis in dreifacher Weise vom »wahren Gedächtnis«¹⁵²: Da es erstens keine soziale Praxis mehr sei, bedarf es »äußerer Stützen und

erfahren. Vor allem der Historiker Karl Schlögel hat die Verbindung zwischen Raum und Geschichte aufgegriffen. In *Im Raume lesen wir die Zeit* spricht er sich dafür aus, die menschliche Geschichte nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich auszulegen: »Geschichte spielt nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. [...] Ereignisse haben einen Ort, an dem sie stattfinden. Geschichte hat ihre Schauplätze. [...] Das vorliegende Buch will herausfinden, was geschieht, wenn man geschichtliche Vorgänge immer auch als räumliche und örtliche denkt und beschreibt. Es nimmt die Einheit von Ort, Zeit und Handlung ernst und will eine Vorstellung von dem gewinnen, was die Amerikaner in unvergleichlicher Knappheit und Prägnanz *Spacing History* nennen« (Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 9f.).

¹⁴⁸ Der Begriff des ›kollektiven Gedächtnisses‹ geht auf den französischen Soziologen Maurice Halbwachs zurück, der in seinem Werk von der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses ausgeht (vgl. Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke, 1967. Das französische Original erschien unter: *La mémoire collective*. Paris, 1950. Vgl. ebenfalls: ders.: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin [u.a.]: Luchterhand, 1966. Das französische Original erschien unter: *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, 1925). Später wurde der Begriff von Jan und Aleida Assmann aufgegriffen und zum Konzept des ›kulturellen Gedächtnisses‹ umgearbeitet: »[A]ls Oberbegriff für den mit den Stichwörtern ›Traditionsbildung‹, ›Vergangenheitsbezug‹ und ›politische Identität bzw. Imagination‹ umrissenen Funktionsrahmen brauchen wir den Begriff des kulturellen Gedächtnisses. Dieses Gedächtnis ist kulturell, weil es nur institutionell, artefiziell realisiert werden kann, und es ist ein Gedächtnis, weil es in bezug auf gesellschaftliche Kommunikation genauso funktioniert wie das individuelle Gedächtnis in bezug auf Bewußtsein« (Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. 2007. München: C.H. Beck, 1992, S. 24).

¹⁴⁹ Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Aus dem Franz. v. Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach, 1990, S. 11–33, hier S. 12.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. hierzu: »Eine irrationale dumpfe Bindung, die uns weiterhin Schuldner dessen sein läßt, was uns gemacht hat, aber zugleich eine historische Distanzierung, die uns verpflichtet, das Erbe mit nüchternem Blick zu betrachten und sein Verzeichnis zu entwerfen« (ebd., S. 18).

¹⁵² Ebd., S. 18.

greifbarer Anhaltspunkte« in Form von »materiell[en] Überreste[n]«. ¹⁵³ Eine regelrechte Aufzeichnungs- und »Archivierwut« richte sich auf die »vollständige Bewahrung sowohl der gesamten Gegenwart als auch der Vergangenheit«, sodass selbst »dem geringsten Zeugnis die virtuelle Würde des Erinnerungswürdigen« ¹⁵⁴ zugesprochen werde und eine Materialisierung des Gedächtnisses einsetze. ¹⁵⁵ Daraus ergebe sich die Paradoxie, dass Gedächtnisorte nicht nur die Bewahrung des Gedächtnisses sichern, sondern zugleich dessen Verlust symbolisieren. ¹⁵⁶ Neben dem Gedächtnis in Form des Archivs spricht Nora zweitens von der Pflicht zum Gedächtnis, die »Atomisierung eines allgemeinen Gedächtnisses in Privatgedächtnisse« ¹⁵⁷: »Je weniger das Gedächtnis kollektiv gelebt wird, um so mehr braucht es einzelne Menschen, die sich selbst zu Gedächtnismenschen machen.« ¹⁵⁸ Die dritte Differenz bestehe in dem distanzierten Verhältnis zur Vergangenheit (»Gedächtnis als Distanz« ¹⁵⁹): Während sich das gelebte Gedächtnis über eine »retrospektive Kontinuität« ausgezeichnet habe, werde das aktuelle Verhältnis zur Vergangenheit von einer »Betonung der Diskontinuität« bestimmt. ¹⁶⁰ Aleida Assmann hält dem Noraschen Konzept entgegen, dass Orte nicht als alleiniger Garant für die Bewahrung des Gedächtnisses fungieren können: »Denn biographisches und kulturelles Gedächtnis lässt sich nicht in die Orte auslagern; diese können Erinnerungsprozesse nur im Verbund mit anderen Gedächtnismedien anstoßen und abstützen.« ¹⁶¹ Da (Gedenk-)Orte erklärungsbedürftig seien, müssten sie zusätzlich mit narrativem Sinn angereichert werden, um ihr Fortbestehen zu gewährleisten. ¹⁶² Vor diesem Hintergrund erscheinen literarisch inszenierte Erinnerungsräume als besonders lohnenswerter Untersuchungsgegenstand.

¹⁵³ Ebd., S. 19.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ »Was wir Gedächtnis nennen, ist in Wirklichkeit eine gigantische, schwindelerregende Konstitution des materiellen Grundstocks von allem, woran wir uns unmöglich erinnern können, ein unergründliches Repertorium dessen, woran wir uns vielleicht einmal erinnern müssten« (ebd., S. 19).

¹⁵⁶ Vgl. Jan Rupp: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur, in: Hallet, Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 181–194, hier S. 185.

¹⁵⁷ Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, S. 22.

¹⁵⁸ Ebd., S. 23.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Aufl. München: C.H. Beck, 2006, S. 21.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 309.

Abschließend sei auf das Linienkonzept des britischen Anthropologen Tim Ingold¹⁶³ verwiesen, das nicht nur im Umkreis raumtheoretischer Ansätze mittlerweile vielfach rezipiert wird, sondern vor allem im Rahmen der Hoppe-Analyse eine tragende Rolle spielen wird. Ingold wendet sich dezidiert gegen die Vorstellung von Raum (space) als Containermodell. Der Auffassung, dass Orte (places) innerhalb von Räumen situiert seien, setzt er die Annahme entgegen: »lives are led [...] through, around, to and from [places], from and to places elsewhere.«¹⁶⁴ Dabei ersetzt er die teleologische Konzeption des Lebens durch die Auffassung, dass das Leben eben nicht auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet sei, »but rather keeps ongoing«: »Life, in short, is a movement of opening, not of closure.«¹⁶⁵ Die Voraussetzung hierfür bildet eine neuartige Auffassung von Bewegung an sich als

[n]ot a casting about the hard surface of a world in which everything is already laid out, but an issuing along with in the very process of their generation; not the transport (carrying across) of completed being, but the pro-duction (bringing forth) of perpetual becoming.¹⁶⁶

Die Favorisierung eines prozessualen Hervorbringens, eines beständigen ›becoming‹ gegenüber klassifikatorischen und ontologischen Systemen stellt das zentrale Prinzip seiner Arbeiten dar und wird durch die Gegenüberstellung eines dualistisch operierenden Gegensatzpaares zum Ausdruck gebracht: Auf der einen Seite stehen die durch Bewegung produzierten Linien¹⁶⁷, wie sie bspw. durch Spuren oder Tierpfade verkörpert werden. Dabei geht Ingold davon aus, dass »the path, and not the place, is the primary condition of being – of becoming.«¹⁶⁸ Diese, als lines of inhabitation bezeichneten Linien, stehen auf der anderen Seite den lines of occupation gegenüber, die, wie Transportstrecken, einzelne Punkte miteinander verbinden. Während die lines of inhabitation dem Modus des wayfaring entsprechen, der Fortbewegungs- und Lebensweise des nomadischen Jägers oder des Reisenden ohne Ziel, der keinem vorgezeichneten Weg folgt, sondern diesen erst durch seine Bewegung im Raum produziert, korrespondieren die lines of occupation mit dem Modus des transport, der vorgegebenen Routen folgt und sich dabei zielorientiert gestaltet. Während wayfaring auf ikonographischer Ebene einer

¹⁶³ Vgl. Tim Ingold: Lines. A brief history. 2008. London: Routledge, 2007. Tim Ingold: Being alive. Essays on Movement, Knowledge and Description. London: Routledge, 2011. Tim Ingold: The Life of Lines. London: Routledge, 2015.

¹⁶⁴ Ingold: Being alive, S. 148.

¹⁶⁵ Ebd., S. 4.

¹⁶⁶ Ebd., S. 12.

¹⁶⁷ Zur ›Linie‹ vgl. auch Sabine Mainberger: Experiment Linie. Künste und Wissenschaften um 1900. Berlin: Kadmos, 2013.

¹⁶⁸ Ingold: Being alive, S. 12.

Linie entspricht, die sich frei und ohne Begrenzung entwickelt, sozusagen »a line on a walk«¹⁶⁹ repräsentiert, führt die Linie des transport von einem Punkt zum nächsten. Ihre Ordnung ist somit bereits vorgegeben, sodass man es nicht länger mit der Spur einer Bewegung zu tun hat, sondern mit einer Anordnung von Punkt-zu-Punkt-Verbindungen.¹⁷⁰

Dem Modus des transport entspricht die Struktur des Netzwerks, dessen Linien nicht miteinander verschlungen sind, sondern Punkt-zu-Punkt-Verbindungen darstellen. Die Spuren und Pfade, die der wayfarer hingegen produziert, bilden in ihrer Gesamtheit ein sogenanntes »meshwork«¹⁷¹, das dem Netzwerk diametral gegenübersteht:

Human existence is not fundamentally place-bound, [...] but place-binding. It unfolds not in places but along paths. Proceeding along a path, every inhabitant lays a trail. Where inhabitants meet, trails are entwined, as the life of each becomes bound up with the other. Every entwining is a knot, and the more that lifelines are entwined, the greater the density of the knot. Places, then, are like knots and the threads from which they are tied are lines of wayfaring. [...] Together they make up what I have called the mesh work.¹⁷²

Das Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen Netzwerk und meshwork besteht demnach darin, dass die Linien des meshwork keine Konnektoren bilden: »They are the paths along which life is lived. And it is in the binding together, not in the connecting of points, that the mesh is constituted.«¹⁷³ Das Prinzip des meshwork wird nun von Ingold auf einen Wissensbegriff bzw. ein Wissenskonzept übertragen. Dabei wendet er sich dezidiert gegen die klassische Vorstellung, dass Wissen »[is] not so much »built up« as »passed down««, im Sinne einer »received tradition«.¹⁷⁴ Die Implikation derartiger genealogischer Modelle bestehe darin, dass jenes Wissen, das aus der direkten Konfrontation mit der individuellen Umwelt – »of the practical engagement with the environ-

¹⁶⁹ In diesem Punkt bezieht sich Ingold auf den Maler Paul Klee, der den Terminus der »line on a walk« ursprünglich prägte (vgl. Ingold 2011: S. 72f.).

¹⁷⁰ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass sich Ingold in seinen Studien zwar immer wieder auf Untersuchungen zu indigenen Strukturen bezieht, wie bspw. auf anthropologische Arbeiten zu den Aborigines oder den Inuit, ich den Text allerdings nicht so lese, als ginge es ihm um die Etablierung eines Gegensatzes zwischen indigenen und modernen Strukturen, wie aus der Gegenüberstellung der Bewegungsmodi des wayfaring bzw. des transport vorschnell geschlussfolgert werden kann. Ingolds Modell muss meiner Meinung nach vielmehr in synchroner als in diachroner Hinsicht verstanden werden.

¹⁷¹ Der Begriff des »meshwork« geht ursprünglich auf Lefebvre zurück, auf den sich Ingold hier bezieht. Darüber hinaus fungieren vor allem Deleuze und Guattari als Gewährsmänner Ingolds, zu deren Werken er sich immer wieder in Beziehung setzt. Auch Autoren wie Merleau-Ponty, de Certeau oder Vilém Flusser werden von Ingold häufig herangezogen, sodass er sich, wenngleich kaum beabsichtigt, in einen raumtheoretischen Diskurs einschreibt, in dessen Rahmen er vermehrt rezipiert wird, wie es auch in der vorliegenden Analyse der Fall ist.

¹⁷² Ingold: *Being alive*, S. 148f.

¹⁷³ Ebd., S. 151f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 155.

met«¹⁷⁵ – resultiere, keinerlei Berücksichtigung finde. Ingold schließt daraus, dass dieses genealogische, durch die Vorfahren übermittelte Wissen

is tantamount to a system of classification. To function in the world [...] you have first to know what you are dealing with; and to know what you are dealing with you have to be able to assimilate every object you encounter to the idea of a class of objects sharing the same characteristics.¹⁷⁶

Jenen kategorial-taxonomisch funktionierenden Modellen, in denen Dinge auf der Basis von intrinsischen und invarianten Eigenschaften klassifiziert werden¹⁷⁷ – von Ingold als ›classificatory knowledge‹ bezeichnet – setzt er sein Modell des ›storied knowledge‹ entgegen. Wissen erweist sich hier »under construction« und ist weniger »replicated« als vielmehr »reproduced«:

Inhabitants, then, know as they go, as they journey through the world along paths of travel. [...] Movement itself is the inhabitant's way of knowing. Inhabitant knowledge [...] is integrated alongly. [...] Wayfaring yields an alongly integrated, practical understanding of the lifeworld. Such knowledge is neither classified nor networked but meshworked.¹⁷⁸

Der Wissensmodus des storied bzw. inhabitant knowledge entspricht somit nicht nur der Struktur des meshworks, sondern wird von Ingold mit dem Fortbewegungsmodus des wayfaring korreliert. Auf diese Weise wird ein direkter Zusammenhang zwischen Bewegung und Narration geschaffen, der das ursprünglich anthropologische Konzept Ingolds auf den Gegenstand der Literaturwissenschaft anwendbar macht. Laut Ingold entspricht der Fortbewegungsmodus des wayfaring dem Akt des storytelling, wohingegen der transport, um den von Ingold etablierten Dualismus zu komplettieren, einer Narration gleichkomme, die auf einem prä-existenten Plot basiere. Während die ›lines of a plot‹ Konnektoren darstellen, die den Leser von Punkt zu Punkt führen¹⁷⁹ »goes the storyline along«¹⁸⁰, wobei sie, wie die Linie des wayfarers, keinen Anfang und kein Ende kennt. Storytelling entstehe gewissermaßen aus einer Bewegung heraus, wobei nicht zuvor determinierte Einheiten miteinander verbunden, sondern verschlungene Pfade und Spuren nachverfolgt werden, sodass man es nicht mit einem hermeneutischen, in sich geschlossenen, sondern vielmehr mit einem disparaten Narrativ zu tun hat, dem Widersprüchlichkeiten inhärent sind.

¹⁷⁵ Ebd., S. 157.

¹⁷⁶ Ebd., S. 158.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 158.

¹⁷⁸ Ebd., S. 154.

¹⁷⁹ Vgl. Ingold: Lines, S. 92.

¹⁸⁰ Ebd., S. 90.

Obgleich viele Theoreme, die die Diskussion um den spatial turn, die »Rekonzeptualisierung des Raums und seiner (Be-)Deutung«¹⁸¹ maßgeblich mitbestimmen, hier nicht zur Darstellung gelangen konnten, so vermitteln die Ausführungen dennoch einen Überblick über die wichtigsten Ansätze zum Thema Raum/Räumlichkeit. Abschließend sei ein Aspekt thematisiert, der nicht nur das zuletzt beschriebene Linien-Konzept Ingolds betrifft: Viele klassische Raumtheorien operieren mit dualistischen Begriffspaaren, wie die Gegenüberstellung von Ort und Raum bei de Certeau, Glatt und Gekerbte bei Deleuze und Guattari oder auch Ort und Nicht-Ort bei Augé veranschaulicht. Diese Begriffspaare werden allerdings nicht als sich gegenseitig ausschließend, sondern vielmehr als sich wechselseitig ergänzend inszeniert. So versteht bspw. Augé Ort und Nicht-Ort als fliehende Pole: »Der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her«.¹⁸² Bei Deleuze und Guattari heißt es vergleichsweise:

[M]anchmal müssen wir uns auch daran erinnern, daß die beiden Räume nur wegen ihrer wechselseitigen Vermischung existieren: der glatte Raum wird unaufhörlich in einen gekerbten Raum übertragen und überführt; der gekerbte Raum wird ständig umgekrempelt, in einen glatten Raum zurückverwandelt.¹⁸³

Obgleich der Raum somit vielfach über ein dichotomes Begriffspaar konstituiert wird, finden kontinuierliche Umschlagsbewegungen, Umkehrungen und Transformationen zwischen den jeweiligen Größen statt, sodass Raum nicht länger »absolut« gedacht wird.

2. Intertextualitätskonzepte – Forschungsüberblick

Wie zum spatial turn, so haben sich auch zum Forschungsgegenstand der Intertextualität in den vergangenen Jahrzehnten mannigfache Positionen und Richtungen entwickelt¹⁸⁴, die keinesfalls auf einem einheitlichen Verständnis von Intertextualität beruhen, wie etwa die sich im Jahr 2010 an Helene Hegemanns Buch *Axolotl Roadkill* entzündete Literaturdebatte um die Grenze zwischen Intertextualität und Plagiat zeigte.¹⁸⁵ Der Be-

¹⁸¹ Weigel, Uum »topographical turn«, S. 159.

¹⁸² Augé: Orte und Nicht-Orte, S. 94.

¹⁸³ Deleuze, Guattari: Das Glatte und das Gekerbte, in: Dünne, Günzel (Hrsg.): Raumtheorie, S. 434–446, hier S. 434.

¹⁸⁴ Vgl. etwa folgende Auswahlbibliographien: Udo J. Hebel: Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies. New York: Greenwood Press, 1989; Hans-Peter Mai: Intertextual Theory – A Bibliography, in: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Intertextuality. Berlin; New York: de Gruyter, 1991, S. 237–250.

¹⁸⁵ Vgl. etwa David Hugendick: »Total gedankenlos und egoistisch«. Zeitgeist oder Plagiat? In ihrem bejubelten Romandebüt hat sich Helene Hegemann bei einem anderen Autor bedient, in: Die Zeit, vom 08.02.2010. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-02/hegemann-blogger-plagiat> (Stand: 04.01.2016).

griff der Intertextualität zeichnet sich vielmehr durch eine vielfältige Terminologie sowie eine generelle konzeptionelle Offenheit aus, sodass er den Anschein von Undisziplinierbarkeit¹⁸⁶ erweckt. Im weitesten Sinn »umfaßt Intertextualität alle Bezüge eines literarischen Textes auf andere literarische Texte oder auch außerliterarische Texte.«¹⁸⁷ Im Rahmen dieser Arbeit werden jedoch ausschließlich Referenznahmen zwischen literarischen Texten analysiert, während Bezüge zwischen und auf Sach- und Gebrauchstexte keine Berücksichtigung finden.¹⁸⁸ Dabei grenzt sich das Verfahren der Intertextualität von der Quellen- und Einflussforschung insofern ab, als man nicht von einer einseitigen Beeinflussung des Quellentextes auf den nachfolgenden Text ausgeht, sondern die Interaktion zwischen den Texten in den Blick nimmt.¹⁸⁹ Auch das im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Wende neu erwachte »Interesse an der Kontextualisierung von Literatur«¹⁹⁰ ruft unweigerlich den Intertextualitätsbegriff auf den Plan. Das Erkenntnisinteresse kulturwissenschaftlicher Ansätze ist auf die Frage ausgerichtet, in »welchem Verhältnis literarische Texte zu den Diskursen und dem Wissen einer Gesellschaft stehen, wie sie das soziokulturelle Wissen ihrer Entstehungszeit verarbeiten und welche gesellschaftlichen Funktionen sie jeweils erfüllen«, womit die intertextuellen und extratextuellen Kontexte literarischer Werke in den Fokus rücken.¹⁹¹ »Die dominanten Austauschmodi zwischen dem literarischen Text und seinem kulturellen Kontext« werden

¹⁸⁶ »Der Begriff erscheint vorerst nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel« (Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: Karlheinz Stierle, Rainer Warning [Hrsg.]: Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik II. München: Fink, 1984, S. 133–138, hier S. 134).

¹⁸⁷ Matias Martinez: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv, 1996, S. 430–445, hier S. 444. Text-Text-Beziehungen lassen sich jedoch nicht erst seit der Einführung des Begriffs der Intertextualität in den späten 60er Jahren feststellen, analysieren und auswerten, sondern sind Teil einer weit zurückreichenden literarischen Tradition. Bereits in der antiken Poetik wurde im Verfahren der Imitation auf die Möglichkeit der Bezugnahme von Texten auf andere Texte hingewiesen. Im Vergleich zur Imitation betont die Intertextualität jedoch »den selbständigen Umgang des Folgetextes mit der Tradition, gesteht kanonischen Werken keine privilegierte Rolle gegenüber anderen Prätexten zu und bezieht sich eher auf den Text als auf die Person des Autors« (ders.: Intertextualität, in: Horst Brunner, Rainer Moritz [Hrsg.]: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 150–151, hier S. 151).

¹⁸⁸ Im Vergleich zur Literaturwissenschaft setzt sich die Sprachwissenschaft verhältnismäßig spät mit dem Verfahren der Intertextualität auseinander (vgl.: Ulla Fix: Aspekte der Intertextualität, in: Klaus Brinker [u.a.] [Hrsg.]: Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbbd. Berlin; New York: de Gruyter, 2000, S. 490–457, hier S. 450). Dann allerdings mit einem »anders angelegten Begriff von Intertextualität und der – allerdings kaum genutzten – Möglichkeit, auch Sachtexte einzubeziehen« (ebd., S. 450).

¹⁸⁹ Zur Quellen und Einflussforschung vgl. U. Baumann: Eintrag »Quellen- und Einflussforschung«, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 631–632.

¹⁹⁰ Birgit Neumann, Ansgar Nünning: Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur, in: Marion Gymnich, dies. (Hrsg.): Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verl., 2006, S. 3–28, hier S. 3.

¹⁹¹ Ebd., S. 7.

dabei als »Formen der Intertextualität im weitesten Sinne« bezeichnet, worunter auch Spielarten der Intermedialität und Interdiskursivität« subsumiert werden.¹⁹² Im Folgenden richtet sich die Aufmerksamkeit jedoch weniger auf jenes weite, zugleich als kulturwissenschaftlicher Leitbegriff fungierende Intertextualitätsverständnis, sondern vielmehr auf ein begrenztes literatur- und textwissenschaftliches Verständnis von Intertextualität.¹⁹³

Neben dem Dekonstruktionsmodell ist die Intertextualität »mit Abstand das erfolgreichste Konzept der poststrukturalen Literaturtheorie«¹⁹⁴. Die Vorstellung von der kategorischen Abgeschlossenheit des literarischen Werks (Werkimmanenz) wird von einem offenen und dezentralisierten Textverständnis abgelöst. Die daraus resultierende Abwendung von der Tradition der Originalästhetik geht mit einer Betonung des »Machens« von Literatur einher. Die Textproduktion wird in der Folge als »Auswahl- und Kombinationsprozeß« verstanden, »der sich an einem bestimmten Verfahrensrepertoire orientiert, wobei das Textprodukt selbst als Konstruktion verstanden wird«, die »auch deren innertextliche Verkettung abbildet«.¹⁹⁵ Die wichtigste Grundlage des Intertextualitätsbegriffs bilden die zwischen 1919 und 1974 entstandenen Schriften des russischen Formalisten Michail M. Bachtin: Die unter dem Titel *Die Ästhetik des Wortes* versammelten Aufsätze Bachtins wurden in den 1960er Jahren von der Strukturalistin Julia Kristeva aufgegriffen und zur Grundlage des heutigen Intertextualitätsbegriffs ausgeweitet. Das Konzept des russischen Literaturwissenschaftlers, Semiologen und Kulturtheoretikers gründet ursprünglich auf der Kritik am russischen Sprachpurismus: Der Monologizität, der Vereinheitlichung und Monologisierung von Sprache, setzt er das

¹⁹² Ebd., S. 15. Weiter heißt es dort: »Qua Intertextualität kann der literarische Text im Prinzip auf die gesamte Bandbreite kulturell prävalenter Wissensformationen – wie sie in Texten, Medien oder verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen konstruiert und disseminiert werden – Bezug nehmen und sie im Medium der Fiktion anklingen lassen. Zitate, Gattungsmuster, Plotstrukturen, Motive, Figuren oder sprachliche Besonderheiten unterschiedlichster (Prä-)Texte können durch Verfahren der Intertextualität aufgerufen, neuperspektiviert und fortgeschrieben werden. Intertextualität fungiert gleichsam als Schaltstelle zwischen Texten und ihren kulturellen bzw. historischen Kontexten. Durch intertextuelle Bezüge steht der literarische Text im ständigen Dialog mit dem kulturellen Wissen seiner Entstehungszeit« (ebd., S. 15f.). Zwei methodische Ansätze, die sich mit der Kontextualisierung von Literatur auseinandersetzen, an dieser Stelle jedoch nicht weiter verfolgt werden, sind der auf Stephen Greenblatt zurückgehende »New Historicism« und die »Interdiskursanalyse« Jürgen Links. Vgl. Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach, 1990. Jürgen Link: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik*, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 284–307.

¹⁹³ Vgl. Wolfgang Hallet: *Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft*, in: Gymnich, Neumann, Nünning (Hrsg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, S. 53–70, hier S. 57.

¹⁹⁴ Johanna Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Metzler, 2000, S. 94.

¹⁹⁵ Renate Lachmann: Eintrag »Intertextualität«, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996, S. 794–809, hier S. 795.

auf Polyphonie gründende Konzept der Dialogizität entgegen, die Begegnung von eigener und fremder Äußerung¹⁹⁶. Dieser Gegensatz zwischen Monologizität und Dialogizität bestimme sowohl die Gesellschaft als auch die Sprache/Kunst:

Eine autoritäre und hierarchisch strukturierte Gesellschaft wird die monologischen Affirmationen eines fixen Konsensus, einer stillgelegten Wahrheit durchzusetzen versuchen, während das dialogische Prinzip im Bereich von Politik und Gesellschaft den zentralisierten Macht- und Wahrheitsanspruch subversiv herausfordert und unterminiert. Dem entsprechen im sprachlichen Bereich die beiden gegenläufigen Tendenzen von monologisch vereinheitlichter Sprache und Rede einerseits und von Sprach- und Redevielfalt andererseits [...].¹⁹⁷

Auch die Literatur sei von diesem Gegensatz zwischen »verbal-ideologische[r] Zentralisierung und Vereinheitlichung« sowie »Prozesse[n] der Dezentralisierung und Differenzierung«¹⁹⁸ geprägt. Doch während sich die »Hauptvarianten der poetischen Gattungen in der Bahn der vereinheitlichenden und zentralisierenden Kräfte des verbal-ideologischen Lebens herausbildeten«, sei der Roman, den Bachtin in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt, im »Rahmen der dezentralisierenden, zentrifugalen Kräfte« entstanden.¹⁹⁹ Der als »künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt«²⁰⁰ definierte Roman erweise sich als Ausdruck des Karnevalesken, der »Redeвиelfalt der Narren«.²⁰¹ Im Gegensatz zur monologischen Stilistik sei das Wort im Roman bereits immer schon »besprochen, umstritten, bewertet« und trete somit in eine Wechselwirkung mit Fremdäußerungen.²⁰² Somit führe jedes Wort

eines Textes über seine Grenzen hinaus. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext [...]. [...] Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt.

¹⁹⁶ Rainer Grübel: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin, in: Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. u. eingeleitet v. dems. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 21–78, hier S. 45.

¹⁹⁷ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich, ders. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 1–30, hier S. 2.

¹⁹⁸ Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 165.

¹⁹⁹ Ebd., S. 166.

²⁰⁰ Ebd., S. 157.

²⁰¹ »Während die Dichtung auf der Höhe des offiziellen sozioideologischen Kontextes die kulturelle, nationale und politische Zentralisation der verbal-ideologischen Welt bewerkstelligte, erklang in den Niederungen, in Schaubuden und auf Jahrmarktsbühnen die Redeвиelfalt der Narren, ein Nachäffen aller »Sprachen« und Dialekte, entwickelte sich die Literatur der Fabliaux und Schwänke, der Straßenlieder und Sprichwörter und Anekdoten, in der es keinerlei sprachliches Zentrum gab, in der das lebendige Spiel »mit den Sprachen« von Dichtern, Gelehrten, Mönchen, Rittern u.a. üblich war, in der alle »Sprachen« Masken waren und es kein unumstrittenes sprachliches Gesicht gab« (ebd., S. 166).

²⁰² »So findet jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt. Der Gegenstand ist umgeben und durchdrungen von allgemeinen Gedanken, Standpunkten, fremden Wertungen und Akzenten. Das auf seinen Gegenstand gerichtete Wort geht in diese dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente ein, verflucht sich in ihre komplexen Wechselbeziehungen, verschmilzt mit den einen, stößt sich von den anderen ab, überschneidet sich mit dritten« (ebd., S. 169).

Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen läßt.²⁰³

Allerdings bezieht sich, wie Broich in seinen Ausführungen hervorhebt, Bachtins Konzept der Dialogizität nicht auf eine intertextuelle, sondern auf eine intratextuelle Ebene: »[F]ür Bachtin [ist] nicht die diachronische Beziehung zwischen altem und neuem Text, sondern die synchronische zwischen fremder und eigener Rede entscheidend.«²⁰⁴

Diese Einschränkung scheint Julia Kristeva jedoch zu missachten, wenn sie in ihrem Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* das vorgestellte Dialogizitätsmodell zur Grundlage ihres Intertextualitätsbegriffs erhebt.²⁰⁵ Während Bachtin Dialogizität gerade nicht als konstitutives Merkmal aller Texte ansieht, erhebt Kristeva genau diesen Punkt zur Kernaussage ihres Intertextualitätsmodells: »Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.«²⁰⁶

In der Folge entstehe

das Bild eines ›Universum der Texte‹, in dem die einzelnen subjektlosen Texte in einem *regressus ad infinitum* nur immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen verweisen, da sie ja alle nur Teil eines ›texte général‹ sind, der mit der Wirklichkeit und Geschichte, die immer schon ›vertextete‹ sind, zusammenfällt.²⁰⁷

Den ausschließlich in Wechselwirkung und somit nicht länger autonom existierenden Text sieht Kristeva, in Anlehnung an Bachtin, in der Rede des Karnevals verwirklicht, die »die Regeln der von der Grammatik und der Semantik zensierten Sprache« durchbreche und sich somit als »gesellschaftliche und politische Widerrede« gestalte.²⁰⁸ Für Bachtin, so Kristeva, sei der »Dialog nicht nur die vom Subjekt übernommene Sprache, sondern vielmehr eine *Schreibweise* (*écriture*), in der man den anderen liest.«²⁰⁹ Daraus schlussfolgert sie, dass der »bachtinsche Dialogismus die Schreibweise zugleich als Subjektivität und als Kommunikativität, oder besser gesagt, als Intertextualität« be-

²⁰³ Ebd., S. 352f.

²⁰⁴ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 5.

²⁰⁵ Später hat sich Kristeva von dem Begriff der Intertextualität abgewandt und ihn durch den Terminus der ›Transposition‹ ersetzt. Der Vorteil dieses Begriffs bestehe laut Kristeva darin, dass »er die Dringlichkeit einer Neuartikulation des Thetischen beim Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen unterstreicht« (Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übers. v. Reinold Werner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, S. 69). Zum Begriff der Transposition vgl. auch Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 99f.

²⁰⁶ Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972, S. 345–375, hier S. 348. Das französische Original erschien unter: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in: *Critique* 23 (1967), S. 438–465.

²⁰⁷ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 9.

²⁰⁸ Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 346.

²⁰⁹ Ebd., S. 351.

zeichnet.²¹⁰ Dieser Dialogismus verwische den »Begriff ›Person-Subjekt der Schreibweise« und mache dem Begriff der »›Ambivalenz der Schreibweise« Platz.²¹¹ Mit Ambivalenz bezeichnet Kristeva die doppelte Funktion des Textes als »Absorbtion« und als »Antwort auf einen anderen Text«.²¹² Dialogismus und Ambivalenz führen ferner dazu, dass Kristeva »die minimale Einheit der poetischen Sprache«²¹³, sprich, die den Text konstituierenden Worte, als ein Doppelzeichen, ein »Double«²¹⁴ versteht, in dem die abwesenden Texte repräsentiert werden.²¹⁵

Dieses poststrukturalistische und mit den Ideen der Tel-Quel-Gruppe²¹⁶ gespeiste Verständnis von Intertextualität weist Schwächen auf. Wenn man Intertextualität als grundlegendes Merkmal von Textualität versteht, wird die Analyse spezifischer Beziehungen zwischen einzelnen Texten im Sinne der klassischen Einzeltextreferenz hinfällig. Dementsprechend spaltet Kristevas Modell die Nachwelt in zwei Lager, deren Anhänger und Gegner von Heinrich F. Plett als ›Progressive« und ›Traditionalisten« bezeichnet werden.²¹⁷ Während Progressive dem völlig entgrenzten Textbegriff positiv gegenüberstehen und demnach den Bedarf an Methoden und Instrumentarien zur Intertextualitätsanalyse verneinen²¹⁸, konzentrieren sich die Traditionalisten auf eben dieses Versäumnis:

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 352.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Im Zuge der von ihr entwickelten Translinguistik überträgt sie den total entgrenzten Textbegriff auch auf außersprachliche Systeme, sodass im Kristevaschen Verständnis letztendlich jedes kulturelle System als Text verstanden und gelesen werden kann und muss: »Auf diese Weise werden soziale Strukturen zu Texten und Texte zu Ideologemen. Wenn Kristeva Intertextualität nun als die Transposition eines Zeichensystems in ein anderes definiert [...], so bedeutet das, daß es ihr nicht nur um den Kontakt zwischen literarischen Texten geht, sondern auch um die Interaktion zwischen Text und Gesellschaft, Text und Geschichte« (Shamma Schahadat: Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext, in: Miltos Pechlibanos [Hrsg.]: Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1995, S. 366–377, hier S. 368).

²¹⁶ »Ein Brennglas des intellektuellen Protests und richtungweisend in Sachen Literaturtheorie war die Zeitschrift *Tel Quel* um die sich die ›Groupe d'études théoriques« geschart hatte. Die Zeitschrift erschien von 1960 bis 1983 in Paris. Der Redaktion gehörten mehrere Personen, von 1970 bis 1983 auch Julia Kristeva an. [...] Das Interesse der Gruppe richtete sich auf Autoren der europäischen Avantgarde wie Mallarmé, Artaud, Bataille, später auch Joyce und Beckett« (Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie, S. 8f.).

²¹⁷ Vgl. Heinrich F. Plett: Intertextualities, in: ders. (Hrsg.): Intertextuality, S. 3–29, hier S. 3f.

²¹⁸ Jene Konzepte, die kein Analyseinstrument zur Erfassung von Intertextualität entwickelt haben, seien an dieser Stelle der Vollständigkeit halber knapp erläutert: Vor allem in der französischen Literaturwissenschaft stand man Kristevas Theorie befürwortend gegenüber. So stieß der poststrukturalistische Ansatz insbesondere bei dem Zeichen-, Literatur- und Kulturtheoretiker Roland Barthes auf großen Anklang und Zustimmung. Seine Vorstellung einer ›Echokammer« (franz.: chambre d'échos) (vgl. Roland Barthes: Über mich selbst. Aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. München: Matthes und Seitz, 1978, S. 81f.) impliziert das Konzept des ›Bereits-Gesagten«: »Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, [...] [d]ie aus ihm hervorgegangenen Einheiten [...] sind selber immer wieder Textausgänge, Markierung, Merkpunkt einer virtuellen Abschweifung auf den übrigen Katalog hin [...]; sie sind ebenso viele aufleuchtende Splitter von diesem Etwas, das immer schon gelesen, gesehen, getan, gelebt war« (Barthes: S/Z. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, S. 25). Demzufolge ist der Text als das Produkt einer Reaktion auf einen vorhergehen-

Sie erkennen die Notwendigkeit einer Einschränkung der Allgemeingültigkeit des Intertextualitätsbegriffs als Voraussetzung seiner praktischen Anwendbarkeit an und sprechen somit nur dann von Intertextualität, wenn es sich um intendierte und markierte Bezugnahmen auf literarische Texte handelt. Mithilfe der von ihnen entwickelten Instrumentarien konnte das Phänomen der Intertextualität fortan einer konkreten Analyse unterzogen werden.²¹⁹ Eine Annäherung zwischen den Vertretern beider Gruppen ist möglich, wenn man literarische Texte hinsichtlich der Stärke ihrer intertextuellen Organisation differenziert, sodass Intertextualität nicht länger als universelles Kennzeichen aller Texte zu verstehen ist.²²⁰

den Text anzusehen, wodurch die Existenz des Einzeltextes negiert wird. Der Text, der sich aus »Zitate[n] ohne Anführungszeichen« (Barthes: Vom Werk zum Text, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus d. Franz. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 64–72, hier S. 68) zusammensetzt, ist Ursprungslos, kann keiner eindeutigen Quelle in Form eines Verfassers zugeschrieben werden. Mit der Verdrängung des Autors verlagert sich das Konzept auf eine rezeptionsorientierte Ebene: »Der Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne daß auch nur ein einziges verlorengehe« (Barthes: Der Tod des Autors, in: ders.: Das Rauschen der Sprache, S. 57–63, hier S. 63). Der von Barthes beschriebene Text verfügt weder über einen Anfang noch über ein Ende, sondern zirkuliert und webt sich in einem endlosen Prozess fort: »Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen« (ebd., S. 61).

Ähnlich wie in Form von Kristevas Mosaik-Metapher, so versteht auch Charles Grivel den Text als ein Puzzle, das sich aus einzelnen, textuellen Elementen zusammensetzt (vgl. Charles Grivel: Serien textueller Perzeption. Eine Skizze, in: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel [Hrsg.]: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: 1983, S. 53–84, hier S. 53).

Sein Verständnis von Intertextualität zeichnet sich ebenfalls durch Entgrenzung und Radikalität aus: »Il n'est pas de texte qu'e d'intertexte« (Charles Grivel: Thèses préparatoires sur les intertextes, in: Renate Lachmann [Hrsg.]: Dialogizität. München: Fink, 1982, S. 237–248, hier S. 240). Jeder einzelne Text beziehe sich somit immer schon auf die »Bibliothèque générale« (»La lecture est un acte d'intertextualisation: c'est à travers la Bibliothèque qu'on lit, à travers des pans entiers de la Bibliothèque« (ebd., S. 240)). Grivel versteht Intertextualität als unendliche »Serien textueller Perzeption«: »Das beinhaltet, daß ein sekundärer Text [...] notwendigerweise primäre Texte [...] festhält, zurückbehält, mit sich trägt, mit sich nimmt und daß er solche sozusagen notwendigerweise hervorruft, um verstanden oder begriffen werden zu können« (ebd., S. 56). Dabei falle es abermals dem Rezipienten zu, die einzelnen Textkomponenten durch »Anwendung des Gedächtnisses« auf den Text zu enttarnen: »Lesen ist Gedächtnisspiel, Lesen ist Ins-Gedächtnis-Rufen, Lesen ist Erinnerung« (ebd. S. 57f.).

Das Intertextualitätsmodell des französisch-amerikanischen Literaturkritikers Michael Riffaterre definiert sich über dessen Verständnis des Textes als Voraussetzung für andere Texte, sodass Textualität immer bereits mit Intertextualität einhergeht. Intertextualität manifestiere sich über eine Spannung zwischen dem manifesten Text und dem vorhergehenden, dem Prätext, »der als semantisch-ideologische Differenz oder Divergenz zu verstehen ist« (Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 19.) Die aus diesem Konflikt resultierenden »agrammaticalités« (Michael Riffaterre: L'intertexte inconnu, in: Littérature 41 [1981], S. 4–7, hier S. 5), Spuren eines fremden Textes, wirken sich störend auf die Textoberfläche aus, da sie sich nicht nahtlos in ihren neuen Kontext integrieren, sondern einen Bruch in der Textoberfläche bilden. Diese, dem Text immanenten Brüche, dienen als Indizien für die Anwesenheit einer Fremdeinschreibung in Form einer intertextuellen Spur und müssen in der Folge durch den Rezipienten entdeckt werden (vgl. auch Michael Riffaterre: Semiotics of Poetry. Bloomington; London: Indiana UP, 1987).

²¹⁹ Intertextualität fungiert den Vertretern dieser hermeneutisch geprägten Schule als Oberbegriff für längst bekannte und erfasste Verfahren zur Herstellung von Literatur, wie das der Parodie oder der Anspielung. Im Rahmen des Intertextualitätsbegriffs eröffnet sich die Möglichkeit einer präziseren Erfassung und Systematisierung von bereits seit der Antike etablierter literarischer Produktionsverfahren (vgl. Manfred Pfister: Intertextualität, in: Dieter Borchmeyer, Victor Zmegac [Hrsg.]: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 215–218, hier S. 215).

²²⁰ Lachmann weist darauf hin, dass die unterschiedlichen Intertextualitätstheoretiker selbst in ihrer Gesamtheit ein Modell von Intertextualität bilden, »insofern die zitierende, alludierende, replizierende Ver-

Die nachstehenden Ausführungen liefern einen knappen Überblick über einige RepräsentantInnen jenes textdeskriptiven Intertextualitätsansatzes²²¹, wie ihn etwa Gérard Genette in *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*²²² vertritt. Ein Palimpsest ist ein abgeschabtes und erneut beschriebenes Stück Pergament, wobei die zu löschende Schrift nicht ganz verschwindet, sondern unter der neuen latent sichtbar bleibt. Dieses Durchscheinen der älteren Schrift in einer neuen wird von Genette auf den Textbegriff übertragen. Unter dem Begriff der Transtextualität versammelt er fünf Kategorien, die den Text in unterschiedlicher Art und Weise »in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten«²²³ setzen. Intertextualität, die erste der fünf Kategorien, wird von ihm, im Vergleich zu Kristeva, »restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte« definiert, als »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen«²²⁴ in Form des Zitats, des Plagiats oder der Anspielung.²²⁵ Wie sich zeigen wird, fallen die meisten der in den späteren Analysen untersuchten Bezugnahmen in diese Kategorie. Wie Genette, so haben auch die deutschen Literaturwissenschaftler Ulrich Broich und Manfred Pfister in ihrem mittlerweile zur Standardlektüre erhobenen Werk *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* eine Taxonomie der Formen von Intertextualität entwickelt, die literarische Texte »nach den Graden der Intensität des

flechtung ihrer Theorieprodukte nachgerade einen neuen Typ literaturwissenschaftlichen Diskurses zu entwerfen scheine. Dieser kreist sein Objekt, den intertextuell organisierten Text, der seine punktuelle Identität durch Verfahren der Referenz auf andere Text aufgibt, von verschiedenen Seiten ein« (Lachmann: Intertextualität, S. 798).

²²¹ An dieser Stelle sei in aller Kürze auf jene Konzepte verwiesen, die aus heuristischen Gründen keiner ausführlichen Beschreibung unterzogen werden können, wie bspw. die Auseinandersetzung Jean Starobinskis mit den Anagramm-Studien Ferdinand de Saussures (Jean Starobinski: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1980). In der Forschung wird jedoch immer wieder darüber diskutiert, inwiefern die Untersuchungen Starobinskis überhaupt in einen Zusammenhang mit dem Verfahren der Intertextualität gebracht werden können (vgl. hierzu Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn [u.a.]: Schöningh, 1998). Auch auf das Konzept Rolf Kloepfers, der Kristevas Intertextualitätsbegriff als »Irrweg« beschreibt, kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Vgl. Rolf Kloepfer: Grundlagen des »dialogischen Prinzips« in der Literatur, in: Lachmann (Hrsg.): Dialogizität. München, S. 85–106. Vgl. auch ders.: Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur, in: Peter Schröder (Hrsg.): Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für Deutsche Sprache. Düsseldorf: Schwann, 1981, S. 313–333.

²²² Gérard Genette: Palimpseste. Aus dem Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. Das französische Original erschien unter: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

²²³ Ebd., S. 9.

²²⁴ Ebd., S. 10.

²²⁵ Der zweite Typus der Paratextualität umfasst alle Beziehungen eines Textes zu seinen Nebentexten, wie Titel, Vorwort, Nachwort etc. Den dritten Typus bildet die Metatextualität, wobei es sich um einen kommentierenden oder kritischen Bezug eines Textes auf einen anderen handelt. Die Hypertextualität bildet die vierte Stufe textueller Transzendenz, in der ein Hypertext einen Hypotext (Prätext) zur Folie macht und überlagert. Die letzte Stufe wird als Architextualität bezeichnet, bei der es sich um die taxonomische Zugehörigkeit eines Textes zu einer Gattung handelt. Diese fünf Stufen transtextueller Beziehungen sind allerdings nicht strikt voneinander getrennt, sondern weisen Überschneidungen und Verbindungen zueinander auf (vgl. ebd., S. 10–18).

intertextuellen Bezugs differenzieren und abstufen«²²⁶. Dabei postulieren sie folgende Kriterien für die Intensität intertextueller Verweise: Referentialität²²⁷, Kommunikativität²²⁸, Autoreflexivität²²⁹, Strukturalität²³⁰, Selektivität²³¹ und Dialogizität²³². Zu diesen qualitativen Kriterien treten quantitative hinzu, »die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge« sowie »die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte« betreffend.²³³

Die Slavistin und Literaturtheoretikerin Renate Lachmann operiert mit dem sich durch Polyvalenz und Nicht-Homogenität auszeichnenden Begriff der Intertextualität im Rahmen einer »Literaturbetrachtung, die den Beziehungen zwischen den Texten und den Modi der Verarbeitung älterer Texte in einem neuen gilt«²³⁴. Ein intertextuell organisierter Text zeichnet sich gemäß Lachmann durch die Aufgabe seiner punktuellen Identität aus; dabei produziere er sich durch die Referenznahme auf andere Texte quasi von selbst.²³⁵ Die von ihr vertretene Form der Literaturbetrachtung hat sich von der Tradition der Originalästhetik losgesagt und erklärt die Text-Text-Beziehungen zum »zentralen sinnkonstitutiven Faktor«²³⁶: »Machen von Literatur bedeutet damit in erster Linie, Machen aus Literatur, das heißt Weiter-, Wieder- und Umschreiben.«²³⁷ In ihren Arbeiten zum Thema Gedächtnis und Literatur – die im Rahmen der Winkler-Analyse herangezogen und daher an dieser Stelle lediglich oberflächlich gestreift werden – konzipiert sie Kultur als wiederholbare Erinnerung. Der Intertextualität komme dabei durch die erneute Aufnahme von zeitlich zurückliegenden Texten eine kulturstiftende und -stabilisierende Funktion zu²³⁸: »Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.«²³⁹

²²⁶ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 25.

²²⁷ »[E]ine Beziehung zwischen Texten [ist] umso intensiver intertextuell, je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] »blosslegt« (ebd., S. 26.)

²²⁸ Skaliert die intertextuellen Bezüge nach ihrer kommunikativen Relevanz, »d.h. nach dem Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst« (ebd., S. 27).

²²⁹ Die Reflexion des Autors über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes (vgl. ebd., S. 27).

²³⁰ »[B]etrifft die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text« (ebd., S. 28).

²³¹ Erfasst die »unterschiedlichen Grade der Prägnanz der intertextuellen Verweisung«. Es geht darum, »wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird und wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefaßt ist« (ebd., S. 28).

²³² Besagt, dass »ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen« (ebd., S. 29).

²³³ Ebd., S. 30.

²³⁴ Lachmann: Intertextualität, S. 794.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 798.

²³⁶ Ebd., S. 794f.

²³⁷ Ebd., S. 795.

²³⁸ Vgl. Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 35.

²³⁹ Ebd., S. 35.

Bereits diese überblickshaften Ausführungen veranschaulichen, dass die Polyvalenz des Intertextualitätsbegriffs nach wie vor irreduzibel ist. Dieser Zustand wird nicht nur von der unüberschaubaren Masse der gegenwärtigen Intertextualitäts-Theorien und -Modelle aufrechterhalten, sondern auch von den beständig erscheinenden Publikationen²⁴⁰, die zugleich auf die Virulenz und Aktualität des Konzepts verweisen. Im Folgenden soll es gezielt um Markierungstheorien der Intertextualität gehen, die – wie die im weiteren Verlauf vorgestellte und für diese Arbeit zentrale Progressionsskala intertextueller Markierung Jörg Helbigs – als »heuristische Hilfsmittel der Textdeskription und -analyse« dienen.²⁴¹

Broich konstatiert, dass ein enges Intertextualitätsverständnis, wie es auch dieser Arbeit zugrunde liegt, das »Gelingen eines ganz bestimmten Kommunikationsprozesses« voraussetze,

bei dem nicht nur Autor und Leser sich der Intertextualität eines Textes bewußt sind, sondern bei dem jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus auch das Intertextualitätsbewußtsein seines Partners miteinkalkuliert.²⁴²

Um dies zu gewährleisten, müssen die intertextuellen Bezugnahmen einer Form der Markierung unterliegen, die Broich als »Intertextualitätssignale«²⁴³ bezeichnet. Auch Klaus W. Hempfer betont die Notwendigkeit der Entwicklung einer Markierungstheorie, die es erlaube, »die Vertextetheit und damit kommunikative Relevanz solcher Bezüge von beliebigen Assoziationen unterscheidbar«²⁴⁴ zu machen.

»In den zahlreichen Arbeiten zur Intertextualität ist die Frage der Markierung bisher kaum behandelt worden«²⁴⁵, so Broich. Er selbst differenziert zwischen markierter und nicht-markierter Intertextualität, wobei nur Erstere den Status der Analysierbarkeit für sich beanspruchen könne.²⁴⁶ Über das Erkennen oder Nicht-Erkennen einer Markierung

²⁴⁰ Beispielhaft genannt seien: Graham Allen: *Intertextuality*. London [u.a.]: Routledge, 2011. Frauke Berndt, Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2013.

²⁴¹ Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchung zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1996, S. 15. Dieser Text wird im Folgenden mit Name, Jahr und Seitenzahl in runden Klammern nachgewiesen.

²⁴² Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: ders., Pfister: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, S. 31–47, hier S. 31.

²⁴³ Ebd., S. 34.

²⁴⁴ Klaus W. Hempfer: *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)*, in: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer, 1990, S. 7–43, hier S. 16.

²⁴⁵ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 34.

²⁴⁶ Allerdings wird Markiertheit nicht als notwendiges »Konstituens von Intertextualität« (ebd., S. 32) angesehen: Der bewusste Verzicht auf Markierung stelle eine ebenso legitime intertextuelle Variante dar. Broich verweist etwa auf die literarische Verfahrensweise Arno Schmidts. Dieser schreibe seine Romane

sowie die damit einsetzende Realisierung des intertextuellen Produktionsverfahrens entscheiden verschiedene Faktoren, wie die Belesenheit des Rezipienten, die Stärke bzw. Schwäche, die Anzahl und Expliztheit bzw. Lokalisierung der Markierungen. Broich entwirft eine »umfassende Bestandsaufnahme der Formen der Markierung«.²⁴⁷ Dabei unterscheidet er die Markierungsformen nach dem Ort ihres Auftretens, wodurch sich folgende Kategorien ergeben: Markierung in Nebentexten sowie Markierung im inneren und äußeren Kommunikationssystem. Die erste Kategorie bezieht sich auf »die Möglichkeit, Markierungen von in einem Text präsenten Prätext im Nebentext zu lokalisieren«.²⁴⁸ Markierungen im werkimmanenten Kommunikationssystem liegen dann vor, »wenn ein Autor Figuren aus anderen literarischen Texten in seinem Text leibhaftig auftreten lässt«²⁴⁹ – ein intertextuelles Verfahren, das mit den Begriffen *figures-on-loan/re-used figures* erfasst und anhand der später erfolgenden Kracht-Analyse veranschaulicht wird – oder wenn »die Charaktere eines literarischen Textes andere Texte lesen, über sie diskutieren, sich mit ihnen identifizieren oder sich von ihnen distanzieren«.²⁵⁰ Markierungen im äußeren Kommunikationssystem liegen besonders häufig vor und können auf unterschiedlichste Art realisiert werden, etwa über die Namenswahl oder den Einsatz spezifischer Satzzeichen, wie Anführungszeichen.²⁵¹ Neben diesen drei Kategorien weist Broich auf die Möglichkeit der Mehrfachmarkierung hin, das »Zusammenwirken mehrerer Markierungsformen«, das die Identifizierung intertextuel-

nur für einen bestimmten Kreis von Kennern, die sich seinem Werk mittels einer systematischen Dechiffrierung annähern. Das breite Lesepublikum werde durch die hier vorherrschende Nicht-Markierung der intertextuellen Verweise allerdings ausgeschlossen (ebd., S. 32f.).

²⁴⁷ Ebd., S. 35. Diese sei jedoch nicht in sich abgeschlossen, sondern stelle nur eine vorläufige Materialsammlung dar, die als Ausgangsbasis zukünftiger Untersuchungen dienen könne.

²⁴⁸ Ebd., S. 35. Am häufigsten liege eine Markierung im Titel des manifesten Textes vor, da dieser »selbst dann einen Signalcharakter hat, wenn der in ihm enthaltene Prätext-Bezug sonst nicht markiert ist« (ebd., S. 36).

²⁴⁹ Ebd., S. 39.

²⁵⁰ Ebd., S. 38. Der Begriff der ›figures-on-loan‹ geht zurück auf: Theodore Ziolkowski: *Figures on Loan*, in: ders.: *Varieties of Literary Thematics*. Princeton: Princeton UP, 1983, S. 123–151. An dieser Stelle sei zudem auf Wolfgang G. Müllers Kritik an Ziolkowskis Begriff verwiesen: Wolfgang G. Müller: *Interfiguralität: A Study on the Interdependence of Literary Figures*, in: Plett (Hrsg.): *Intertextuality*, S. 101–121. In diesem Zusammenhang sei zudem Jürgen Nelles' Studie *Bücher über Bücher* erwähnt, in der »diejenigen Textpassagen in Büchern, in denen Bücher eine Rolle spielen, auf ihre Bedeutung für den jeweiligen Text und Kontext hin untersucht werden: Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die Präsentations- und Funktionsweisen von Büchern in Büchern« (Jürgen Nelles: *Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002). Nelles verortet seine Studie gerade nicht im Kontext der Intertertextualität, sondern möchte zeigen, »inwiefern Autoren in ihren Büchern das Medium, in dem und mit dem sie sich präsentieren, thematisieren, und auf welche Weise sie das Medium Buch als Gegenstand der Darstellung in ihre Bücher integrieren« (ebd., S. 13).

²⁵¹ Vgl. Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 41. Des Weiteren habe der Autor die Möglichkeit, intertextuelle Referenzen zunächst im »werkimmanenten Kommunikationssystem« zu markieren, die Markierung vor dem Hintergrund des wachsenden Bewusstseins des Rezipienten für die Anwesenheit intertextueller Bezugnahmen in einem zweiten Schritt auszulassen (ebd., S. 42).

ler Bezüge nahezu gewährleiste.²⁵² Zudem betont er die Dynamisierung der Markierung: So können »die Bezüge auf ein und denselben Prätext [...] im Verlauf eines Textes von wachsender oder von abnehmender Deutlichkeit sein«²⁵³.

Während Broich in einer Art Bestandsaufnahme die unterschiedlichen Formen intertextueller Markierung zu erfassen versucht, unterteilt Renate Lachmann den Intertextualitätsbegriff in drei Perspektiven: eine texttheoretische, eine textdeskriptive und eine literatur- bzw. kulturtheoretische. Im Rahmen der textanalytischen Perspektive soll ein deskriptiver Apparat entwickelt werden, mit dessen Hilfe »spezifische Strategien der Intertextualität und deren Funktionen« beschreibbar werden.²⁵⁴ Somit rückt Lachmann die intendierte Produktionsintertextualität in den Vordergrund ihrer Ausführungen, die sie von einer latenten Rezeptionsintertextualität abgrenzt.²⁵⁵ In der analytischen Annäherung an den intertextuellen Text – sowohl den markierten als auch den nicht-markierten – etabliert sie die folgenden Größen: den manifesten Text, den Referenztext und das Referenzsignal, »Doppelzeichen, die im gegebenen Text auf einen anderen, abwesenden verweisen«.²⁵⁶ Ähnlich wie Broich erkennt auch Lachmann die Identifizierung der Referenzsignale durch den Rezipienten als notwendige Voraussetzung für die Wahrnehmung der intertextuellen Organisation des Textes an. Die Markierungen werden jedoch nicht, wie es bei Broich der Fall ist, über ihre jeweiligen Formen differenziert, sondern je nach der Beziehung zwischen manifestem Text und Referenztext von Lachmann als Kontiguitäts- oder Similaritätsbeziehungen bezeichnet.²⁵⁷ Die Anordnung der Referenzsignale münde laut Lachmann in zwei verschiedene Intertextualitätsstrukturen. Die erste wird von ihr mit dem Begriff der Kontamination erfasst und bezeichnet die Selektion und anschließende Kombination von Einzelelementen aus unterschiedlichen Referenztexten.²⁵⁸ Die zweite Intertextualitätsstruktur gestalte sich als Anagramm, das »aus über

²⁵² Ebd., S. 44.

²⁵³ Ebd., S. 45.

²⁵⁴ Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 57. Oder auch: dies.: Intertextualität, S. 804.

²⁵⁵ Vgl. Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 134.

²⁵⁶ Lachmann: Intertextualität, S. 804.

²⁵⁷ Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 136. »Eine Kontiguitätsbeziehung liegt vor, wenn ein konstitutives Element eines fremden Textes (seine thematische, sequenziell-narrative oder stilistische Ebene betreffend) im Phänotext wiederholt wird, das den Referenztext als ganzen evoziert, oder wenn eine signifikante Textstrategie eines fremden Textes repräsentiert wird, die den Referenztext in seiner Zugehörigkeit zu einer Poetik, zu einer poetischen Konvention mit spezifischen stilistischen, thematischen oder narrativen Mustern aufruft. [...] Wenn im Phänotext Strukturen als fremdtextlichen Strukturen äquivalente signalisiert sind, läßt sich von einer Similaritätsbeziehung sprechen« (ebd., S. 136).

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 136. Hierbei wird der »ursprüngliche Referenzrahmen« eines Elements zugunsten des Kontakts mit »anderen fremdtextlichen Elementen« aufgegeben (ebd., S. 136). Das Resultat dieser Prozesse der Dispersion und Kombination bestehe in heterogenen Reihen oder Schichten (vgl. ebd., S. 136f.).

den Phänotext verteilten Elementen [bestehe], die, zusammengesetzt, die kohärente Struktur eines fremden Textes erkennen lassen«.²⁵⁹

Auch Heinrich F. Plett hat sich mit dem Problem der Markierung von intertextuellen Referenznahmen auseinandergesetzt. Die von ihm angestrebte Poetik soll dem Interpreten ein Instrumentarium an die Hand geben, das der Identifizierung intertextueller Phänomene und deren Einordnung in funktionale Zusammenhänge dienen soll.²⁶⁰ Wie bei Broich, so steht auch bei Plett das Zitat im Mittelpunkt seiner Ausführungen. Es wird definiert als »ein aus einem Prätext abgeleitetes Sprachsegment, das in einen Folgetext eingelassen wird, wo es ein *proprie*-Segment substituiert«.²⁶¹ Die aus der Integration der Fremdtextelemente resultierenden Interferenzen zwischen manifestem und Fremd-Text müssten dabei, um von dem Rezipienten identifiziert werden zu können, einer Markierung unterliegen. Dabei gilt folgende Regel: »Je fremder die sekundärsprachlichen Codes von Prätext und Text einander sind, desto stärker ist der intertextuelle Charakter des Zitatsegments markiert«.²⁶² Plett differenziert die Markierungen nach dem Grad ihrer Ausprägung in explizite oder implizite Formen. Während explizite Signale aufgrund von »Additionstransformationen« zusätzlich zu dem Zitat hinzutreten²⁶³, stellen implizite Signale »Eigenschaften des Zitats selbst« dar.²⁶⁴ So kann die »Signalwirkung einer impliziten Zitatmarkierung« bspw. von einem oder mehreren »Kodewechseln ausgehen«²⁶⁵, wobei sich die Komplexität der intertextuellen Struktur proportional zu der Anzahl der Kodewechsel verhalte.²⁶⁶

Sechs Jahre später, im Jahr 1991, publizierte Plett einen weiteren Beitrag zum Thema Intertextualität und Markierung. Anhand des Zitats »an almost ideal object for an inter-

²⁵⁹ Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 137. Dabei schaffe das Anagramm eine »Rätselstruktur, die durch kombinatorisches, rück- und vorverweisendes Lesen dekodiert wird« (ebd., S. 137).

²⁶⁰ Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, in: Broich, Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, S. 78–97, hier S. 80.

²⁶¹ Ebd., S. 81.

²⁶² Ebd., S. 84. Gleichzeitig gilt: Je ähnlicher die Codes, desto größer die Verschleierung (vgl. ebd., S. 84).

²⁶³ Ebd., S. 85. Unter diese Kategorie subsumiert Plett sowohl graphemische Indikatoren wie Kursive und Kapitälchen als auch intersegmentale wie Anführungszeichen, Doppelpunkt und spatiale Leerstellen (vgl. ebd., S. 85). Aus Autorensicht bestehe der Sinn und Zweck dieser Markierung darin, das Erkennen der intertextuellen Referenzen durch den Rezipienten zu gewährleisten (vgl. ebd.).

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd. Zu diesen rechnet Plett interlinguale, diachrone, diatopische, diastratische, diatypische, graphemische oder prosodische Interferenzen.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 86. Sowohl explizite als auch implizite Signalarten dürfen nicht automatisch als Garant für eine intertextuelle Bezugnahme gewertet werden: »Erst die Aufdeckung eines konkreten Prätextes kann letztlich die Gültigkeit eines Zitat-Signals bestätigen« (ebd., S. 85).

textual case study«²⁶⁷ veranschaulicht Plett die »guiding principles« seiner Textanalyse: »quantity, quality, distribution, frequency, interference and markers of quotations«.²⁶⁸ Die »of deictic nature«²⁶⁹ beschriebenen marker signalisieren die Anwesenheit eines Zitats, indem sie die Nahtstelle zwischen dem Fremdtextelelement und dem manifesten Text anzeigen.²⁷⁰ Auch Plett unterscheidet zwischen expliziten²⁷¹ und impliziten²⁷² Markierungen, wobei er diesen Dualismus um die Kategorie der pseudo-markers erweitert, die vor allem im Rahmen der Hoppe-Analyse eine zentrale Rolle spielen werden.²⁷³ Letztendlich, so Plett, hänge es jedoch von der »quotation competence« des Rezipienten ab, »to decide wheter a quotation is a quotation«.²⁷⁴

Das von Wilhelm Füger generierte textanalytische Instrumentarium richtet sich auf solche Fälle, »in denen intertextuelle Bezugnahmen erkennbar als solche fungieren, d.h. für das Gelingen des Kommunikationsprozesses konstitutiv sind«.²⁷⁵ Auf der Grundlage einer Matrix »sämtliche[r] mögliche[r] Spielarten von Intertextualität« erfasst er die grundsätzliche Funktion intertextuellen Markierens. Die sechs Felder der Matrix leitet er von dem Grad der Bewusstheit ab, mit dem Autor und Rezipient den Bezug auf einen Fremdtexat wahrnehmen.²⁷⁶ Die Felder 3–6 werden »als das Spektrum nichtmarkierter

²⁶⁷ Plett: Intertextualities, S. 8.

²⁶⁸ Ebd., S. 8.

²⁶⁹ Ebd., S. 11.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 11f.

²⁷¹ »Explicit markers indicate a quotation directly, either by a performative verb like ›I quote‹ or a standardized formula like ›quote‹ – ›unquote‹ or even by naming the source directly« (ebd., S. 12).

²⁷² »Implicit markers are either features inherent in or added to the quotation« (ebd., S. 12).

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd. Susanne Holthuis' Untersuchung *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption* aus dem Jahr 1993 lehnt sich stark an das Konzept Pletts an. Holthuis geht davon aus, dass bei der Integration des Referenztextes in den referierenden Text Fragen nach der Art und Weise dieses Einbettungsprozesses aufgeworfen werden (vgl. Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg, 1993, S. 105f.). Dabei differenziert sie zwischen dem Einbettungsmodus und der Position des Zitats im referierenden Text sowie den daraus entstehenden Brüchen in ebendiesem (vgl. ebd., S. 106). Die Annahme, dass der durch Interferenzen entstehende Bruch eine intertextuelle Referenz signalisiert, wird durch eine rezeptionsorientierte Haltung eingeschränkt: »[D]iese Kollisionen [konstituieren sich] erst im interpretativen/post-interpretativen Zugriff [...] und [sind] in ihrer Verarbeitung und Bewertung leserabhängig« (ebd., S. 108). Bei der Markierung einer intertextuellen Referenz steht auch in diesem Konzept der Grad der Explizitheit des jeweiligen Zitats/Allusion im Vordergrund, wobei dieser in einem Kontinuum angesiedelt ist, aus dem sich folgende Stadien ergeben: explizite Markierung, quasi explizite Markierung, nicht explizite Markierung und explizit nicht markierte Referenzen (vgl. ebd., S. 108–114).

²⁷⁵ Wilhelm Füger: *Intertextualia Orwelliana. Untersuchung zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität*, in: *Poetica* 21/1-2 (1989), S. 179–200, hier S. 179.

²⁷⁶ Feld Nummer 6 bezeichnet den Fall, dass sich weder Autor noch Leser über den Bezug auf einen Prätext bewusst sind. In Feld Nummer 5 geht es um intertextuelle Bezugnahmen, »die traditionellerweise mit Begriffen wie ›unterschwelliger Einfluß‹ o.ä. umschrieben werden« (ebd., S. 180). Die Felder 1–4 werden nach der Frage differenziert, ob der dem Autor bewusste Bezug auch für den Leser ersichtlich sein soll. Die Felder 3 und 4 umfassen »das gelungene bzw. mißlungene Plagiat, die eruierte bzw. nicht eruierte Quelle« (ebd., S. 180). In den Feldern 1 und 2, dem Bereich markierter Intertextualität, soll die »Referenz auf den Prätext sowie die damit verbundene Absicht des Autors vom Leser erkannt werden«, sodass

Intertextualität« betrachtet, das Fügen »in seiner Gesamtheit als Nullstufe intertextueller Markierung« gilt.²⁷⁷ Die Felder 1–2 hingegen bezeichnen den Bereich der markierten Intertextualität: In Feld Nummer 1 sind sich sowohl der Autor, der ein Erkennen beim Leser gewährleisten möchte, als auch der Rezipient selbst der intertextuellen Bezugnahme bewusst. Feld Nummer 2 hingegen kennzeichnet die Situation, in der, entgegen der Intention des Autors, der Rezipient den intertextuellen Bezug aufgrund einer ungenügenden Signalisierung der Markierung nicht erkennt.

Die Differenzierung zwischen impliziter und unmarkierter Intertextualität begründet Fügen mit dem Verweis auf den grundsätzlich höheren Komplexitätsgrad von Markiertheit²⁷⁸, wobei die Bestimmung dieses

Komplexitätsgrades und damit des Grades der impliziten Markiertheit einer intertextuellen Referenz vorrangig von der Differenz zwischen Text und Prätext her entwickelt werden [muss].²⁷⁹

Die unterschiedlichen Komplexitätsgrade werden von ihm anhand des »einfachsten Falls einer implizit zu markierenden Textstelle« exerziert: der »puren Wiederholung eines Signifikanten bzw. einer Signifikantenreihe des Prätextes«.²⁸⁰ Es gilt jedoch: Die Höhe des Komplexitätsgrades einer intertextuellen Bezugnahme ist von der Allusionskompetenz des Rezipienten abhängig: »[J]e größer [...] die Zahl [...] der gedanklichen Schritte«, die für das Erkennen der Referenznahme nötig sind, »desto geringer wird faktisch die Zahl der Leser sein, die imstande und bereit sind, diesen Weg mitzugehen«.²⁸¹ Um dem entgegenzuwirken, schlägt Fügen »den Rückgriff auf jene intra- und

»der Bezugnahme [...] eine für das Gelingen des Kommunikationsprozesses wesentliche und deshalb als solche kenntlich zu machende Aufgabe zugewiesen wird« (ebd., S. 181).

²⁷⁷ Ebd., S. 180f.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 182.

²⁷⁹ Ebd., S. 183.

²⁸⁰ Ebd., S. 182. Anhand von George Orwells *Nineteen Eighty-Four* veranschaulicht Fügen verschiedene »Möglichkeiten der spezielleren Differenzierung unterschiedlicher Grade impliziter Markiertheit« (ebd., S. 199). In einer tabellarischen Zusammenschau zählt er die Faktoren auf, von denen der Deutlichkeitsgrad der impliziten Markierung einer intertextuellen Einschreibung im Einzelfall abhängt:

- »der Komplexitätsgrad der sprachlichen und gedanklichen Differenz zum Prätext, jeweils unter Berücksichtigung des Bekanntheitsgrades des letzteren;
- die Platzierung und Profilierung des Referenzträgers im Text, speziell im Hinblick auf das Spektrum privilegierter Stellen;
- die Situierung der Referenz im Schichtenbau der linguistischen Hierarchie und des Kommunikationsprozesses;
- die Häufigkeit der indirekten Verweise auf einen bestimmten Prätext oder dessen Autor;
- der funktionale Stellenwert der Bezugnahme für die Sinnstruktur des jeweiligen Textes, d.h. auf die sinnstiftende Wirkung der postulierten Referenz im Hinblick auf ein zentrales Gehaltsmoment des Textes« (ebd.)

²⁸¹ Ebd., S. 184.

transtextuellen Gesichtspunkte« vor, die als »zusätzliche Entscheidungskriterien« herangezogen werden können, wie etwa die Frequenz der Bezugnahmen.²⁸²

Die im Folgenden vorgestellte und die Grundlage der nachstehenden Textanalysen bildende Markierungstheorie Jörg Helbigs weist zwar große Überschneidungen zu den soeben ausschnitt- und überblickshaft vorgestellten Theoremen Broichs, Pfisters, Lachmanns, Pletts und Fügers auf, ist dabei jedoch deutlich detaillierter und umfangreicher. Helbig entwickelt in seiner Monographie *Intertextualität und Markierung. Untersuchung zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität* eine Progressionsskala, mit deren Hilfe die »Grade unterschiedlicher Markierungsdeutlichkeit« (Helbig 1996: 83) erfasst werden können. Diese Progressionsskala ist in vier verschiedene Bereiche eingeteilt – Nullstufe, Reduktionsstufe, Vollstufe und Potenzierungsstufe –, deren Markierungsdeutlichkeit sukzessiv ansteigt (Helbig 1996: 87). Diese einzelnen Stufen sind in ein System von Teilbereichen aufgespalten, die sich »aus dem jeweiligen Hinzutreten eines neuen Signalelementes innerhalb einer ansonsten graduellen Progression« (Helbig 1996: 87) ergeben.

Den Ausgangspunkt der Progressionsskala bildet die Nullstufe, der Fall unmarkierter Intertextualität:

Unmarkiert ist Intertextualität also dann, wenn neben einem notwendigen Verzicht auf linguistische und/oder graphemische Signale eine sprachlich-stilistische Kongruenz von Zitatsegment und Kontext vorliegt [...], welche die intertextuelle Kommunikativität des Textes reduziert und es ermöglicht, eine intertextuelle Spur nahtlos in einen neuen Kontext zu integrieren, ohne daß hierbei Interferenzen entstehen. (Helbig 1996: 90)

Der Verzicht auf Markierung kann aus unterschiedlichen Gründen erfolgen – etwa um ein Plagiat zu verschleiern –, geht dabei jedoch mit dem Risiko einher, »eine intendierte Wirkung zu verfehlen« (Helbig 1996: 90). Der Einsatz von im Folgenden näher zu bestimmenden Signalen kann die Identifizierung des Referenztextes nicht nur begünstigen, sondern mitunter sogar gewährleisten (Helbig 1996: 90). In Anlehnung an Plett werden intertextuelle Markierungen in ihrer Funktion mit Katalysatoren verglichen, »die vordergründig in dem Maße zur Wirkung gelangen, wie die sekundärsprachlichen Codes von präsentem und absentem Text divergieren« (Helbig 1996: 90). Zuzufolge Helbig bildet der Deutlichkeitsgrad den Ausgangspunkt einer Unterscheidung »unterschiedlicher Typen und Subtypen intertextueller Markierung«, womit er der Frequenz intertextueller Einschreibungen sowie dem Ort ihres Auftretens eine sekundäre Rolle zuweist

²⁸² Ebd.

(Helbig 1996: 92). Dabei differenziert auch Helbig zwischen den Möglichkeiten einer impliziten (esoterischen) und einer expliziten (exoterischen) Markierung von Intertextualitätssignalen. Während die implizite bzw. der Verzicht auf Markierung häufig der Etablierung einer intertextuellen Rätselstruktur diene, garantiere die explizite Markierung der Bezugnahme die »intertextuelle Kommunikation trotz der Abhängigkeit des Rezeptionsaktes von transtextuellen Faktoren« (Helbig 1996: 93). Um als Markierungskriterium zu gelten, müsse, so Helbig, mindestens eine der drei folgenden Konditionen erfüllt sein:

Kondition 1: Eine intertextuelle Spur S wird durch emphatischen Gebrauch verstärkt in den Wahrnehmungsfokus des Rezipienten gerückt.

Kondition 2: Das Auftreten von S bedingt in deren neuem Kontext eine linguistische und/oder graphemische Interferenz.

Kondition 3: Durch sprachliche Informationsvergabe wird S eindeutig als intertextuelle Referenz offengelegt (Helbig 1996: 93f.).

Diese Kriterien, die sich durchaus überschneiden können, »formieren sich zu einer graduellen Hierarchie der Expliztheit, die sich aus jeweils unterschiedlichen Markierungstypen konstituiert« (Helbig 1996: 94).

Nach Helbig können die die Reduktionsstufe bestimmenden Signale implizierter Markierung nicht als Beweis, sondern lediglich als Indiz für Intertextualität gewertet werden, wobei der Einsatz einer impliziten Markierungsstrategie der Ansprache eines literarisch versierten Rezipientenkreises diene (Helbig 1996: 95). Das Gelingen dieser Ansprache hänge von drei verschiedenen Faktoren ab: Erstens »vom Bekanntheitsgrad des alludierten Referenztextes und vom Bekanntheitsgrad der jeweils übernommenen Spur« (Helbig 1996: 95) – man denke etwa an kanonische Texte, die einen hohen Transparenzgrad aufweisen.²⁸³ Zweitens »vom Grad der Veränderung dieser Spur« (Helbig 1996: 95), die entscheidenden Einfluss auf die Deutlichkeit der Bezugnahme ausübe (Helbig 1996: 97) und drittens »vom flankierenden Gebrauch intensivierender Maßnahmen« (Helbig 1996: 95). Zu diesen flankierenden Maßnahmen zählt Helbig die Emphase durch Quantität und Position. Emphasen durch Quantität sind im unteren Bereich der Progressionsskala angesiedelt, da sie die intertextuellen Bezugnahmen »zwar emphatisch gebrauchen«, insgesamt »jedoch auf eine komplexe Signalgebung verzichten« (Helbig 1996: 97). Dabei üben die Parameter der Frequenz²⁸⁴ und der Proportion²⁸⁵

²⁸³ Helbig weist ferner darauf hin, dass »die Transparenz eines intertextuellen Bezugs auch von der unterschiedlichen Kommunikativität spezifischer Einschreibungen abhängt, so daß das jeweils übernommene Referenztextsegment mehr oder weniger deutlichen Signalcharakter besitzen kann« (Helbig 1996: 96).

²⁸⁴ Der Parameter der Frequenz betrifft die Häufigkeit, mit der intertextuelle Einschreibungen in einen Text Eingang finden (vgl. Helbig 1996: 98). Dabei differenziert Helbig drei verschiedene Sachverhalte,

maßgeblichen Einfluss auf die Markierungsdeutlichkeit der Einschreibung aus. Bei der Emphase durch Position werden intertextuelle Einschreibungen nach dem Ort ihres Auftretens/Erscheinens analysiert. Hierbei berücksichtigt Helbig sowohl den Parameter der Distribution²⁸⁶, »die raum-zeitlichen Relationen von Referenzen« (Helbig 1996: 104), sowie die Exponiertheit²⁸⁷ »einer Referenz im Werkkontext« (Helbig 1996: 104).

In der Hierarchie der Progressionsskala folgt auf die Reduktionsstufe die Vollstufe explizit markierter Intertextualität. Im Vergleich zu den beiden vorausgehenden Stufen nimmt die Deutlichkeit und Transparenz der intertextuellen Einschreibung drastisch zu, was zugleich mit einer Abnahme der Anforderungen an die Allusionskompetenz des Rezipienten einhergeht (Helbig 1996: 111f.). Explizite Markierungsverfahren steigern nicht nur die Indizierung für die Anwesenheit einer intertextuellen Spur bis hin zum Beweis (Helbig 1996: 112), sie zeichnen sich zudem über eine Tendenz zur Monosemierung aus, die »es einem Rezipienten ohne hinreichende literarische Vorkenntnisse erleichtern soll, einen intertextuellen Verweis als solchen zu erkennen« (Helbig 1996: 112). Darüber hinaus bedingen sie »einen mehr oder weniger deutlichen Bruch« in der Textoberfläche, der auf die Referenz hinweist. Dabei begründet sich die Vollstufe über drei verschiedene Markierungsverfahren: onomastische Signale²⁸⁸, linguistische Codewechsel²⁸⁹ und graphemische Interferenzen²⁹⁰.

die er unter dem Begriff der Frequenz subsumiert: 1) Kontamination, die »relative Häufigkeit der in einem Text enthaltenen Bezugnahmen auf unterschiedliche Referenztexte« (Helbig 1996: 98). »Die Wahrscheinlichkeit«, dass der Rezipient »eine Formulierung oder eine Textpassage auf ihren potentiellen intertextuellen Gehalt hin befragt [...], steigt [...] idealiter proportional zur Referenzdichte, also zur Relation von Textlänge und Anzahl der enthaltenen Einschreibungen« (Helbig 1996: 99). 2) Repetition, »die mehrfache Bezugnahme auf einen spezifischen Referenztext durch Wiederholung ein und derselben intertextuellen Spur« (Helbig 1996: 98), die als »intensifizier« bezeichnet wird, aus dem ein Konditionierungseffekt resultiert (Helbig 1996: 100). 3) Addition, die »mehrfache Bezugnahme auf einen spezifischen Referenztext durch Addition unterschiedlicher intertextueller Spuren« (Helbig 1996: 98).

²⁸⁵ Der Parameter der Proportion bezeichnet den Zusammenhang zwischen der »relative[n] Erzählzeit«, die eine »intertextuelle Spur für sich beansprucht«, und dem Grad der Stärke, mit der diese ins Wahrnehmungszentrum gerückt wird (Helbig 1996: 102).

²⁸⁶ Der Parameter der Distribution, der als Bindeglied zwischen den Faktoren Quantität und Position fungiert, reguliert »die räumliche bzw. zeitliche Relation intertextueller Referenzen, und zwar sowohl zum Gesamttext als auch zum Haupttext« (Helbig 1996: 104). Dabei kann zwischen zwei verschiedenen Modi unterschieden werden: Entweder sind die Bezugnahmen »auf eine Teilmenge des Textes konzentriert oder weiträumig über den gesamten Text verteilt« (Helbig 1996: 105).

²⁸⁷ Der Parameter der Exponiertheit bezieht sich darauf, dass jeder Text über eine Reihe privilegierter Positionen verfügt, »die zur impliziten Markierung intertextueller Bezugnahmen nutzbar gemacht werden können« (Helbig 1996: 105), wie etwa der Textanfang oder das Textende. Paratexte, wie der Titel, das Vorwort oder Mottos, »die zu ihrem Kontext einerseits in einem engen Bezugsverhältnis stehen, andererseits durch deutliche formale Zäsuren von diesem isoliert sind«, gestalten sich als Orte mit erhöhtem Signalwert (Helbig 1996: 106).

²⁸⁸ Unter den Bereich onomastischer Markierungen subsumiert Helbig zum einen das Phänomen der »re-used figures«, den »physische[n] Wiederauftritt von Figuren aus anderen literarischen Texten« (Helbig 1996: 113), zum anderen das der »re-used authors«, die »Erwähnung oder gar Auftritt fremder Autoren in

Helbig weist darauf hin, dass intertextuelle Markierungen in der Regel miteinander kombiniert werden.²⁹¹ Mehrfachmarkierte Intertextualität übe vor allem dann erheblichen Einfluss auf die Markierungsdeutlichkeit aus, »wenn der Bezug auf *einen* spezifischen Referenztext mehrfach explizit markiert wird« (Helbig 1996: 126), wobei er zwischen der »Mehrfachmarkierung einer einzelnen intertextuellen Spur« und der »Distribution unterschiedlicher Markierungsarten« (Helbig 1996: 126) unterscheidet. Für das Zusammenspiel verschiedener Markierungsstrategien benennt Helbig drei Ursachenkomplexe: Zum einen könne es »durch typographische Konventionen mitbestimmt« sowie »ästhetisch-dekorativen Gründen« geschuldet sein oder der »Vermeidung von Ambiguitäten« dienen (Helbig 1996: 127). Zum anderen könne es auf die Angst des Autors vor einem etwaigen Nicht-Erkennen der intertextuellen Spur zurückgeführt werden; drittens sei die Mehrfachmarkierung als eine Form der Rezeptionslenkung zu verstehen (Helbig 1996: 127). »Möglichkeiten zur Rezeptionslenkung ergeben sich aber auch aus der jeweiligen Distribution unterschiedlicher Markierungsarten«, die Kombination von impliziten und expliziten Signalen (Helbig 1996: 129). Unter Bezug auf

einem Text« (Helbig 1996: 115). Da diese beiden Phänomene im Rahmen der Kracht-Analyse ausführlich zur Darstellung gelangen, seien sie an dieser Stelle – zur Vorbeugung von Redundanz – nicht weiter verfolgt.

²⁸⁹ Aus dem Kontrast zwischen einer intertextuellen Spur und der diese beherbergenden textuellen Umgebung resultiert eine linguistische oder typographische Interferenz, die die »Nahtstellen zwischen einer eingelagerten Einschreibung und ihrem Kontext« sichtbar macht, sodass die Anforderung an die Allusionskompetenz des Rezipienten sinkt (Helbig 1996: 117). Gemäß Helbig gibt es zwei verschiedene Möglichkeiten der Herstellung solcher Interferenzen: »Entweder greift ein Autor manipulierend oder kommentierend ein, um eine Einschreibung zu markieren, oder er übernimmt diese in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform in den aktuellen Text« (ebd.).

²⁹⁰ Bezeichnet den Fall, wenn eine »intertextuelle Spur durch einen graphemischen Codewechsel markiert« ist. (Helbig 1996: 121) Die Markierung mittels eines graphemischen Codewechsels wird häufig zur Markierung der Gattungszugehörigkeit eines Referenztextes genutzt, die von der des präsenten Textes abweicht (vgl. ebd.); auch Pseudo-Einschreibungen werden oftmals mittels graphemischer Interferenzen markiert (vgl. ebd.). »Eine hochgradig konventionalisierte Möglichkeit der Markierung mittels graphemischer Verfremdungssignale stellen die Anführungszeichen dar« (Helbig 1996:123), deren »Informationsgehalt im Regelfall [...] eindeutig ist« (ebd.). Durch den Einsatz von derartigen Verfremdungssignalen kann zudem eine »Inkongruenz zwischen Einschreibung und Kontext [...] künstlich erzeugt werden«, die den »kommentierenden, auktorialen Charakter von Markierungen evident werden lassen« und zugleich »die Mechanismen ästhetischer Textgestaltung ostentativ ins Bewusstsein rücken« (ebd.). Als weitere Intertextualitätsindikatoren nennt Helbig: Umrahmung eines Zitats durch Anführungszeichen, Voranstellung eines Doppelpunktes, Kombination von Anführungszeichen und Doppelpunkt, Segmentierung durch Klammern, Segmentierung durch Schrägstriche (vgl. Helbig 1996: 124f.). Typographische Interferenzsignale sind: Kursive, Versalien, Kleindruck und Unterstreichung (vgl. Helbig 1996: 125).

²⁹¹ Helbig gibt drei Ursachenkomplexe für die Mehrfachmarkierung einer intertextuellen Spur an: Diese kann erstens durch typographische Konventionen bestimmt sein, deren Übernahme zwar nicht obligatorisch ist, »sich aber aus ästhetisch-dekorativen Gründen oder zur Vermeidung von Ambiguitäten aufdrängen« (Helbig 1996: 127). Zweitens kann eine »hyperexplizite« Markierung der Angst des Autors entspringen, dass eine intertextuelle Referenz nicht als solche erkannt wird (vgl. ebd.). Drittens leitet sie sich aus dem Wunsch des Autors ab, den Rezeptionsvorgang des Lesers lenken zu wollen (vgl. ebd.).

Broich weist Helbig darauf hin, dass sich die Markierungsdeutlichkeit, je nach Wirkungsabsicht, sowohl progressiv als auch degressiv gestalten könne (Helbig 1996: 129). Den Abschluss der Progressionsskala bildet die Potenzierungsstufe thematisierter Intertextualität: Mittels sprachlicher Referenzindikatoren – wie etwa meta-kommunikative Verben – wird der »Referenztext oder dessen Rezeption deskriptiv erfasst und somit das Problemfeld ›Intertextualität‹ als solches thematisiert« (Helbig 1996: 131).²⁹² Dieser Markierungstyp erleichtert die Identifizierbarkeit eines Referenztextes, etwa durch Hinweise auf den Autor, den Inhalt, die Textsorte etc (Helbig 1996: 132f.). Während dieser Markierungstypus immer noch die Gefahr eines »intertextuellen Mißverstehens« birgt, erscheine die »Identifizierung eines Referenztextes *expressis verbis*«, die zugleich den Endpunkt der Helbig'schen Progressionsskala bildet, als »Extremlösung expliziter Markierung« (Helbig 1996: 135). Die Identifizierung des Referenztextes wird hier über die Nennung des Titels oder anhand einer Paraphrase gewährleistet.²⁹³

Die zweifelsfreie Identifizierung des Referenztextes sei gesichert, wenn dieser in das »innere Kommunikationssystem des manifesten Textes eingeführt wird und die handelnden Figuren ihn rezipieren oder sich mit ihm auseinandersetzen« (Helbig 1996: 136) – wobei sich diese Auseinandersetzung ablehnend oder befürwortend gestalten kann. Eine derartige Integrierung in das Handlungsgerüst eines manifesten Textes stelle die Zone »maximaler Explizitheit intertextueller Markierung« dar: Der Referenztext wird nicht nur eindeutig identifiziert, sondern darüber hinaus wird »häufig auch sein Relationsmodus zum präsenten Text autoreflexiv dokumentiert und kommentiert« (Helbig 1996: 137).

Ogleich Helbig in seiner Studie ein Arbeitsinstrument von übereinzelsprachlicher Bedeutung schafft²⁹⁴, weist die von ihm entwickelte Systematik zugleich einige Schwä-

²⁹² Eine gängige Form der Thematisierung von Intertextualität stellt die sog. Intertextualitätshandlung dar: Die Einführung eines Referenztextes als physischen Gegenstand in das Handlungsgeschehen bzw. die Erzeugung der Illusion einer direkten Einsichtnahme in den Text – ein Aspekt, der im Rahmen der Winkler-Analyse weiter verfolgt wird (vgl. Helbig 1996: 131).

²⁹³ Dieser Typus expliziter Markierung tritt laut Helbig tendenziell am Textanfang auf, »um einen spezifischen Referenztext bzw. einen Relationsmodus im Bewußtsein des Rezipienten zu etablieren und diesen für nachfolgende, impliziter gehaltene Bezugnahmen aufnahmefähiger zu machen« (Helbig 1996: 136).

²⁹⁴ Dietrich Scholler: Jörg Helbig (1996): Intertextualität und Markierung. Heidelberg: Winter. <http://web.fu-berlin.de/phn/phn5/p5t4.htm> (Stand: 11.01.2016). Vgl. auch Beate Wolfsteiner: Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg: Winter, 1996 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, 141), in: Informationen Deutsch als Fremdsprache 24 (1997), S. 296–297. http://www.daf.de/downloads/InfoDaF_1997_Heft_2-3.pdf#page=128&view=Fit (Stand: 11.01.2016).

chen auf, die sie in ihrer Anwendbarkeit hemmen. So schließt Helbig bspw. den Bereich der Systemreferenz gänzlich aus seiner Untersuchung aus:

Hierdurch soll zwar nicht die prinzipielle Möglichkeit der Ausweitung einer (modifizierten) Markierungstheorie auf Systemreferenzen und Systemrelationen negiert werden [...], doch evoziert eine solche Erweiterung zwangsläufig das Problemfeld der Gattungskonventionen, wo eine strukturell und funktional differenzierte Markierungskonzeption erforderlich wird, die auf die Frage des Verhältnisses zwischen Texttypus und einer konkreten Aktualisierung dieses Typus zielt (Helbig 1996: 59).

Helbig beruft sich hier auf Hempfer, der Texte »*immer* und notwendig [als] Aktualisierungen allgemeinerer textkonstitutiver Strukturen« erachtet, die »*zusätzlich* [...] Bezüge zu anderen, konkreten Einzeltexten aufweisen« können: »Das, was fakultativ ist, muß speziell *markiert* werden.«²⁹⁵ Dagegen kann eingewendet werden, dass auch Bezugnahmen auf spezifische Gattungen – wie etwa, um ein Beispiel aus der Hoppe-Analyse vorwegzunehmen, Referenzen auf die Gattung der (Auto-)Biographik, oder, wie bei Kracht, auf die Gattung der Abenteuer- und Reiseliteratur – keinesfalls obligatorisch sind. Daher wird die Systematik Helbigs in diesem Punkt ausgeweitet. Zugleich sei darauf hingewiesen, dass nicht alle der in den späteren Analysen vorgestellten intertextuellen Bezugnahmen mithilfe der Progressionsskala erfasst werden können, sodass das Modell Helbigs, wie auch alle anderen bislang entwickelten Markierungstheorien, im Einzelfall unweigerlich an seine Grenzen stößt.

Helbig setzt sich in seiner Untersuchung jedoch nicht nur mit den Arten intertextueller Markierung auseinander, sondern zugleich mit den Funktionen markierter Intertextualität. Allerdings weist er selbst darauf hin, dass »die Möglichkeiten der Korrelation von Arten und Funktionen intertextueller Markierung in poetischen Texten [...] generell von arbiträrer Natur« (Helbig 1996: 182) seien:

Wie in jüngerer Zeit die Ergebnisse der Chaosforschung gezeigt haben, unterliegen komplexe Systeme, also auch Texte, einer nicht-linearen Dynamik. Dies wird nicht nur im rezeptionsästhetischen Kontext eines durch den Akt des Lesens permanent modifizierten Textes evident, auch die Entscheidungen eines Autors für oder gegen spezifische Markierungsarten lassen sich grundsätzlich nicht auf eine lineare Kausalität zurückführen (Helbig 1996: 183).

Dieser Eindruck bestätigt sich auch in den später erfolgenden Einzeltextanalysen: Obgleich die jeweiligen intertextuellen Referenznahmen – soweit wie möglich – mit der Helbig'schen Progressionsskala zu erfassen versucht werden, gestalten sich deren Funktionen zu unterschiedlich, als dass sie mittels einer ähnlichen Systematik ermittelt werden könnten. Helbigs taxonomisch operierendes Modell fungiert somit insgesamt eher

²⁹⁵ Hempfer: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel, S. 16.

als eine Art Analysehilfe und gelangt lediglich eingeschränkt und punktuell zur Anwendung.

Die theoretische Einführung abschließend wird im Folgenden der Begriff der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in den Blick genommen. Obgleich die im Nachstehenden analysierten Texte auf ihre räumlich-intertextuelle Gestaltung und nicht auf ihre spezifische ›Gegenwärtigkeit‹ hin untersucht werden, so erweisen sie sich dennoch als Konstituens und Bestandteil der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur²⁹⁶, sodass eine überblickshafte, definitorische Annäherung an den Begriff aus struktureller Sicht notwendig erscheint.

3. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur – Datierung und Konzepte

Kurz vor der Eröffnung der Leipziger Buchmesse im Jahr 2014 trat Florian Kessler in der *Zeit* eine Literaturdebatte los, die das Feuilleton die nächsten Wochen bestimmte: »Jede Bildungsreisen-Rentnergruppe im Berliner Ensemble unterhält sich inhaltlich angeregter als die jungen Schriftsteller dieses Landes«, so Kessler.²⁹⁷ »Es ist unübersehbar, dass die Gegenwartsliteraten einen Funktionswandel durchmachen, der sich auch auf ihr Schreiben auswirken muss: Noch nie hat sich Konformität für sie so sehr ausgezahlt wie heute.«²⁹⁸ Auch Maxim Biller empfindet die deutsche Gegenwartsliteratur als »unglaublich langweilig«²⁹⁹. Selbst die zahlreichen Publikationen von MigranTinnen passten sich der »herrschenden Ästhetik und Themenwahl« an und entschieden sich wie ihre deutschen KollegInnen »sprachlich meist für den kalten, leeren Suhrkamp-Ton oder für den reservierten Präsenstil eines ARD-Fernsehspiel-Drehbuchs«.³⁰⁰ Statt wilder, ehrlicher und authentischer Texte bringe die Gegenwartsliteratur lediglich eine

²⁹⁶ Wenn im Folgenden von der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur die Rede ist, so sei darunter eine Literatur zu verstehen, die sich nicht an nationalstaatlichen Grenzen orientiert, sondern das Kriterium der Sprachverwendung primär setzt. Auf diese Weise ist der »Kulturraum der deutschsprachigen Literatur [...] stets größer als ihr staatspolitischer Raum« (Michael Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2010, S. 33), da er auf Österreich und Teile der Schweiz ausgeweitet werden kann. Paradigmatisch sei dies anhand der Worte Peter Bichsels veranschaulicht: »Ich bin kein Schweizer Autor, auch wenn ich Schweizer bin, ich bin ein schriftdeutscher Autor« (Peter Bichsel: Eingesperrt in Sprache, in: Corinna Caduff, Reto Sorg [Hrsg.]: Nationale Literatur heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. München: Fink, 2004, S. 117–122, hier S. 122).

²⁹⁷ Florian Kessler: Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!, in: Die Zeit, vom 16.01.2014. <http://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch> (Stand: 26.01.2016).

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Maxim Biller: Letzte Ausfahrt Uckermark, in: Die Zeit, vom 20.02.2014. <http://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> (Stand: 26.01.2016).

³⁰⁰ Ebd.

»müde Innerlichkeitsprosa« hervor; ein Vorwurf, den Biller im Übrigen bereits Anfang der 1990er Jahre erhob, als er der deutschen Gegenwartsliteratur so viel Sinnlichkeit wie dem Stadtplan von Kiel attestierte.³⁰¹

Unabhängig davon, was der aktuellen Literatur (schon wieder) vorgeworfen wird, veranschaulichen die regelmäßig geführten Literaturdebatten, dass die Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur zunehmend wichtig wird, und zwar nicht nur im Feuilleton: Auch in der Literaturwissenschaft hat sich die Gegenwartsliteratur als fester Forschungsgegenstand etabliert³⁰², wie etwa die Zunahme gegenwartsliterarisch bezogener Tagungen und Konferenzen verdeutlicht.³⁰³ Diesen Entwicklungen zum Trotz ist die Frage danach, was Gegenwartsliteratur überhaupt ist, nach wie vor ungeklärt: »Der Begriff ›Gegenwartsliteratur‹ wird auf zwar meist selbstverständliche, aber auch auf durchgehend uneinheitliche, definitorisch unpräzise und teilweise sogar widersprüchliche Weise verwendet.«³⁰⁴

In einem ersten Schritt sei der Begriff der Gegenwart bzw. der Gegenwärtigkeit näher betrachtet. »Gegenwärtig ist zunächst etwas, das uns erkennbar gegenübersteht. Zu dieser körperlichen Präsenz tritt die geistige Gegenwart, eine Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem«, so Braun.³⁰⁵ Auch Jahraus betont den Präsenzbegriff: »Gegenwärtigkeit besteht in der Möglichkeit, eine unmittelbare ästhetische Erfahrung zu machen«, wie in der Autorenlesung.³⁰⁶ Gegenwartsliteratur müsse gegenwärtig erfahrbar sein, was an die Präsenz und Performanz der AutorInnen geknüpft ist: »Nimmt man [...] den Begriff der Gegenwärtigkeit von Gegenwartsliteratur ernst, so kann sie nicht historisch, so muß sie ästhetisch bestimmt werden, nicht als historische Repräsentation,

³⁰¹ Maxim Biller: So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998, S. 62–71, hier S. 64.

³⁰² Eke und Elit sind der Ansicht, dass die Forschungsperspektive ›Gegenwartsliteratur‹ ungeachtet aller Paradigmenwechsel, die die Fachkultur maßgeblich verändert haben, nach wie vor randständig sei und die aktuelle Literatur weitgehend der Literaturkritik überlassen werde. Ob sich mit der gesteigerten Aufmerksamkeit für Gegenwartsliteratur wirklich Grundlegendes ändere, bleibe abzuwarten (vgl. Norbert Otto Eke, Stefan Elit: Zur Einführung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 [2012], Sonderheft: Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989, S. 1–14, hier S. 8).

³⁰³ Vgl. etwa: Hier und Jetzt: Tagung zu Ästhetischen Positionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Braunschweig, 10.–12.09.2015; Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, Bonn, 11.–13.07.2013; Nennen wir die Zeit jetzt, nennen wir den Ort hier. Poetologien des deutschsprachigen Gegenwartsromans, Leipzig, 13.–15.3.2012.

³⁰⁴ Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur, S. 10.

³⁰⁵ Ebd., S. 13.

³⁰⁶ Oliver Jahraus: Die Gegenwartsliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und die Gegenwärtigkeit der Literatur. Vortrag auf der Tagung des Literaturbeirats des Goetheinstituts in München am 14.01.2010.

http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/allgemein/allgemein_pdf/jahraus_gegenwartsliteratur.pdf (Stand: 26.01.2016), S. 6.

sondern als performative Präsenz«. ³⁰⁷ Diese Vorstellung ist allerdings an lebende AutorInnen gebunden, sodass verstorbene SchriftstellerInnen, wie etwa Wolfgang Herrndorf, dessen Roman *Tschick* internationale Erfolge feierte und derzeit von Fatih Akin verfilmt wird, nicht länger unter die Kategorie Gegenwartsliteratur subsumiert werden könnten. Diesem restriktiven Verständnis von Gegenwartsliteratur wird der ›Generationsaspekt‹ entgegengesetzt: »Gegenwart‹ bedeutet die Zeitspanne einer Generation«, so Lützeler in seiner 2002 gegründeten Reihe *Gegenwartsliteratur. Ein Germanistisches Jahrbuch*. ³⁰⁸ In Anlehnung an Karl Mannheim und Aleida Assmann verstehen Gansel und Herrmann den Generationsbegriff jedoch weniger im ursprünglichen Sinn, sondern vielmehr als Erfahrungsgemeinschaft: »Über den gemeinsamen Erfahrungshorizont ist eine Generation als kulturelle Gruppe gekennzeichnet. Genau diese Generationsschwelle kann und sollte auch für Gegenwartsliteratur angesetzt werden«. ³⁰⁹ Wichtig sei, »dass es keine innerliterarischen Aspekte sind, die zur systemprägenden Dominante für die Bestimmung« von Gegenwartsliteratur werden, sondern »die sogenannte erfahrbare und von einer spezifischen Gruppe erlebte Wirklichkeit selbst.« ³¹⁰ Ähnlich verfährt auch Braun: Er schränkt Gegenwartsliteratur »auf jene Lebenszeitabschnitte [ein], in denen man bewusst die neue Literatur als Ausdruck seiner Zeit erfährt. Dann ist Gegenwartsliteratur die Literatur, die Autor und Leser als Zeitgenossen eint.« ³¹¹ Das zweite Kriterium der Gegenwartsliteratur bestehe nach Braun in deren Wandelbarkeit: »Die Gegenwart ist [...] ein mit der Zeit wandelbarer Begriff, bestimmt durch die Differenz zu dem, was nicht mehr Gegenwart ist.« ³¹² Da die Gegenwartsliteratur im Vergleich zu den ihr vorangehenden Epochen »einen wandelbaren Anfang und ein unabsehbares Ende« habe, stelle sie »auf der Zeitachse keine in sich abgeschlossene Epoche dar«, was Braun mit Lützellers Bild der ›gleitenden Zeit‹ umschreibt. ³¹³ Die Frage nach der Gegenwartslitera-

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Paul Michael Lützeler: Vorwort, in: ders., Stephan K. Schindler (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2002/A German Studies Yearbook*. Tübingen: Stauffenburg, 2002, S. xiii–xix, hier S. xvii.

³⁰⁹ Carsten Gansel, Elisabeth Herrmann: »Gegenwart‹ bedeutet die Zeitspanne einer Generation« – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen, in: dies. (Hrsg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R UP, 2013, S. 7–22, hier S. 17.

³¹⁰ Ebd., S. 17. Weiter heißt es dort: »Insofern ist der Vorschlag, »Gegenwart‹ bedeutet die Zeitspanne einer Generation« so etwas wie das kleinste gemeinsame Vielfache und eine Art pragmatische Lösung, wenn es darum geht, über Literatur der Gegenwart zu verhandeln – vorläufig jedenfalls« (ebd., S. 21).

³¹¹ Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur*, S. 14.

³¹² Ebd., S. 14. Das dritte Kriterium, das Braun benennt, ist die Zukunftsorientierung der Gegenwartsliteratur: »Man kann es der Gegenwartsliteratur manchmal erst später ansehen, dass sie sozusagen eine Literatur der Gegenwart gewesen ist« (ebd., S. 15).

³¹³ Ebd., S. 21.

tur, die gemäß Stüssel »tiefer anzusetzen« und in »den Zusammenhang der Moderne« gestellt werden müsse, verweise auf zweierlei:

Auf die mit blinden Flecken behaftete, zu Paradoxien tendierende Darstellung und Erkenntnis einer je eigenen Zeit, deren Anfang und Ende sich in einem historischen Kontinuum auflösen oder aber punktförmig ineinanderschnurren und deshalb schwer zu bestimmen sind *und* auf die pragmatische Dimension von Texten, ihre situationsgebundene Wirksamkeit und ihre je aktuelle Funktion, die die Gegenwartsliteratur prekär zwischen Monumentalität und Momentaneität platziert.³¹⁴

Auch Eke und Elit weisen darauf hin, dass der Begriff der Gegenwartsliteratur zwangsläufig zeitliche Fragen aufwirft. Dabei berufen sie sich auf Gumbrecht und dessen These von der ›breiten Gegenwart‹: Das historische Denken des 19. Jahrhunderts, das die Zukunft als »offenen Horizont von Möglichkeiten« und die ›kurze Gegenwart‹ – in Anlehnung an Baudelaire – als flüchtiges Moment des Übergangs verstanden habe³¹⁵, werde von einer neuen Zeit-Konfiguration abgelöst, in der sich die Zukunft als sich allen Prognosen verschließende Dimension gestalte, die Vergangenheit nicht mehr vergehe und die Gegenwart mit ihren Gleichzeitigkeiten immer breiter werde: »Zwischen dieser uns überflutenden Vergangenheit und jener bedrohenden Zukunft ist [...] die Gegenwart zu einer sich verbreiternden Dimension der Simultaneitäten geworden.«³¹⁶ Im 19. Jahrhundert, so Eke und Elit weiter, zerfalle die »Identität von Zeit und Subjekt« sowie die »in der Aufklärung entstandene Leitvorstellung von der Zukunftsdimension des Fortschritts«.³¹⁷ Verantwortlich hierfür seien die technischen, ökonomischen, politischen, sozialen, wissenschaftlichen und kulturellen Veränderungen, in deren Verlauf sich die Zeit einerseits zu beschleunigen scheine – wie auch Hartmut Rosa konstatiert³¹⁸ – und andererseits von der »subjektiv-dimensionierten Individualzeit« abgekoppelt werde.³¹⁹ Den Begriff der Gegenwart bzw. der Gegenwartsliteratur bestimmen sie in Anschluss an Jürgen Eypert, nach dessen Meinung es »Gegenwart nur für unser Erleben, nur im

³¹⁴ Kerstin Stüssel: Punkt, Punkt, Komma Strich... – Revolution(en) und die Geschichte von ›Gegenwartsliteratur‹, in: Jürgen Fohrmann, Helmut J. Schneider (Hrsg.): 1848 und das Versprechen der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 33–48, hier S. 35. Stüssel geht in ihrem Aufsatz u.a. der Frage nach, warum revolutionäre Ereignisse, zu denen auch das Jahr 1989 gezählt werden kann, als Kristallisationskern einer emphatischen Gegenwartsliteratur fungieren.

³¹⁵ Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Aus dem Engl. v. Frank Born. Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 15.

³¹⁶ Ebd. S. 16.

³¹⁷ Eke, Elit: Zur Einführung, S. 3.

³¹⁸ Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005. Rosa konstatiert, »dass Modernisierung nicht nur ein vielschichtiger Prozess *in der Zeit* ist, sondern zuerst und vor allem auch eine strukturell und kulturell höchst bedeutsame Transformation der Temporalstrukturen und -horizonte selbst bezeichnet und dass die *Veränderungsrichtung* dabei am angemessensten mit dem Begriff der sozialen *Beschleunigung* zu erfassen ist« (ebd., S. 24).

³¹⁹ Eke, Elit: Zur Einführung, S. 3.

Jetzt, und Gegenwartsliteratur [...] nur in den beiden Weisen des Erlebens des Schreibens und des Erlebens des Lesens (oder Hörens)« gebe.³²⁰ Gegenwart sei nichts anderes als die sich im Zeitstrom vorwärtsbewegende Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft, sodass auch der Begriff der Gegenwartsliteratur nur eine begrenzte Haltbarkeit aufweise.³²¹ Den Beginn der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf das Jahr 1945 zu datieren erscheint Egyptien somit nicht haltbar, da dieses Datum nicht dem Erfahrungshorizont des gegenwärtigen Rezipienten entspreche.³²²

Nichtsdestoweniger stellt die ereignisgeschichtliche, sprich, die auf Daten basierende Epochenbestimmung ein gängiges Verfahren dar, um sich der zeitlichen Verortung der Gegenwartsliteratur zu bemächtigen. Dieses Verfahren ist allerdings nicht ganz unproblematisch: So zweifelt Koopmann bspw. grundsätzlich das Auftreten historischer Einschnitte an, die sich durch ein klar voneinander abgrenzbares Vorher-Nachher-Schemata auszeichnen. Seiner Meinung nach sei vielmehr davon auszugehen, dass

Kontinuitäten weiter reichend sind als Diskontinuitäten, daß Geschichte besser mit dem Begriff der mehr oder weniger permanenten Modernisierung erfaßt werden kann als mit Kategorien wie Revolution und Umbruch [...]. Das Begriffspaar von »Kontinuität und Diskontinuität« [...] sollte auch als Interpretationsinstrument in der Literaturgeschichte stärker genutzt werden.³²³

Die Vorstellung von immer schnelleren Paradigmenwechseln sei inadäquat, Epochenzäsuren so selten wie das Aufkommen von Jahrhundertgenies.³²⁴ Das hier bereits anklingende Problem der Epochenillusion ist der »Perspektivität aller Epochenenerfahrung«³²⁵ geschuldet:

Da [...] Zeitgenossen den weiteren Verlauf der Geschichte nie wirklich kennen (sie haben bloß verschiedene Vorstellungen, die sich ex post als teilweise richtig oder als unrichtig erweisen können), daher nicht wirklich beurteilen können, ob es sich um nebensächlich-zufällige oder langfristig-nachwirkende Änderungen handelt, müssen sie bei ihren Versuchen von Vermutungen ausgehen, d.h. die Illusion hegen, in einer neuen Epoche zu leben.³²⁶

³²⁰ Jürgen Egyptien: Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darmstadt: WGB, 2006, S. 11.

³²¹ Ebd.

³²² Vgl. ebd., S. 11f.

³²³ Helmut Koopmann: Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur (1970–1995), in: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 11–30, hier S. 11.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 17.

³²⁵ Wilfried Barner: Zum Problem der Epochenillusion, in: Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München: Fink, 1987, S. 517–530, hier S. 517.

³²⁶ František Graus: Epochenbewusstsein – Epochenillusion, in: Herzog, Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, S. 531–534, hier S. 531.

Auch Kammler ist der Ansicht, dass die herkömmlichen Beschreibungskategorien nicht greifen, wenn der Abstand zu gering ist, der die Gegenwart von dem zu beschreibenden Zeitraum trennt.³²⁷ Dies gilt vor allem für das Dezimalsystem, mit dessen Hilfe man sich die Literatur »bequemlichkeitshalber« und »ordnungsbewußt« zurechtlege.³²⁸ Auch Tommek spricht sich gegen die ereignisgeschichtliche Begriffsbestimmung von Gegenwartsliteratur – sowie gegen ihre »Festlegung auf eine ›Gegenwärtigkeit‹, die in ihrer Vielfältigkeit auf keinen einheitlichen Nenner mehr zu bringen sei« – aus³²⁹: Die sich als Reformulierung des Ansatzes einer Sozialgeschichte der Literatur verstehende und dabei auf der Feldtheorie Bourdieus basierende Studie geht von einer Langzeitperspektive aus, die auf »die strukturelle Modernisierung der Gesellschaft und auf den Wertewandel gerichtet« ist

zum einen auf den Übergang zu einer ›postindustriellen‹ oder ›postmodernen‹ Gesellschaft, der bereits Ende der fünfziger Jahre einsetzte und bis in die erste Hälfte der Siebziger reichte; zum anderen auf den in den sechziger Jahren einsetzenden ›langen Abschied von der Nachkriegsliteratur‹ (Jochen Vogt) und ihrem Wandel zu einer neuen Formation der Gegenwartsliteratur.³³⁰

³²⁷ Vgl. Clemens Kammler: Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick, in: ders., Torsten Pflugmacher (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg: Synchron, 2004, S. 13–36, hier S. 19.

³²⁸ Reinhard Baumgart: Boulevard – was sonst? Je zügiger die Trends wechseln, desto kürzer unser Gedächtnis: Literatur zwischen den achtziger und neunziger Jahren, in: Köhler, Moritz: Maulhelden und Königskinder, S. 53–61, hier S. 61. Die dem Epochenmodell zunehmend entgegengebrachte Skepsis führt in der Folge zur Entwicklung alternativer literaturgeschichtlicher Ansätze, wie etwa David E. Wellberys *Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur*. (David E. Wellbery: *Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Berlin UP, 2008. Das englische Original erschien unter: *A New History of German Literature*. Harvard: Harvard UP, 2004.) Die auf der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung fußende Katalogisierung einzelner Texte als Repräsentanten einer Epoche, Norm, eines ästhetischen Ideals etc. wird zugunsten der Fokussierung der jeweiligen Einzigartigkeit und Zufälligkeit der Texte aufgegeben: »*Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur* versucht zu bewahren, was das Erregende der Leseerfahrung ausmacht, den Charakter einer ›Begegnung‹« (ebd., S. 15). Der wesentlich durch das Geschichtsverständnis Walter Benjamins geprägte Ansatz möchte »erkunden, wie die Möglichkeiten des Anekdotischen und des nicht Kontinuierlichen Erhellung hervorbringen können« (ebd., S. 16). Ziel des Ansatzes ist es, dem Rezipienten ein Netzwerk von Querverbindungen anzubieten, das aus überraschenden Konstellationen bisher nicht miteinander in Verbindung gebrachter Texte besteht und aus dem neuartige und vielfältige Lektüremöglichkeiten resultieren (vgl. ebd., S. 20). In diesem Zusammenhang sei auch auf Jauß' Ansatz verwiesen, wonach es möglich sein müsse, »die heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen zu gliedern und so ein übergreifendes Bezugssystem in der Literatur eines historischen Augenblicks aufzudecken. Daraus ließe sich das Darstellungsprinzip einer neuen Literaturgeschichte entwickeln, wenn weitere Schritte im Vorher und Nachher der Diachronie so angelegt werden, daß sie den literarischen Strukturwandel historisch in seinen epochenbildenden Momenten artikulieren« (Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 194). Jauß entwirft keine lineare Literaturgeschichte, sondern arbeitet mit dem Begriff der Epochenschwelle, der es erlaube, »die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in der hermeneutischen Differenz des *Noch nicht* und *Nicht mehr* mithin als fortschreitenden Horizontenwandel zu erfassen« (Jauß: *Die Epochenschwelle von 1912*, in: ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 216–256, hier S. 244).

³²⁹ Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 38.

³³⁰ Ebd., S. 11.

Auf der Grundlage des Konzepts eines relativ autonomen literarischen Feldes stellt Tommeks Untersuchung den Versuch dar, einerseits »den Fokus auf die *Strukturen* des literarischen Feldes«, andererseits »auf deren *Transformationen in der Zeit* zu richten«. ³³¹

Da die ereignisgeschichtliche Epochenbestimmung für die Literaturgeschichtsschreibung allerdings nach wie vor zentral ist, seien im Folgenden einige – im Übrigen ständig erweiterte – Daten vorgestellt, die den Beginn der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur für sich beanspruchen.

Den Anfang macht das Jahr 1945: Das Ende des Zweiten Weltkrieges zog zwar enorme politische, gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen nach sich, doch die deutsche Kapitulation stellt »[s]o wenig [...] wie das Jahr der Machtübernahme Hitlers [...] einen Bruch in der deutschen Literaturgeschichte« dar;³³² und wenngleich einige Zeitgenossen einen Kahlschlag forderten und diesen sogar umzusetzen schienen³³³, gab es im Jahr 1945 keine »Stunde Null«, in der die Literatur völlig neu ansetzte.³³⁴ Was politisch und literarisch dauerhaft weiterwirkte, waren Positionen und Formen, deren Traditionen bis in die 1930er Jahre zurückzuverfolgen sind, wie etwa die ästhetisch-literarische Praxis der Weimarer Republik, die bis in die 1960er Jahre hinein Bestand hatte.³³⁵ Darüber hinaus werde die Literatur der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte »von einem großen Teil der heutigen Leserschaft nicht als zeitgenössische Literatur aufgenommen«³³⁶.

³³¹ Ebd., S. 15f. Dazu zählt Tommek die »Transformationen der Sozialraumstrukturen, die Prozesse der Ökonomisierung, der Internationalisierung und der Hybridisierung von bürgerlicher ›Hochkultur‹ und ›Populärkultur‹« (ebd., S. 27).

³³² Thomas Anz: Eintrag ›Gegenwartsliteratur‹, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): Fischer Lexikon Literatur. Band 2. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002, S. 705–737.

³³³ In diesem Zusammenhang sei auf die sogenannte ›junge Generation‹ verwiesen, die sich aus jungen Schriftstellern und Publizisten wie Alfred Andersch oder Walter Mannzen zusammensetzt, die die Niederlage des nationalsozialistischen Deutschlands als eine einzigartige Chance zur Erringung einer neuen Freiheit verstanden haben. Der Begriff der jungen Generation benennt die Distanz zum Denken und Handeln der faschismustreuen Vätergeneration: »Er hob die Gemeinsamkeit der wider ihren Willen am Krieg teilnehmenden Generation der Söhne hervor, gleichviel, wie sich ihre nationale und soziale Herkunft bestimmte und unabhängig auch von ihrem biologischen Alter. So diente dieser Begriff gleichermaßen der Abgrenzung wie der Identitätsstiftung« (Ralf Schnell: Deutsche Literatur nach 1945, in: Wolfgang Beutin [u.a.] [Hrsg.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebte, erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 479–510, hier S. 482).

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. Schnell: Deutsche Literatur nach 1945, S. 483f. »Die Bemühungen der ›jungen Generation‹ um einen auch literaturgeschichtlichen Neubeginn blieben Ausdruck eines guten Willens, dem angesichts der bestehenden und fortwirkenden Traditionen und Kontinuitäten jedoch eine nur begrenzte Resonanz beschieden war. Schon ein erster flüchtiger Blick auf die Anfänge der westdeutschen Nachkriegsliteratur macht deutlich, dass nicht in erster Linie die Autoren des *Ruf* oder der »Gruppe 47« die literarische Szene beherrschten. Vielmehr dominierten – auch hinsichtlich der Werkvielfalt – gerade jene Autoren, die an konservative ästhetische Traditionen anknüpften.

³³⁶ Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur, S. 24.

Weitaus seltener werden Versuche unternommen, den Anfang der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf das Jahr 1959/60 zu datieren.³³⁷ Begründet werden könne die Zäsur u.a. über das Erscheinen von Günter Grass' *Blechtrommel* und Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob*, die nicht nur den »Anschluss der deutsch-deutschen Literatur an die Weltliteratur markierten«, sondern sich zugleich »innovativer ästhetischer Techniken bedienten«.³³⁸ Für das Jahr 59/60 als Literaturzäsur spreche zudem das Einsetzen der Politisierung der Literatur sowie die Entwicklung der Popliteratur; dem wird entgegengehalten, »dass sowohl die ästhetischen als auch die thematischen Spezifika [...] [vieler] Werke«, wie etwa der *Blechtrommel*, »in einem Traditionszusammenhang standen, der in die Nachkriegszeit und teilweise darüber hinaus reichte«.³³⁹

Im Vergleich hierzu stößt die auf das Jahr 1968 angesetzte Literaturzäsur auf breitere Zustimmung: Die von Amerika ausgehenden Studentendemos gegen den Vietnamkrieg fanden weltweite Entsprechung, so auch in Deutschland. Hier richteten sich die von linker Seite aus organisierten Proteste gegen Autorität, Militarismus sowie die damalige Politik der führenden Parteien.³⁴⁰ Auch die damalige Literatur war von den antiautoritären Revolten betroffen: Hatten zuvor noch die »negativen Beispiele politischer Instrumentalisierung von Literatur in Nazideutschland und der DDR« dazu geführt, »jegliches ideologische Engagement suspekt werden und die Entschlossenheit wachsen lassen, die Autonomie des Schriftstellers durch eine klare Abgrenzung von Literatur und Politik zu schützen«, kam es in der Folge zur Revidierung dieser Devisen.³⁴¹ Die zunehmende Politisierung der AutorInnen führte unweigerlich zur Politisierung ihrer Literatur, ein Prozess, der maßgeblich für den Zerfall der Gruppe 47 verantwortlich war, deren ästhe-

³³⁷ Vgl. Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre*. Bielefeld: Aisthesis, 2011.

³³⁸ *Egyptien: Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, S. 9.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ »In Westdeutschland speiste sich die in Westberlin konzentrierte Protestbewegung aus wachsender Unzufriedenheit, Frust und Wut über innenpolitische Entwicklungen. Die große Koalition aus den beiden wichtigsten Parteien des Landes, CDU und SPD, die nach den Wahlen von 1966 gebildet wurde, schien das Scheitern der in der Nachkriegszeit anvisierten Demokratisierung der Gesellschaft zu bestätigen. Die Restauration alter autoritärer Strukturen und Haltungen unter Kanzler Adenauer, dazu das Wirtschaftswunder der fünfziger und sechziger Jahre, das die Arbeiterklasse in die kapitalistische Gesellschaft integriert hatte, konfrontierte die politisch aktiven Studenten mit einem System, das die Politik demokratischer Reformen diskreditiert und die Möglichkeit offener politischer Angelegenheiten neutralisiert hatte. In ihren Augen war dies ein System ohne Alternativen, das zu einem Bruch zwischen alter und neuer Linker führte und ein neues Konzept von Aktionen hervorbrachte, die eher auf eine kulturelle, nicht politische Revolution gerichtet waren« (David Roberts: 2. Juni 1967. Der Schuss eines Polizisten löst die Studentenrevolte aus, in: Wellbery: *Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur*, S. 1094–1100, hier S. 1095).

³⁴¹ Ebd., S. 1094.

tische Autonomie und politische Zurückhaltung auf Ablehnung stieß.³⁴² Trotz alledem gibt es einige Gründe, die gegen das Jahr 1968 als Beginn der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sprechen: »Abgesehen davon, dass die Zäsur sich weder kulturgeschichtlich eindeutig, noch ästhetisch einleuchtend auf dieses Jahr festlegen lässt, ist dieses Jahr auch schon wieder Geschichte geworden«³⁴³, so Braun. Aus ähnlichen Gründen lehnt Bogdal auch das Jahr 1989 ab³⁴⁴: Im Unterschied zu anderen historischen Wendepunkten, wie etwa den Jahren 1918 und 1945, die »von kulturellen Neuerungen begleitet [waren] oder [...] Innovationspotential frei[ggesetzt]« haben und für die Literaturgeschichtsschreibung bis heute als Orientierungsmarken gelten, seien die durch die Wende hervorgerufenen kulturellen Veränderungen in ihrem Ausmaß viel zu gering, als dass sie als Literaturzäsur fungieren könnten.³⁴⁵ Stattdessen konstatiert er, dass die Wiedervereinigung die deutsche Literatur nur am Rande berührt habe und dass ohne sie »nahezu die gleichen Texte geschrieben worden wären, die wir jetzt zu lesen bekommen«.³⁴⁶ Unabhängig von solchen vereinzelt Stimmen ist sich das Gros der Literaturgeschichtsschreibung einig, den Beginn der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf das Jahr 1989 festzulegen, sodass diese Zäsur im Vergleich zu den Vorangehenden im Folgenden eingehender betrachtet wird. In der Regel wird sie mit dem Verweis auf drei Aspekte begründet: die veränderte Stellung und Funktion der Literatur in Konkurrenz

³⁴² Vgl. Anz: Gegenwartsliteratur, S. 724.

³⁴³ Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur, S. 25. Auch Ägypten ist der Ansicht, dass 1968 im kulturhistorischen Kontext als Zäsur angesehen werden könne, aber im engeren literarischen Feld eher eine Schwelle bilde: »Dafür spricht auch, dass manche Autoren – denkt man etwa an Martin Walser oder Peter Rühmkorf – ästhetisch wie politisch einige Zeit nach 1968 mutatis mutandis zu Positionen zurückgekehrt sind, die sie auch einige Jahre zuvor bezogen hatten« (Ägypten: Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945, S. 10).

³⁴⁴ Vgl. Klaus Michael Bogdal: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur, in: Andreas Erb (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verl., 1998, S. 9–31.

³⁴⁵ Ebd., S. 9.

³⁴⁶ Ebd., S. 10. Bogdal führt seine These auf die in den 1970er Jahren einsetzenden sozialen und kulturellen Transformationen zurück: Die Zersplitterung traditioneller Gesellschaftsklassen in sogenannte Milieus habe das Verschwinden der hegemonialen literarischen Öffentlichkeit zur Folge gehabt, sodass die AutorInnen zu einer milieu-spezifischen Ausrichtung ihrer literarischen Produktionen gezwungen worden seien (vgl. ebd., S. 11ff.). Diese langfristigen soziokulturellen Transformationen haben die deutsche Gegenwartsliteratur auf eine Art und Weise geprägt, wie es die Wiedervereinigung von 1989 nie vermochte (vgl. ebd., S. 15). Der Zerfall der homogenen literarischen Öffentlichkeit, so Bogdal in einem weiteren Aufsatz, sei für das Fehlen von Kultur- und Lebensformen verantwortlich, die die dauerhafte Aufbewahrung literarischer Werke sichern: »Da in Deutschland [...] die kulturellen Regeln und Rituale fehlen, nach denen die Anerkennung [...] nationaler kultureller Bedeutung bis hin zur staatlich verordneten und im Pantheon lokalisierten ›Unsterblichkeit‹ strebt, müssen wir uns leider Jahr für Jahr mit der Suche nach einem Super-Autor begnügen, dessen Status alles andere als der eines ›Unsterblichen‹ ist (ders.: Deutschland sucht den Super-Autor. Über die Chancen der Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft, in: Kammler, Pflugmacher [Hrsg.]: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989, S. 85–96, hier S. 88).

zu den ›Neuen Medien‹, die aus der Wende erwachsenden Konsequenzen für den Autor und den Literaturmarkt sowie den Literaturstreit um Christa Wolf.

Der zäsursetzende Charakter der 1990er Jahre kann nicht nur auf die gesellschaftspolitischen Umwälzungen zurückgeführt werden, sondern erweist sich zugleich als Konsequenz weitreichender technischer und medialer Innovationen: Computer halten Einzug in die Privathaushalte und das Internet bietet uneingeschränkten Informationsfluss; das Fernsehen teilt sich in immer mehr Spartenprogramme auf und das Kino feiert nie dagewesene Erfolge. Die Literatur gerät dabei in ein sich stetig verschärfendes Konkurrenzverhältnis zu anderen Medien, die sich zumindest vordergründig allesamt als schneller, präziser und komplexer erweisen, was vor allem für die AutorInnen der ehemaligen DDR, die bislang »allenfalls einer künstlich geschwächten Medienkonkurrenz« ausgesetzt waren, nicht folgenlos blieb.³⁴⁷ Die gegenwärtige Literatur im Medienverbund zeichne sich durch Minorität und Musealität³⁴⁸ aus und sei von »Marginalisierung, Partialisierung [und] Werteänderung« betroffen.³⁴⁹ Dabei können die AutorInnen nicht länger aus »gesicherter Übereinkunft über die Relevanz der Literatur« schöpfen: »Die einst gewährte Aura der Literatur ist futsch.«³⁵⁰ Die Positionierung im Medienverbund ermöglicht jedoch zugleich Formen der wechselseitigen Bezugnahme: Besonders Film und Literatur werden in ein enges Relationsgefüge gestellt, innerhalb dessen es zu alterierenden Beeinflussungen kommen kann.³⁵¹ Aktuelle Statistiken wie des *Börsenvereins des Deutschen Buchhandels*³⁵² veranschaulichen, dass die Literatur – wenngleich

³⁴⁷ Jochen Hörisch: Verdienst und Vergehen der Gegenwartsliteratur, in: Christian Döring (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 30–48, hier S. 34ff. Hörisch weist darauf hin, dass Literatur zwar überflüssig sei, sich jedoch aus genau diesem Grund dysfunktionale Beobachtungen leisten könne: »Literatur ist medienhistorisch überholt – und kann ebendeshalb zu den unzeitgemäßen Betrachtungen taugen, die es erst ermöglichen, an der Zeit zu sein« (ebd., S. 32).

³⁴⁸ Hubert Winkels: Was ist los mit der deutschen Literatur? Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur, in: Köhler, Moritz (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder, S. 42–52, hier S. 50f.

³⁴⁹ Hermann Kinder: Sätze zum Satz vom Ende der Literatur, in: Text + Kritik 113 (1992), Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur, S. 3–9, hier S. 7.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Vgl. hierzu Martin Hielschers Ausführungen zum Verhältnis von Literatur und Film: »Ganz problematisch ist die Behauptung, die Literatur sei maßgeblich von den neuen Techniken des Films, des Fernsehens bis hin zur Computersimulation geprägt und in ihren ästhetischen Mitteln dadurch grundlegend verändert worden. Tatsächlich sind alle diese Mittel zuerst in der Literatur erprobt worden, und die narrativen Muster, auf die all diese Medien zurückgreifen, sind urliterarische« (Martin Hielscher: Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogischer Purismus. Abschied von einem Zwang, in: Köhler, Moritz [Hrsg.]: Maulhelden und Königskinder, S. 151–167, hier S. 155).

³⁵² An dieser Stelle sei exemplarisch auf die Verkaufszahlen von E-Books verwiesen: »Der E-Book-Umsatzanteil am Publikumsmarkt (privater Bedarf, ohne Schul- und Fachbücher) in Deutschland betrug letztes Jahr 4,3 Prozent (2013: 3,9 Prozent), dabei handelt es sich um einen Anstieg um 7,6 Prozent. Vergleich: Von 2012 auf 2013 konnten die E-Book-Umsätze noch um 60,5 Prozent zulegen. Der Absatz von E-Books ist im letzten Jahr um 15 Prozent gestiegen: Am Privatkundenmarkt wurden 24,8 Millionen E-

unter veränderten Bedingungen – nach wie vor eine zentrale Stellung innerhalb der gegenwärtigen Medienkultur einnimmt: »Die neuen Medien haben ihre Vorläufer zwar verdrängt, aber nicht vernichtet.«³⁵³ Doch nicht nur die Rolle und Funktion der Literatur, auch die des Autors ändert sich maßgeblich. Da die Öffentlichkeit »ihre Kommunikation nicht länger über die literarische Kultur«³⁵⁴ organisiere, werde der Autor in seiner Rolle als meinungsbildende Instanz – wie in Form des engagierten Autors der 1960er Jahre – nicht mehr benötigt: »Auftritte vor einem SPD-Parteitag, Wahlkampfreden? Undenkbar. Sie meiden [...] Kamera und Diskussionen oder sogar [...] die Photographen – fort vom ›Scheinwerferlicht des Tagesgeschehens‹ (Handke).«³⁵⁵ Wenngleich die neue Autorengeneration, so Hage in seinem 1999 im *Spiegel* veröffentlichten Artikel *Die Enkel kommen*, keinerlei Ambitionen habe, »als Gewissen der Nation in Erscheinung zu treten oder gar in die politische Arena zu steigen«, so sei sie trotzdem nicht öffentlichkeitsscheu: »Es gehört heute zum Geschäft, dass man zu verkaufen weiß und dies auch mehr oder weniger ungeniert tut.«³⁵⁶ Mit welcher Wirkungsmächtigkeit den AutorInnen dies gelingt, zeigt sich bspw. an dem Erfolg von *Tristesse Royale*³⁵⁷, das einer ganzen Generation Ausdruck verlieh.³⁵⁸ Stärker als von diesen medialen Veränderungen wurden die ehemaligen west- wie ostdeutschen AutorInnen der 90er Jahre von

Books abgesetzt (2013: 21,5 Millionen)« (Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. [Hrsg.]: *Buch und Buchhandel in Zahlen 2015* Frankfurt a.M.: Juli 2015. <http://www.boersenverein.de/de/182716> [Stand: 28.01.2016]).

³⁵³ Stefan Sprang: Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema »Medien« ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann, in: Döring: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, S. 49–81, hier S. 56. Weiter heißt es dort: »Neue Hierarchien und Funktionszuweisungen ergaben sich. So haben die jeweiligen Medien Mängel der Konkurrenten ausgeglichen, bzw. sie haben sich im medialen Verbund ergänzt. Daraus darf man ruhig schließen, daß das Konzept Literatur auch in Zukunft noch seine ihm eigene, wenn auch bescheidene Geltung haben kann. Vorausgesetzt allerdings, Autorinnen und Autoren und die zuständigen Sekundanten finden wirksame Antworten darauf, was Belletristik [...] in der telematischen Gesellschaft ausrichten kann und soll« (ebd., S. 56). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Uwe Wittstock: *Ab in die Nische? Über neueste deutsche Literatur und was sie vom Publikum trennt*, in: Köhler, Moritz (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder*, S. 86–104.

³⁵⁴ Winkels: *Was ist los mit der deutschen Literatur?*, S. 49.

³⁵⁵ Volker Hage: *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst*, in: Köhler, Moritz (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder*, S. 28–41, hier S. 30.

³⁵⁶ Volker Hage: *Die Enkel kommen*, in: *Der Spiegel*, vom 10.10.1999.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14906942.html> (Stand: 28.01.2016). Laut Kraft stehen die 90er Jahre im Zeichen der Massenkultur: »Der Boulevard greift um sich, die Form überlagert die Inhalte, jede Veranstaltung möglichst ein Event, der Autor ein Popstar zum Anfassen; falls noch nicht so berühmt, dann bitte wenigstens telegen und medienkompatibel« (Thomas Kraft: *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*. München: Piper, 2000, S. 12).

³⁵⁷ Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg, Benjamin v. Stuckrad-Barre: *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett*. Berlin: Ullstein, 1999.

³⁵⁸ Zu *Tristesse Royale* vgl. etwa Eckhard Schumacher: »Tristesse Royale«. Sinnsuche als Kitsch, in: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 197–211. Oder auch: Jörg Döring: *Paratext Tristesse Royale*, in: Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2009, S. 178–198.

der Zusammenlegung der bislang separat nebeneinander existierenden Literaturmärkte tangiert, die sie in direkte Konkurrenz zueinander stellte.³⁵⁹ Insbesondere die einstigen DDR-SchriftstellerInnen, die der SED-Staat – sowohl zu ihrem Vor- als auch Nachteil³⁶⁰ – umfassend in das realsozialistische System eingebunden hatte³⁶¹, waren von der ›literarischen Fusion‹ betroffen: Mit der Auflösung der DDR verlor nicht nur die das sozialistische System sekundierende, sondern auch die systemkritische Literatur ihren Wirkungsbereich und Geltungsanspruch. In der Folge stellten viele AutorInnen ihr literarisches Schaffen ein oder vollführten einen radikalen Genre- und Themenwechsel; diejenigen, die ihre bisherige ›Linie‹ fortführten, gerieten aufgrund der mangelnden Aktualität ihrer Texte ins Abseits. Doch auch vielen westdeutschen AutorInnen wurde mit dem Ende der DDR ihre thematische Grundlage entzogen, zumal sie ihren »publizistischen Alleinvertreteranspruch«³⁶² verloren. Mit der Wende wurde der gesamte Literaturmarkt revolutioniert: Die Verlage der ehemaligen DDR befanden sich entweder in Staats- oder Parteibesitz, die

Buchproduktion gehorchte erklärtermaßen nicht dem Prinzip der ›freien Marktwirtschaft‹ [...], sondern einer von vorgeordneten Lenkungsinstanzen vorgegebenen Pro- grammatik sowie einer ebenfalls von oben vorgegebenen Einteilung dessen, was inhalt- lich produziert werden sollte.³⁶³

Nach der Wende konkurrierten diese Verlage plötzlich mit privatrechtlich und gewinnstrebend organisierten Unternehmen und sahen sich somit zur Anpassung an die marktwirtschaftlichen Verhältnisse gezwungen: »Es muß gleich losgehen mit den Kooperationen im Verlagswesen«, so der Vorsitzende des Leipziger Verlegerausschusses und

³⁵⁹ Vgl. hierzu: Bernd Wittek: Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften. Marburg: Tectum, 1997, S. 17ff.

³⁶⁰ Der hohe Status, den man dem Autor in seiner Rolle als Volkserzieher und Interpret der gesellschaftlichen Wirklichkeit zugestand, war mit verschiedenen individuellen Förderungsmaßnahmen und Privilegien verbunden. Sobald der Autor seine Rolle jedoch nicht affirmativ, sondern kritisch wahrnahm, verkehrte sich die ihm zuvor entgegengebrachte Bevorzugung in ihr Gegenteil (vgl.: Wolfgang Emmerich: Die Literatur der DDR, in: Wolfgang Beutin [u.a.] [Hrsg.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebte, erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 511–579, hier S. 515). Beilein wendet ein, dass die Zusammenlegung der beiden Literaturmärkte im Jahr 89/90 das literarische Feld zwar makrostrukturell veränderte, die entscheidenden mikrostrukturellen Veränderungen hätten sich jedoch erst allmählich vollzogen (vgl.: Matthias Beilein: Wendejahr und Digitalisierung: Der Literaturbetrieb im Jahr 1995, in: Tommek, Galli, Geisenhanslüke [Hrsg.]: Wendejahr 1995, S. 97–114, hier S. 97).

³⁶¹ Vgl. Emmerich: Die Literatur der DDR, S. 515. Dort heißt es, die Literatur sollte »von vorneherein integraler Bestandteil des sozialistischen Volkserziehungsprogramms sein [...]. [...] Damit war [...] dem Autor die privilegierte [...] Rolle des Volkserziehers und ›Sozialpädagogen‹ zugewiesen« (ebd., S. 511). Allerdings zerstörte die SED-Politik am Ende »fast alle Ansätze eines lebendigen, weil freien literarischen Lebens«, indem sie »allen am literarischen Stoffwechsel beteiligten Gruppen das Selbstbestimmungsrecht entzog« (ebd., S. 512).

³⁶² Ulrich Krellner: Die doppelte Vergangenheit in der Literatur der neunziger Jahre, in: Edgar Platen (Hrsg.): Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II). München: Iudicium, 2002, S. 26–45, hier S. 26.

³⁶³ Emmerich: Die Literatur der DDR, S. 512f.

Direktor des Aufbau-Verlags Elmar Faber, »wir können nicht auf die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen warten, es hat auch keinen Zweck, auf eine Konföderation zwischen den beiden Staaten oder eine andere Lösung zu warten; wer jetzt nicht eintritt, bleibt draußen.«³⁶⁴

Abschließend sei auf den deutsch-deutschen Literaturstreit eingegangen, den es laut Wittek ohne »die Ereignisse von 1989/90 [...] so nicht gegeben« hätte: »Die geschichtliche Situation ist die Vorgeschichte des Streits.«³⁶⁵ Christa Wolf, an deren Erzählung *Was bleibt* sich der Streit entzündete, erscheint ex post wie dafür geschaffen, um eine breit angelegte deutsch-deutsche Kulturgrundsatzdebatte zu eröffnen³⁶⁶: Zum einen brachte man ihr hohe literaturgeschichtliche Wertschätzung entgegen, zum anderen gab ihr persönliches Verhältnis zur SED immer wieder Anlass zur Diskussion.³⁶⁷ Die ästhetische Entwertung Christa Wolfs erschien somit als Voraussetzung einer erneuten Beurteilung der DDR-Literatur.³⁶⁸ *Was bleibt* handelt von einer durch das Ministerium für Staatssicherheit überwachten Frau und erhielt von vielen Kritikern den Vorwurf, als eine Art »prophylaktische Selbstrechtfertigung«³⁶⁹ zu fungieren, obwohl Wolf sich erst im Jahr 1993 öffentlich zu ihrer informellen Mitarbeit bei der Staatssicherheit bekannte. »Doch erst die Artikel von Greiner und Schirmmacher«, die bereits vor der Veröffentlichung von *Was bleibt* erschienen und sich vor allem gegen die Person Christa Wolf richteten³⁷⁰, »vermochten jene Vielzahl heftiger Gegenreaktionen zu provozieren, die

³⁶⁴ Hanns Lothar Schütz: Es gilt das Gesetz, das Sie längst kennen, in: Börsenblatt 45/99 (1989), S. 3800. Ausführlich zu den Veränderungen im Verlagswesen und im Buchmarkt nach der Wende vgl.: Marie-Kristin Rumland: Veränderungen in Verlagswesen und Buchhandel der ehemaligen DDR 1989–1999. Mit einem Geleitw. v. Alfred G. Swierck. Wiesbaden: Harrassowitz, 1993.

³⁶⁵ Wittek: Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland, S. 14.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 27.

³⁶⁷ Die Wahl Christa Wolfs als Diskussionsobjekt wurde durch das seitens der Staatssicherheit lancierte Gerücht begünstigt, die Autorin habe ihre Unterschrift auf der Petition gegen die Ausbürgerung Biermanns zurückgezogen (vgl. ebd.).

³⁶⁸ Vgl. ebd. Weiter heißt es dort: »Als Autorin der DDR stand Christa Wolf so als Paradigma des künstlerischen Selbstverständnisses des Landes schlechthin. Ihr Text ›Was bleibt‹ stellte jedoch den einzigen konkreten literarischen Diskussionsgegenstand im gesamten Literaturstreit dar« (ebd., S. 48).

³⁶⁹ Ebd., S. 33.

³⁷⁰ Ulrich Greiner: Mangel an Feingefühl, in: Die Zeit, vom 01.06.1990. <http://www.zeit.de/1990/23/mangel-an-feingefuehl> (Stand: 29.01.2016). Vor der Wende, so heißt es dort, »wäre die Publikation dieses Textes eine Sensation gewesen, die sicherlich das Ende der Staatsdichterin Christa Wolf und vermutlich ihre Emigration zur Folge gehabt hätte. Danach ist die Veröffentlichung nur noch peinlich. Peinlich wie ihr Parteiaustritt zu einem Zeitpunkt, der keine Risiken mehr barg. [...] Ein trauriger Fall. Ein kleines Kapitel aus der langen Geschichte ›Deutsche Dichter und die Macht.‹ Mut zu haben ist schön, aber niemand darf verurteilt werden, ihn haben zu müssen. Daß Christa Wolf diesen Text in der Schublade behielt, ist ihr gutes Recht. Daß sie ihn jetzt veröffentlicht, verrät einen Mangel nicht an Mut, denn Gefahren drohen keine mehr, sondern an Aufrichtigkeit gegen sich selbst und die eigene Geschichte, einen Mangel an Feingefühl gegenüber jenen, deren Leben der SED-Staat zerstört hat« (ebd.). Frank Schirmmacher: Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten. Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung ›Was bleibt‹, in: FAZ, vom 02.06.1990. Doch auch Greiner und Schirmmacher gerieten ins Visier der Kritik. So warf Wolfram

den Streit ins Bewußtsein einer breiten literarischen Öffentlichkeit brachten«, so Anz.³⁷¹ Der Literaturstreit, der letztendlich als allgemeine Diskussion über die »kulturelle Wertigkeit der beiden Teile Deutschlands«³⁷² initiiert wurde, ging mit Schirmachers Artikel *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik* vom 02.10.1990 in seine zweite Phase über.³⁷³ Gemäß Schirmacher stehe nicht nur der Literatur der DDR, sondern auch der Literatur der BRD »das Ende bevor«³⁷⁴, wodurch der Streit zur »Grundsatzdebatte mutiert[e]«³⁷⁵: Seit nunmehr dreißig Jahren, so Schirmacher, werde die Literatur der BRD von den gleichen AutorInnen bestimmt – »[e]s fällt nicht leicht, eine andere Epoche zu finden, die so lange bei sich selber aushielt« –, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, »die Vergangenheit als Erinnerung wachzuhalten, von ihr zu erzählen«.³⁷⁶ Die deutsch-deutsche Wiedervereinigung stelle jedoch das Ende dieser engagierten Literatur dar, die Greiner mit dem Begriff der »Gesinnungsästhetik« zu fassen versucht:

Die Gesinnungsästhetik [...] ist das gemeinsame Dritte der glücklicherweise zu Ende gegangenen Literaturen von BRD und DDR. Glücklicherweise: Denn allzu sehr waren die Schriftsteller in beiden deutschen Hälften mit außerliterarischen Themen beauftragt, mit dem Kampf gegen Restauration, Faschismus, Klerikalismus, Stalinismus et cetera. Diejenigen, die ihnen diesen Auftrag gaben, hatten verschiedene Namen: das Gewissen, die Partei, die Politik, die Moral, die Vergangenheit. In der Bundesrepublik verwendete man dafür den Begriff der engagierten Literatur.³⁷⁷

Die jahrzehntelang praktizierte politische Indienstnahme von Literatur endete im Jahr 1989, da sie ihren Exklusivitätsanspruch als Aufarbeitungs- und Erinnerungsinstanz des Nationalsozialismus verlor.³⁷⁸ Die Befreiung von der »moralische[n] Überlast«³⁷⁹, wie

Schütte den Wolf-Kritikern etwa vor: »[...] dann wird hier pars pro toto der Sack geschlagen, und alle anderen Esel, die nicht schnell genug ihren »Wendehals« öffentlich demonstriert haben, sind gemeint« (Wolfram Schütte: *Reiß: Wolf – Zu einem Eil-Verfahren beim Umgang mit der DDR-Literatur*, in: *Frankfurter Rundschau*, vom 08.06.1990).

³⁷¹ Anz: Es geht nicht um Christa Wolf. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. Erw. Neuausg. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995, S. 55.

³⁷² Wittek: *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland*, S. 45.

³⁷³ Schirmacher: *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*. *Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen westdeutschen Bewußtseins*, in: *FAZ*, vom 02.10.1990.

³⁷⁴ Schirmacher: *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*.

³⁷⁵ Gert Heidenreich: *Die bössartigen Dichter*. *Worum es im deutschen Literaturstreit wirklich geht*, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 02.02.1991.

³⁷⁶ Schirmacher: *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*. Weiter heißt es dort: »Die westdeutsche Literatur wurde dreiundvierzig Jahre alt. Sie war das Werk einer Generation. Sie ist ein in der europäischen Literaturgeschichte einzigartiger Sonderfall. Genötigt von einer sich schuldig fühlenden Gesellschaft, zu bessern, zu belehren und zu erziehen, aufgefordert, ein demokratisches Bewußtsein zu beweisen, fanden sich die Schriftsteller in einer schier ausweglosen Situation« (ebd.).

³⁷⁷ Ulrich Greiner: *Die deutsche Gesinnungsästhetik*. *Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit*, in: *Die Zeit*, vom 02.11.1990. <http://www.zeit.de/1990/45/die-deutsche-gesinnungsästhetik> (Stand: 29.01.2016).

³⁷⁸ Vgl. Willi Huntemann: »Unengagiertes Engagement« – zum Strukturwandel des literarischen Engagements nach der Wende, in: ders. [u.a.] (Hrsg.): *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 33–48, hier S. 42. »In den 90er Jahren hat dabei, nicht nur in Deutschland, ein »Holocaust-Diskurs« zunehmend Kontur gewonnen, Erinnerungs- und Gedenkkultur ist zum Thema in der politischen und wissenschaftlichen Öffentlichkeit geworden, »Holocaust-Literatur« hat sich, z.T. ver-

Greiner es beschreibt, ging mit der Wiedererlangung ästhetischer Freiheiten einher: »Die dritte Nachkriegsgeneration klappt das Große Buch der Geschichte jetzt einfach zu. [...] Was die Autoren der jungen Generation jetzt zu sagen haben, ist provisorisch. Sie probieren verschiedene Sprachen, sie zitieren, lautmalen, imitieren und ironisieren.«³⁸⁰

Wenngleich innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung (zumindest noch) weitgehend Konsens darüber besteht, den Beginn der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf das Jahr 1989 festzulegen, so bleibt sie nicht bei diesem Datum stehen. Der von Tommek, Galli und Geisenhanslüke herausgegebene Sammelband *Wendejahr 1995* verfolgt die These, dass in diesem Jahr eine für die Entwicklung der Gegenwartsliteratur signifikante Verdichtung literarischer Ereignisse und Werke festzustellen sei, die es rechtfertige, nicht länger das Jahr 1989/90, sondern eben 1995 als das eigentliche Wendejahr für die neue Formation der Gegenwartsliteratur zu begreifen.³⁸¹ Der Band postuliert dabei keine Zäsur, sondern »die Verfestigung wenn nicht einer Struktur, so doch einer Kontur, die sich im Verlauf der neunziger Jahre bis heute als neue Formation der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bezeichnen lässt«.³⁸² Die institutionellen Grundlagen des konstatierten strukturellen Dominanzwandels von einer projektiven Nachkriegsliteratur hin zu einer transitiven Gegenwartsliteratur liegen in einer verstärkten Ökonomisierung, Medialisierung und Digitalisierung des literarischen Feldes.³⁸³ Diese »metonymisch-realistische ›transitive Literatur‹« habe in der Auseinandersetzung mit der sozialen Zeit »neue Schreibweisen und Ästhetiken« entwickelt; sie greife zwar Elemente der literarischen Tradition auf, verabschiede diese aber nicht mehr programmatisch, um eine neue literarische Zeit auszurufen.³⁸⁴

schränkt mit Gedächtnis- und Erinnerungsforschung in der Kulturwissenschaft als eigener Forschungszweig in der Literaturwissenschaft etabliert. Dieser Diskurs – oder vielleicht sollte man wegen der unscharfen Ränder besser sagen: dieses Diskursfeld – hat längst, auch bei all seiner inneren kontroversen Dynamik, einen offiziellen, staatstragenden Charakter angenommen, vor allem in der ›Erinnerungspolitik‹, so daß er des Engagements der Literatur längst nicht mehr bedarf« (ebd.).

³⁷⁹ Greiner: Die deutsche Gesinnungsästhetik.

³⁸⁰ Iris Radisch: Die zweite Stunde Null, in: Die Zeit, vom 07.10.1994. <http://www.zeit.de/1994/41/die-zweite-stunde-null> (Stand: 29.01.2016).

³⁸¹ Heribert Tommek: Wendejahr 1995 – Zur Einführung, in: ders., Galli, Geisenhanslüke (Hrsg.): Wendejahr 1995, S. 9–16, hier S. 9f. Als Beispiel für die konstatierte Verdichtung literarischer Ereignisse und Werke nennt Tommek u.a. das Erscheinen von retrospektiv betrachtet für die Gegenwartsliteratur exemplarischer Texte wie Krachts *Faserland*, Beyers *Flughunde* oder auch Schlinks *Der Vorleser*. Daneben nennt er weitere wichtige ›Veränderungen‹, wie etwa den Tod Heiner Müllers oder die Entwicklungen in der österreichischen Gegenwartsliteratur (vgl. ebd., S. 9).

³⁸² Ebd., S. 13.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 13f.

³⁸⁴ Tommek: Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995, in: ders., Galli, Geisenhanslüke (Hrsg.): Wendejahr 1995, S. 17–34, hier S. 32.

Während dieser Ansatz die Zeit der Literatur von der politischen Zeitgeschichte differenziert – »[a]us der spezifischen literarischen Zeiterzählung generiert sich die Literaturgeschichte«³⁸⁵ – verfahren Ansätze, die 09/11 als kulturelle Zäsur begreifen, erneut ereignisgeschichtlich. In dem Sammelband *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. Septembers 2011 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien* heißt es, dass man in einigen (kulturellen) Bereichen von einem »Bruch mit bisherigen Herangehens- und Darstellungsweisen im Umgang mit Terror und Gewalt sprechen« könne.³⁸⁶ Doch inwiefern die im ästhetischen, theoretischen, politischen und medialen Bereich erzeugten Bewegungen zu einer kulturellen Zäsur geführt haben, könne nur aus der zeitlichen Distanz heraus beantwortet werden.³⁸⁷ Fraglich ist jedoch, ob die Distanz dafür bereits groß genug ist. In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gibt es zahlreiche Reaktionen auf die Anschläge des 11. September bzw. den sogenannten »war on terror«: Kathrin Röggla *really ground zero. 11. september und folgendes* (2001), Thomas Hettches *Woraus wir gemacht sind* (2006), Thomas Lehrs *September* (2010) oder Norbert Scheuers *Die Sprache der Vögel* (2015).³⁸⁸ Wie vielfältig die Auseinandersetzung mit 9/11 ist, zeigt der Band *Narrative des Entsetzens: Anhand von Beispielen aus bildender Kunst, Literatur, Theater, Comic, Fotografie, Film etc. wird veranschaulicht, »wie sich die Anschläge in die »Kultur des Westens« eingeschrieben haben«*.³⁸⁹ 9/11 ist zu einer Chiffre geworden, so Lorenz, die den politischen Diskurs unserer Zeit bestimme, ohne über klare inhaltliche Konturen zu verfügen.³⁹⁰ Dass die Literatur – auch die deutsche – diesen Diskurs wesentlich mitkonstituiert, steht außer Frage; inwiefern das in Deutschland am 12.09.2001 von der FAZ und der Bild prophezeite

³⁸⁵ Tommek: Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995, S. 21.

³⁸⁶ Sandra Poppe: Einleitung, in: dies., Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hrsg.): *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. Septembers 2011 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 9–20, hier S. 10. Vgl. auch: Heide Heinhäkel: *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 2012.

³⁸⁷ Vgl. Poppe: Einleitung, S. 13.

³⁸⁸ Eine umfangreiche Bibliographie zur sog. Terrorismus-Literatur findet sich auf Michael Königs Blog *Poetik des Terrors*: <https://poetikdesterrors.wordpress.com/911-literatur/> (Stand: 01.02.2016). Vgl. auch Michael König. *Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 2015. Zur filmischen Auseinandersetzung mit 9/11 vgl. Wheeler Winston Dixon (Hrsg.): *Film and Television after 9/11*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2005. Vgl. auch Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers: *Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Der 11. September 2001*, in: Wolfgang Beutin [u.a.] (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 717–718.

³⁸⁹ Matthias N. Lorenz: *Nach den Bildern – 9/11 als »Kultur-Schock«*. Vorwort, in: ders. (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 7–16, hier S. 7.

³⁹⁰ Vgl. ebd.

Diktum »Es wird nichts mehr so sein, wie es war«³⁹¹ auch für die (deutschsprachige) Literatur gilt, ist jedoch fraglich bzw. bleibt abzuwarten.

Genau dieser Punkt führt an den Anfang dieser Überlegungen zurück: Gegenwartsliteratur ist in höchstem Maße wandelbar: Sie ist keine in sich geschlossene Epoche, ihr Anfang und ihr Ende sind beweglich oder – mit Lützeler gesprochen – gleitend. Aus diesem Grund schließt sich die Verfasserin Braun an, der Gegenwartsliteratur über den Aspekt der Zeitgenossenschaft definiert, der Autor und Leser eint. Auf diese Weise können nicht nur solche Texte als gegenwärtig klassifiziert werden, die »ein seismographisches Verhältnis [...] zu den sozialen, politischen und technischen Entwicklungen ihrer Zeit« aufweisen, wie Kämmerlings es 2011 forderte³⁹², sondern bspw. auch Texte, in denen die Retrospektive dominiert. Weder Christian Krachts *Imperium*, der die deutsche Kolonialvergangenheit wieder aufleben lässt, noch die thematisch stagnierenden (auto-)biographischen Selbstbespiegelungen Josef Winklers oder die mit dem Rezipienten Katz-und-Maus-spielende Autofiktion *Hoppe* von Felicitas Hoppe beschäftigen sich – zumindest im engen Sinn – mit Wirtschaft, Technik, Medizin, Militär oder Medien – Themen, die gemäß Kämmerlings den Zahn der Zeit treffen³⁹³. Sicherlich, Texte divergieren in ihrer ›Gegenwärtigkeit‹, das heißt in dem Maß, mit dem sie ihre Zeitgenossenschaft artikulieren. Aber Gegenwartsliteratur ist nicht nur Literatur über die Gegenwart, sondern vor allem und in erster Linie Literatur in der Gegenwart.

³⁹¹ Klaus-Dieter Frankenberger: Ins Herz, in: FAZ, vom 12.09.2001. Kai Diekmann: Kriegserklärung an die Menschheit, in: Bild, vom 12.09.2002.

³⁹² Richard Kämmerlings: Einleitung. *Yes, we can: Große Bücher vom Hier und Heute*, in: ders.: Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011, S. 11–28, hier S. 12.

³⁹³ Vgl. Kämmerlings: Am Tellerrand gescheitert, in: FAZ, vom 29.01.2008.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-am-tellerrand-gescheitert-1516224.html> (Stand: 02.02.2016).

II. Christian Kracht: *Imperium* (2012)

1. Einleitung

Christian Kracht zählt zu den bedeutendsten und einflussreichsten Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Sein bereits im Jahr 1995 erschienener Debüt-Roman *Faserland*³⁹⁴ hat mittlerweile Kult-Status erreicht und gilt vielen als ›Gründungsphänomen‹ der neuen deutschen Popliteratur.³⁹⁵ 2001 veröffentlichte er seinen Roman *1979*³⁹⁶, der, im Anschluss an die Ereignisse des 11. September 2001, eine ungeahnte Aktualität entwickelte. Sein bisher vorletzter Roman, der im Jahr 2008 unter dem Titel *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*³⁹⁷ publiziert wurde und die Schweiz als einen von Lenin begründeten Sowjetstaat imaginiert, erhielt insbesondere hinsichtlich seiner formal-ästhetischen Gestaltung großen Zuspruch.³⁹⁸

Bereits vor der Veröffentlichung von *Imperium*³⁹⁹, Krachts jüngstem Roman, für den er im November 2012 den Wilhelm-Raabe-Literaturpreis erhielt, prophezeite Peter Richter in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*, man könne »Wetten abschließen, wann der erste Depp über das Stöckchen springt, das Krachts wichtigster Erzähler ihm hinhält, und Engelhardt, den Erzähler oder sogar Kracht selbst zum Nazi erklärt.«⁴⁰⁰ Er sollte Recht behalten, denn genau drei Tage vor Erscheinen des Romans am 16.02.12 macht der Literaturkritiker Georg Diez Kracht dies zum Vorwurf. In dem unter dem Titel *Die Methode Kracht* im *Spiegel* veröffentlichten Artikel unterstellt er dem Autor Nähe zum rechten Gedankengut. Der zwischen »Herren und Diener[n], Schwarze[n] und Weiße[n]« differenzierende Text löse bei ihm ein derart starkes Unbehagen

³⁹⁴ Christian Kracht: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007 [1995].

³⁹⁵ Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck, 2002, S. 110. Vgl. bspw. auch Sandra Mehrfort: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe: Info-Verl., 2011.

³⁹⁶ Christian Kracht: *1979*. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2006 [2001].

³⁹⁷ Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

³⁹⁸ Gustav Seibt schreibt etwa: »Solche kammermusikalischen Epiphanien finden sich in dem kurzen, leichtfüßigen und verrückten Buch auf jeder Seite. Wenn es noch irgendjemanden gibt, der Literatur um des Stils und nicht um der Information willen liest, aus purer Freude an der Wirkung von Sätzen, Rhythmen und Adjektiven, hier findet er seinen Text. Plump und zolaisierend überausführlich wirkt im Vergleich dazu das Gros von Krachts Generationsgenossen, überdeutlich oder, oft noch quälender, literaturinstitutshaft geschliffen. ›Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten‹ ist kein deutscher Gegenwartsroman« (Gustav Seibt: *Es roch nach Menschentalg. ›Ich werde hier sein, im Sonnenschein und im Schatten‹: Christian Kracht liefert in seinem neuen Roman Atmosphäre pur - und das im schönsten Deutsch, das derzeit zu lesen ist*, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 17.05.2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-neuer-roman-es-roch-nach-menschentalg-1.707352> [Stand: 23.11.2015]).

³⁹⁹ Christian Kracht: *Imperium*. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012. Dieser Text wird künftig unter der Sigle ›IP‹ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁴⁰⁰ Peter Richter: *Prüder zur Sonne. Mal wieder ein bisschen wohlstandsmüde sein: Christian Kracht erinnert noch mal daran, wie gut es uns geht*, in: *FAZ*, vom 12.02.2012.

aus, dass er Kracht als »Türsteher der rechten Gedanken« bezeichnet, an dessen Beispiel man sehen könne, »wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken seinen Weg findet hinein in den Mainstream«⁴⁰¹. Diese Aussagen lösten eine Welle der Empörung aus, die in einem offenen Brief verschiedener Autoren (u.a. unterzeichnet von Daniel Kehlmann, Elfriede Jelinek, Feridun Zaimoglu, Peter Stamm und Eckhart Nickel) kulminierte. Sie werfen Diez vor, »die Grenzen zwischen Kritik und Denunziation«⁴⁰² überschritten zu haben und den Fehler zu begehen, die literarischen Figuren oder gar den Erzähler mit dem Autor gleichzusetzen. Dem schließt sich auch sein Verleger Helge Malchow an, der klarstellt, dass der Erzähler in *Imperium* »alles ist – nur eines nicht: Christian Kracht. Und weil diese rasant erzählte Abenteuergeschichte alles ist – nur kein politisches Manifest von Christian Kracht.«⁴⁰³

1.1 *Imperium* als ›welthaltige Literatur‹

In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur lässt sich seit längerer Zeit eine Entwicklung verzeichnen, die von Alexander Honold als Einzug von ›Welthaltigkeit‹⁴⁰⁴ be-

⁴⁰¹ Georg Diez: Die Methode Kracht. Seit ›Faserland‹ gilt Christian Kracht als wichtige Stimme der Gegenwart. Sein neuer Roman ›Imperium‹ zeigt vor allem die Nähe des Autors zu rechtem Gedankengut, in: Der Spiegel, vom 13.02.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>13 (Stand: 18.08.2015).

⁴⁰² Katja Lange-Müller [u.a.]: Offener Brief an die Spiegel-Chefredaktion, in: Boersenblatt.net, vom 17.02.2012. <http://www.boersenblatt.net/513014/> (Stand: 23.11.2015). Am 27.03.12 nahm Georg Diez erneut im *Spiegel* Stellung zu den ihm entgegengebrachten Vorwürfen. Dort beteuert er, Kracht weder denunzieren noch ausgrenzen oder verletzen zu wollen. Dennoch könne er einen Roman wie *Imperium* nicht durch die Brille der Ironie lesen. Auch wenn Christian Kracht natürlich »kein Nazi, kein Rechtsradikaler, kein Faschist« sei, so habe man es hier, wenn auch nicht mit rechtsradikalem, dennoch mit »rechtem Denken« zu tun. Seine These untermauert er mit den Briefwechsel zwischen Christian Kracht und dem amerikanischen Komponisten David Woodard (Christian Kracht, David Woodard: Five years. Briefwechsel 2004–2009. Hrsg. v. Johannes Birgfeld u. Claude D.Conter. Hannover: Wehrhahn, 2011) dem er ebenfalls Nähe zu rechtem Gedankengut unterstellt (Georg Diez: Meine Jahre mit Kracht. Hat der Spiegel Rufmord begangen am Schriftsteller Christian Kracht? Ihn denunziert? Eine Antwort des Kritikers Georg Diez an seine Kritiker, in: Der Spiegel, vom 27.02.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84162363.html> [Stand: 23.11.2015]). Krachts Verleger Helge Malchow wirft Diez vor, aus dem Briefwechsel mit Woodard »eine abwertende politische Agenda heraus[zu]präparieren, um diese dann als stählernen Interpretationsdeckel über den Roman zu stülpen und so diesen zu einer Propagandaschrift zu verzerren« (Helge Malchow: Blaue Blume der Romantik. Ist der Schriftsteller Christian Kracht ›der Türsteher der rechten Gedanken‹? Sein Verleger antwortet auf einen Spiegel-Artikel, in: Der Spiegel, vom 18.02.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84061065.html> [Stand: 23.11.2015]).

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Alexander Honold: Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur, in: germanistik.ch, vom 02.2010. http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Literatur_in_der_Globalisierung (Stand: 23.11.2015), S. 9–11. Stüssel erachtet den Begriff der ›Welthaltigkeit‹ als problematisch: »In den letzten Jahren ist die ›Welthaltigkeit‹ der deutschen Literatur erneut infrage gestellt worden [...], ohne dass indes prinzipiell geklärt worden wäre, was ›die Welt‹ ausmacht und wie sie in einen literarischen Text hineinkommt, der selbst Teil der Welt ist. Und ob Texte die Welt samt ihrer Beobachtungen oder die Beobachtungen der Welt beobachten und beschreiben, die auch textförmig auftreten, ist ebenfalls eine

schrieben wird. Getragen sei diese Entwicklung von all jenen Texten, die sich mit Themen wie »Exotismus, Reise und Tourismus« beschäftigen, Texten, die an der »Aufarbeitung der Kolonial-, Missions- und Auswanderergeschichten früherer Zeiten« teilhaben oder die sich durch eine »Sehnsucht nach Alterität und Verzauberung durch die Ferne« auszeichnen, sprich, einer Literatur, in der sich die Erfahrung der Globalisierung niedergeschlagen hat.⁴⁰⁵ Eine besondere Rolle komme dabei der ›Reise‹ zu, die als Motor des Erzählens fungiere. Reisebeschreibungen schildern das geografisch-räumliche Durchmessen der Erdoberfläche und ermöglichen die Darstellung von Alterität sowie die kritische Reflexion des (bspw. kulturellen) Eigenen.⁴⁰⁶ Die Reise gelte dabei ganz allgemein als Weltsignal⁴⁰⁷, als in Texten oftmals zur Anwendung gelangendes Element zur Darstellung von Globalität. In einer Zeit, in der die Reise den Reiz des Abenteuers unlängst verloren hat – in der Odysseen (nur noch) Literatur sind⁴⁰⁸ –, in der sich die Globalisierung zum herrschenden Prinzip aufgeschwungen hat und in der die weißen Flecken auf Landkarten allesamt ausgemerzt sind, erscheint die Sehnsucht nach ›der Fremde‹ so groß wie nie. So lässt sich auch die anhaltende Konjunktur der literarischen Nachstellung des Zeitalters der großen Entdeckungsreisen erklären⁴⁰⁹, die auf die ungeminderte Aktualität der Geschichte der Globalisierung verweist.

Problemlage, die bei solchen Zuspitzungen ungebührlich in ihrer Komplexität reduziert wird« (Kerstin Stüssel: Verschollen. Erzählen, Weltverkehr und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Michael Neumann, dies. [Hrsg.]: *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Konstanz: Konstanz UP, 2011, S. 265–281, hier S. 265). »Wenn die Begriffsgeschichte von ›Welt‹«, so Stüssel weiter, »eine Doppelung von Ordnung und Unordnung, von Schöpfung und Chaos, von Sicherheit und Unsicherheit, von Innen und Außen mit sich bringt, dann sind es die poetischen ›Figuren des Globalen‹, die Weltbezug und Welterzeugung jeweils unterschiedlich zur Folge haben. Wenn nach der Welthaltigkeit von Texten gefragt wird, dann muss diese formale, formatierende Dimension ebenso berücksichtigt werden, wie die merkwürdige Verschachtelung, die stets auftritt, wenn eine Welt, in der Texte vorkommen, in den Texten wieder erscheint: Dann ist es gar nicht verwunderlich, dass die Welt Literatur ist und dass Weltbezug immer auch informativer, d.h. selektiver Literaturbezug ist« (ebd., S. 265f.). Der Begriff der Welthaltigkeit, der – wie dessen Einsatz in der Literaturkritik zeigt – zu einer Art Modebegriff avanciert ist, sollte nicht nur dann zum Einsatz gelangen, um literarische Texte auf ihren inhaltlichen/thematischen Weltgehalt hin zu befragen, sondern zugleich dazu genutzt werden, um die ästhetischen Strategien der textuellen Weltgestaltung in den Blick zu nehmen.

⁴⁰⁵ Honold: *Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur*, S. 6f.

⁴⁰⁶ Vgl. Ulfried Reichardt: *Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen*. Berlin: Akademie, 2010, S. 171.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 163.

⁴⁰⁸ Schmeling, Schmitz-Evans, Walstra: Vorwort der Herausgeber, S. 6.

⁴⁰⁹ Vgl. Alexander Honold, Christof Hamann: *Ins Fremde schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Texten der Gegenwart*, in: dies. (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 9–22, hier S. 9. Als Beispiele für derartige fiktionale Nachgestaltungen vorgängiger Reise- und Entdeckerliteratur nennt Honold u.a. Uwe Timms *Morenga*, Stan Nadolnys *Entdeckung der Langsamkeit*, Christoph Ransmayrs *Schrecken des Eises und der Finsternis* sowie natürlich Ilija Trojanows *Der Weltensammler* und Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (vgl. Honold: *Literatur in der Globalisie-*

Auch Christian Krachts Roman *Imperium* kann dieser Form von welthaltiger Literatur zugeordnet werden. Sein Abenteuer- und Reiseroman, der die Spätphase der europäischen Kolonialgeschichte wieder aufleben lässt, erweist sich als fiktionale Nachgestaltung eines historischen Stoffes, in diesem Fall des Lebens und Wirkens des Kokovoren August Engelhardt. Der im Jahr 1875 in Nürnberg geborene und zum Apotheker ausgebildete Engelhardt wanderte im Jahr 1902 nach Deutsch-Neuguinea aus und gründete dort einen Sonnenorden, der auf den Prinzipien des Kokovorismus beruhte. Die auf der Insel Kabakon gestartete Kopra-Produktion endete jedoch in einer wirtschaftlichen Misere, die meisten seiner Gefolgsleute reisten völlig desillusioniert wieder ab oder starben kurze Zeit später, wie der Musiker Max Lützow (1905) oder der Kolonialwarenhändler August W. Bethmann (1906). Engelhardt selbst, der an Krätze und lebensbedrohlicher Unterernährung litt – er hatte ausgerechnet, dass eine Kokosnuss pro Tag zum Leben ausreiche – wurde am 06.05.1919 auf Kabakon tot aufgefunden.⁴¹⁰

Der Krachtsche Engelhardt reist ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts in das Deutsche Schutzgebiet Neupommern, um dort seine Pläne zur Gründung eines Sonnenordens zu realisieren, deren Umsetzung – der Hochkonjunktur lebensreformerischen Bewegungen zum Trotz – in Deutschland zum Scheitern verurteilt ist, da der Anbau der von ihm verehrten Kokosnuss, der das finanzielle Auskommen des Ordens sichern soll, ein tropisches Klima voraussetzt. Das von ihm verfasste Traktat *Hoch der Äquator! Nieder mit den Polen! Eine sorgenfreie Zukunft im Imperium der Kokosnuss*⁴¹¹ – der realhistorische Engelhardt brachte dieses zusammen mit August Bethmann, der in der Krachtschen Version gar nicht vorkommt, heraus – soll indes für die Verbreitung seiner Ideen sorgen, auf dass möglichst viele Menschen sich ihm anschließen und ebenfalls auswan-

zung – Globalisierung in der Literatur, S. 10f.). Allerdings ist es verwunderlich, dass der Autor Christian Kracht, der mit seinem bisherigen Werk eher Literaturtrends begründete, als sich diesen anzuschließen, mit *Imperium* einen Roman verfasst hat, der sich nahtlos in die Konjunktur der Abenteuer- und Reiseliteratur einfügt. Es stellt sich die Frage, inwiefern *Imperium* diese Konjunktur bewusst persifliert, erwähnt Kracht eben keine Lichtgestalt der Wissenschaft oder Forschung zum Helden seiner Geschichte, sondern einen wahnsinnigen Kokovoren mit Hang zur Selbstverstümmelung. Daher wird an dieser Stelle die Überlegung aufgeworfen, inwiefern der Roman *Imperium*, der sich in thematischer Hinsicht zudem als redundant erweist, da das Leben und Wirken seines Protagonisten bereits literarisch verarbeitet wurde (vgl. Marc Buhl: *Das Paradies des August Engelhardt*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2011), die Kalkulierbarkeit von literarischem Erfolg demonstriert und aufzeigt, wie eng der Zusammenhang zwischen einer Platzierung auf den Bestsellerlisten und der Anpassung an die Gesetze und Trends des Literaturmarktes tatsächlich korreliert ist.

⁴¹⁰ Vgl. Karl Baumann, Dieter Klein, Wolfgang Apitzsch (Hrsg.): *Biographisches Handbuch Deutsch-Neuguinea, 1882–1922. Kurzlebensläufe ehemaliger Kolonisten, Forscher, Missionare und Reisender*, 2. verb. Aufl. Fassberg: 2002, S. 90, 232, 29.

⁴¹¹ August Engelhardt, August Bethmann: *Hoch der Äquator! Nieder mit den Polen! Eine sorgenfreie Zukunft im Imperium der Kokosnuss*. Hrsg. v. Dieter Kiepenkracher. Norderstedt: Books on Demand, 2012 [1906].

dem. In Herbertshöhe, der Hauptstadt Deutsch-Neuguineas, angekommen, kauft er die Insel Kabakon, die ihm fortan als Sitz seines Ordens dient und die er sich mit einigen ›Eingeborenen‹ teilt, die für ihn auf der Kokosplantage arbeiten und für die Herstellung des Kokosöls verantwortlich sind. Hier praktiziert Engelhardt nicht nur den von ihm ins Leben gerufenen Kokovorismus, eine radikale Diät, die auf dem ausschließlichen Verzehr von Kokosnüssen basiert, sondern frönt auch völlig ungeniert dem Nudismus. Seine Zeit verbringt er mit Streifzügen über die Insel, auf denen er sich von dem Eingeborenenjungen Makeli begleiten lässt, mit ausgiebigen Sonnenbädern oder der Lektüre eines der zahlreichen Bücher, die er mit auf die Insel gebracht hat. Doch als Heinrich Aueckens, der erste Adept, der seinem Ruf in die Südsee folgt, auf der Insel ankommt, legt sich, wie es im Text heißt, ein »morbide[r] Schatten über Engelhardts Dasein im Paradies« (IP 121). Zu seinem Ungemach gibt sich Aueckens nicht nur als Homosexueller zu erkennen, sondern vergewaltigt zudem seinen minderjährigen Freund Makeli, woraufhin Engelhardt seinen ersten und bis dahin einzigen Gefolgsmann erschlägt. Erst im vierten oder fünften Jahr seines Aufenthalts auf Kabakon trifft der zweite Genosse ein, der zivilisationsmüde und hypochondrische Geigen- und Klaviervirtuose Max Lützow. Obwohl die Beiden eine »innige Seelenverwandtschaft« (IP 157) verspüren und in gemeinsam verfassten, in deutschen Zeitschriften und Zeitungen abgedruckten Briefen ihr auf den Ideen des Kokovorismus basierendes Leben im Sonnenorden tatkräftig bewerben, fühlt sich Engelhardt, dessen ohnehin labile geistige Konstitution aufgrund von Mangelernährung und einer ihm nicht bewussten Lepra-Erkrankung unaufhaltsam stagniert, zunehmend von Lützow bedroht. Die Situation eskaliert und nachdem nicht nur Lützow, sondern auch Makeli die Insel verlassen haben, lebt Engelhardt, dessen geistiger Verfall in einem auto-anthropophagischen Akt gipfelt, allein auf der Insel. Jahrzehnte später, nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges, wird er von amerikanischen Marineeinheiten auf der Insel Kolombangara aufgegriffen. Der Roman endet mit der Verfilmung des Lebens des inzwischen verstorbenen Kokovoren.

Wenngleich die Biographie August Engelhardts dem Krachtschen Roman als Grundlage dient und der Text auch weitere, z.T. nachweislich mit Engelhardt bekannte Repräsentanten der deutschen Kolonialgeschichte thematisiert, wie etwa den bereits erwähnten Max Lützow, Albert Hahl, Gouverneur von Neuguinea, Franz Emil Hellwig, Inhaber des auch im Roman vorkommenden Hotels ›Fürst Bismarck‹ in Herbertshöhe, oder Emma Eliza Kolbe, Queen Emma genannt, die auf Kosten der Deutschen Handels- und

Plantagen-Gesellschaft zu Reichtum gelangte⁴¹², weicht der Text insgesamt doch stark von seiner historischen Vorlage ab.

Der Roman setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein und endet kurz nach der Beendigung des Zweiten Weltkrieges, sodass er nicht nur den Aufschwung und die Hochkonjunktur der europäischen, insbesondere der deutschen Kolonialpolitik thematisiert, sondern zugleich auch deren Niedergang. Der Text beschwört somit einerseits eine Zeit, die ein weltumspannendes Kommunikations- und Machtgefüge⁴¹³ etabliert hat, das über den Begriff der Globalität repräsentiert wird. Dieser globale Rahmen findet seinen Ausdruck in der Abenteuer- und Reiseliteratur um 1900 bis in die 1920er Jahre, wobei dieser Zeitraum nicht nur in Deutschland eine »Blütezeit exotisch kolonialer Situationen«⁴¹⁴ in der Literatur darstellt, sondern die weltweite Konjunktur exotistischer Darstellungen repräsentiert, wie etwa die Abenteuerromane des amerikanischen Schriftstellers Jack London veranschaulichen, der auch in *Imperium* einen Cameoauftritt hat (vgl. IP 173). Andererseits referiert der Roman als Repräsentant der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – wenngleich auf narrativer und inhaltlicher Ebene den Gestus des frühen 20. Jahrhunderts imitierend – auf unsere gegenwärtige Zeit, in der die Globalisierung zunehmend nicht nur auf geographisch und kartographisch, sondern vor allem kulturell erfahrbar ist. »Kennzeichnend für den Beginn des 21. Jahrhunderts stehen die Erfahrungen weltweiter Migrations- und Touristenströme und die zunehmende Hybridisierung von Kulturen«, was sich auch in den »Themen, Schreibweisen und Rezeptionsformen« literarischer Texte widerspiegelt.⁴¹⁵ Die AutorInnen unserer Gegenwart, so Honold, richten ihren Blick »sowohl in räumliche wie in zeitliche Ferne« und lassen dabei ein ausgeprägtes »Interesse an der Dimension des Globalen und an den weltliterarischen Beziehungen« erkennen, »in denen auch die deutschsprachige Literatur, for good or for worse, sich heute bewegt und schon in früheren Phasen der kulturellen Globalisierung bewegte«.⁴¹⁶ *Imperium* kann somit aufgrund seiner thematischen Gestaltung nicht nur als Imitation der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland entstehenden exotistischen Abenteuer- und Reiseliteratur gelesen werden⁴¹⁷, sondern auch als metareflexi-

⁴¹² Vgl. Baumann, Klein, Apitzsch (Hrsg.): Biographisches Handbuch Deutsch-Neuguinea, S. 126ff., 138f., 194–199.

⁴¹³ Honold: Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur, S. 7.

⁴¹⁴ Ebd., S. 10.

⁴¹⁵ Ebd., S. 6.

⁴¹⁶ Ebd., S. 9.

⁴¹⁷ Volker Zenk gibt an, dass Exotismus als Stilrichtung innerhalb der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts auf den Zeitraum von etwa 1910–1925 zu begrenzen sei (vgl. Volker Zenk: Innere For-

ver Kommentar auf die deutsche Kolonialgeschichte sowie die damit in enger Relation stehenden und unsere Weltgesellschaft dominierenden Prozesse der Globalisierung.

1.2 Aufbau

Die nachstehende Analyse gliedert sich in zwei Teile und beschäftigt sich mit den räumlichen und intertextuellen Strukturen des Krachtschen Romans, die, so die These, beide in einen (Post-/Neo-)Kolonialismus- und Globalisierungs-Diskurs eingebunden sind.

Die räumliche Struktur des Romans gestaltet sich in Form eines Netzwerks, das nicht nur die weitreichende Vernetzung der Figuren, die Verbindung der Einzelschicksale miteinander veranschaulicht, sondern als ›Figur des Globalen‹ dem Phänomen der Globalisierung/Globalität zu Gegenständlichkeit verhilft. Doch die aus der Netzwerkstruktur resultierende Perspektive von ›oben‹, aus der der auktoriale Erzähler auf die Geschehnisse blickt, kann zugleich als eine Form des ›kolonialen Blicks‹ verstanden werden. Anhand der Netzwerkstruktur wird somit eine den gesamten Text kennzeichnende, zwischen Kolonialismus und Globalisierung schwankende Ambivalenz zum Ausdruck gebracht.

Der zweite Teil der Untersuchung setzt sich mit der intertextuellen Struktur des Romans auseinander. Das dem gesamten Text übergeordnete, als Verfahren der ›Wiederholung mit Differenz‹ bezeichnete Strukturprinzip, das auch im Rahmen des ersten Analyse-Teils eine Rolle spielen wird, ist nicht nur für die anachronistische Rätselstruktur des Romans verantwortlich, für die indifferente Mischung von Fakt und Fiktion, wie sie bspw. die im Folgenden thematisierten Autoren-Auftritte prägt, sondern veranschaulicht als Verfahren gleichzeitig die imitatorische Wiederholung kolonial-rassistischen Gedankenguts, das jedoch zugleich im Rahmen eines postkolonialen Gegendiskurses dekonstruiert wird.

Doch bevor die Untersuchung in die konkrete Textanalyse einsteigt, wird in einem ersten Schritt eine definitorische Grundlage geschaffen und die Phänomene des Kolonialismus sowie der Globalisierung, die den thematischen Rahmen des Romans bilden, einer terminologischen Einengung unterzogen.

schungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Oldenburg: Igel, 2003, S. 18).

2. Globalisierung und Kolonialismus – Definitive Annäherung

2.1 Kolonialismus

Die Zeit zwischen 1880 und 1914 wird als das klassische Zeitalter des Imperialismus bezeichnet.⁴¹⁸ Im Folgenden wird Imperialismus als »politisch-territoriale Machtausübung von Staaten über andere, besonders der neuzeitlichen Industriestaaten über koloniale und quasi-koloniale Völker«⁴¹⁹ verstanden. Eine wesentliche Triebkraft fand der Imperialismus in einem kontinuierlich wachsenden Rassestolz, der »durch die gefährliche Geistesströmung des Sozialdarwinismus brutalisiert wurde«.⁴²⁰ Mittels der Übertragung der aus einem evolutionsbiologischen Kontext stammenden Theorien Darwins auf den zwischenmenschlichen Bereich⁴²¹, wurde die Diskriminierung und gewaltsame Unterwerfung der aus westlicher Sicht unterlegen anmutenden Völker gerechtfertigt.⁴²²

⁴¹⁸ Vgl. Winfried Baumgart: Deutschland im Zeitalter des Imperialismus 1890–1914. Grundkräfte, Thesen und Strukturen. 4., erg. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1982, S. 32f.: Da Imperialismus ein sich zu allen Epochen der Geschichte ereignendes Phänomen darstellt, sollte man, sofern man sich spezifisch auf die sich Ende des 19. Jahrhunderts ereignenden imperialistischen Expansionsbewegungen beziehen möchte, den mittlerweile inflationär gebrauchten Begriff einer Einschränkung unterziehen. Im Vergleich zu der bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden imperialistischen Phase, zeichnet sich der Hochimperialismus laut Baumgart dadurch aus, dass der Kolonialerwerb nicht länger als zusätzliche Belastung für die jeweilige Regierung angesehen wurde, sondern als ein mit allen Mitteln zu forciertes Unternehmen. Die imperialistischen Zentren wurden permanent dazu angehalten, »die eigenen nationalstaatlichen Interessen [...] als imperiale zu definieren und sie in der Anarchie des internationalen Systems weltweit geltend zu machen« (Jürgen Osterhammel, Jan. C. Jansen: Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen. 6. Aufl. München: C.H. Beck, 2009, S. 27) was nicht nur Kolonial-, sondern ebenso Weltpolitik impliziert. Laut Osterhammel haben sich lediglich die USA und UK als wahrhafte imperiale Mächte erwiesen. Frankreich, Deutschland, Russland und Japan hingegen waren nur zu bestimmten Zeitpunkten Träger von Imperialismus, da sie ihren imperialistischen Einfluss entweder nicht lange genug aufrechterhalten konnten oder aufgrund von wirtschaftlichen Defiziten scheiterten (vgl. ebd., S. 28).

⁴¹⁹ W. Baumgart: Deutschland im Zeitalter des Imperialismus, S. 33.

⁴²⁰ Ebd., S. 41.

⁴²¹ Vgl. Jochen Dubiel: Manifestationen des »postkolonialen Blicks« in kultureller Hybridität, in: Axel Dunker (Hrsg.): (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 45–68, hier S. 46.

⁴²² Die im »Rasse-Diskurs« implizierte »Vorstellung von rassischer Differenz« wurde dazu genutzt, um bestimmte Bevölkerungsgruppen mit »intellektuellen, moralischen oder ästhetischen Werturteilen« zu belegen, die in einem zweiten Schritt gegen die eigenen »Eigenschaften abgewogen« wurden (Susan M. Zantop: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland [1770–1870]. Berlin: Erich Schmidt, 1999, S. 89). Osterhammel und Jansen sprechen in diesem Kontext von der Konstruktion inferiorer Andersartigkeit: »Im Zentrum kolonialistischen Denkens steht die Vorstellung, die Bewohner außereuropäischer Regionen seien grundsätzlich anders beschaffen als Europäer [...]. Dieses Grundmuster einer prinzipiellen Differenzannahme konnte unterschiedlich gefüllt werden: theologisch als heidnische Verworfenheit, technologisch als Minderkompetenz in der Beherrschung der Natur, umwelt-deterministisch als Prägung durch ein die menschliche Konstitution schwächendes tropisches Habitat, biologisch als Reduktion auf unveränderliche Rasse-Eigenschaften. Die jeweils dominanten Vorstellungen folgten in etwa dieser Reihenfolge aufeinander. Rassismus war also die späteste und schroffste Fassung des Differenzaxioms. Mindestens während der drei oder vier Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg wurde sie von Europäern und Amerikanern nahezu sämtlicher politischer Überzeugungen unbefragt als evident richtig betrachtet« (Osterhammel, Jansen: Kolonialismus, S. 112f.).

Im Verhältnis dazu erscheint der Kolonialismus als ein »Spezialfall«⁴²³ des mit einer umfassenderen Bedeutung ausgestatteten Imperialismus, sozusagen als dessen »markanteste Form«⁴²⁴: Während Imperialismus sowohl »die Theorie [als auch] die Verhaltensstile eines dominierenden großstädtischen Zentrums, das ein abgelegenes Territorium beherrscht«⁴²⁵, umfasst, impliziert Kolonialismus lediglich »die eigentliche Besitzergreifung und Besetzung fremden Territoriums«⁴²⁶, sodass die beiden Begriffe keineswegs gleichgesetzt werden dürfen. Kolonialismus wird im Folgenden erfasst als

eine Herrschaftsbeziehung zwischen Kollektiven, bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren unter vorrangiger Berücksichtigung externer Interessen getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden.⁴²⁷

Das für den Kolonialismus konstitutive Merkmal stellt somit die durch eine koloniale Minderheit ausgeübte Fremdherrschaft über eine indigene Mehrheit dar. Seine räumliche Entsprechung findet er in Form von Kolonien, im Zuge imperialistischer Expansionsbewegungen errungener Gebiete, die bestimmt werden als

neu geschaffene[s] politische[s] Gebilde, dessen landfremde Herrschaftsträger in dauerhaften Abhängigkeitsbeziehungen zu einem räumlich entfernten »Mutterland« oder imperialen Zentrum stehen, welches exklusive »Besitz«-Ansprüche auf die Kolonie erhebt.⁴²⁸

Kolonien, die primär zur räumlichen, politischen und wirtschaftlichen Expansion genutzt werden, stehen in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem heimatlichen Imperium, sodass die jeweilige Kolonialverwaltung in ihrer Funktion als Repräsentant lediglich mit der Ein- und Fortführung des imperialen politischen und gesellschaftlichen Systems betraut ist.

Im Vergleich zu anderen Staaten trat Deutschland verhältnismäßig spät, nämlich erst im Jahr 1884 in den weltweit erbittert geführten Konkurrenzkampf um Kolonialbesitz ein.

⁴²³ Jürgen Osterhammel, Niels P. Petersson (Hrsg.): Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen. 3. Aufl. München: C.H. Beck, 2003, S. 27.

⁴²⁴ W. Baumgart: Deutschland im Zeitalter des Imperialismus, S. 33.

⁴²⁵ Zantop: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland, S. 18f.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Osterhammel, Jansen: Kolonialismus, S. 21. Die beiden Begriffe des Kolonialismus und der Kolonie sollten nicht zu eng aneinander gekoppelt werden, da es, obwohl sie normalerweise logisch aufeinander folgen, auch Fälle der Nicht-Kongruenz gibt. Zum einen gibt es Kolonien ohne Kolonialismus (innerhalb der kolonialen Gesellschaften fehlt eine einheimische Bevölkerungsmehrheit, weshalb das für den Kolonialismus konstitutive Herrschaftsverhältnis nicht aufgebaut werden kann), andererseits existiert der Fall des Kolonialismus ohne Kolonien (eine Art von internem Kolonialismus, wobei sich eine Abhängigkeit zwischen einem dominanten Zentrum und einer abhängigen Peripherie innerhalb von Nationalstaaten einstellt) (vgl. ebd., S. 21f.).

⁴²⁸ Ebd., S. 16.

Bereits frühere Versuche zur Etablierung einer deutschen Kolonie in Südamerika scheiterten⁴²⁹, später vereitelte vor allem das Fehlen einer Zentralregierung das Aufkommen staatlich geförderter Kolonialunternehmen⁴³⁰. Die koloniale Abstinenz der Deutschen änderte sich mit der Gründung des Deutschen Kaiserreiches im Jahr 1871⁴³¹: Bereits 13 Jahre später stellte Bismarck, der sich anfänglich nur zögernd und skeptisch auf das Kolonialprojekt einließ⁴³², Teilgebiete Südwest-Afrikas unter deutschen Schutz. Die innerhalb der 30-jährigen Kolonialgeschichte Deutschlands erworbenen Gebiete in Afrika, in der Südsee sowie in China betrug eine Gesamtfläche von 2,95 Millionen Quadratkilometern⁴³³. Das massive Vorstoßen Deutschlands in die Kolonialpolitik war weniger machtpolitischen als vielmehr Gründen des Prestige geschuldet. Laut Zantop

⁴²⁹ Zantop gibt an, Kaiser Wilhelm habe den Welsen zwar die Erlaubnis zur Eroberung und Erforschung südamerikanischer Gebiete gegeben, aufgrund von »Fehlentscheidungen« sowie »ökonomischem, administrativem wie auch moralischem Fehlverhalten« wurden die Welsler jedoch dazu gezwungen, »ihre Besitztümer wieder an Spanien abzutreten« (Zantop: Kolonialphantasien, S. 24).

⁴³⁰ Ebd., S. 217. Und dennoch war der Kolonialismus, wie Zantop ausführt, auch während der deutschen Enthaltensamkeit am kolonialen Geschehen eine stets präsente Größe. Aufgrund mangelnder praktischer Erfahrung verlegte man sich auf eine textlich konstruierte »fiktive deutsche Kolonialgeschichte« (ebd., S. 11). Texte wie Defoes *Robinson Crusoe*, Schnabels *Insel Felsenburg* oder auch Wyß' *Der schweizerische Robinson* haben die Kolonialphantasien der Deutschen beflügelt (vgl. ebd., S. 55). Die Kolonialphantasien dienten in erster Linie als »Handlungersatz, als imaginärer Trost für koloniale Unternehmungen«: »Indem Deutsche die kolonialen Bestrebungen anderer kommentierten und kritisierten, indem sie sich und vor allem indem sie koloniale Szenarios erfanden, die ihnen die Identifikation mit der Rolle des Eroberers oder Kolonialherren erlaubten, konnten sie ein eigenes koloniales Universum schaffen, in das sie sich selbst hineinverpflanzten« (ebd., S. 16). Die Kolonialphantasien waren dabei in erster Linie erotischer und familiärer Natur: »Geschichten von sexueller Eroberung bzw. Willfährigkeit, von Liebe und gesegnetem häuslichem Einvernehmen zwischen Kolonisator und Kolonisiertem auf gemeinsamem Boden – Geschichten, die das Fremde vertraut und das Vertraute familiennah, »familiär« machten« (ebd., S. 10). Die imaginierte Kolonialgeschichte, so Zantop, ermächtigte die Deutschen zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Kolonialverhalten anderer Großmächte, wobei insbesondere England und Frankreich eine negative Beurteilung erfahren haben (vgl. ebd., S. 16f.). Auch wenn die Deutschen bis dato keinerlei praktische Erfahrungen in Bezug auf den Kolonialismus vorweisen konnten, stellten sie sich selbst als die besseren Kolonisatoren dar, was sie, so die These Russel A. Bermans, damit rechtfertigten, mehr Einfühlungsvermögen für die kolonisierten Völker aufzuweisen und ihre vermeintliche Überlegenheit somit moralisch zu begründen versuchten: »It [Germany] is an empire that is staged in opposition to (or in imitation of) England and therefore must sometimes claim to be better; or, it is an empire that is staged differently than the empire of the English and organized around tropes of empathy with the colonized. It is, needless to say, simply self-serving when German authors gloatingly protest that Africans would prefer German to English colonizers. To the extend, however, that German colonial discourse does indeed leave considerable room for direct identification with the colonized« (Russel A. Berman: *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, S. 10).

⁴³¹ Die Energien, die Deutschland zuvor zwecks der Einigung der Nation eingesetzt hatte, benötigten nun ein neues Zielobjekt. »Im deutschen Fall [...] wurde das imperialistische Ausgreifen nach Übersee als organische Fortführung der bisher kontinental beschränkten politischen Betätigung gesehen« (Baumgart: *Deutschland im Zeitalter des Imperialismus*, S. 39).

⁴³² Zur Kolonialpolitik Bismarcks vgl. ebd., S. 66.: »Für Bismarck stellte die kolonialpolitische Aktivität nur eine Epoche dar. Die sozialpolitische Funktion hatte sich ihm rasch als untauglich erwiesen. Finanziell erschien ihm die Kolonisierung in Afrika als Fass ohne Boden. Die Erwartung von Kolonialenthusiasten, in den Kolonien Siedlungsraum für die auswandernde deutsche Bevölkerung zu finden, hat er nie geteilt. Ende der achtziger Jahre trug er sich mit der Absicht, die wirtschaftlich unrentablen Kolonien wieder loszuwerden«.

⁴³³ Axel Dunker: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Studien in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 2008, S. 8.

stellte sich angesichts der bereits erfolgreich etablierten Kolonialunternehmungen der anderen Großmächte auf Seiten Deutschlands ein Gefühl des Zu-spät-gekommen-seins ein.⁴³⁴ Insbesondere die kolonialen Erfolge Englands erfüllten Deutschland mit Neid und verstärkten den Eindruck, innerhalb des weltweiten Machtgefüges auf eine Außen-seiterposition verwiesen worden zu sein.⁴³⁵ Infolgedessen charakterisiert Berman den deutschen Kolonialismus als sekundär, »als Phänomen, dessen Hauptmotivation nicht wie im Falle anderer Kolonialmächte mit Illusionen des Reichtums, Kapitalexpert oder Zivilisations-Missionseifer zu tun hatte.«⁴³⁶ Der primäre Beweggrund für die deutschen Expansionsbewegungen stelle vielmehr der Wunsch nach Gleichberechtigung dar. Somit fuße die deutsche Kolonialpolitik weniger auf einem »klar durchdachten imperialen Programm«⁴³⁷, als auf dem Streben nach machtpolitischer Anerkennung. Offiziell rechtfertigte man die kolonialen Bestrebungen Deutschlands allerdings mit durchaus geläufigen Argumentationsmustern, wie der Gewinnung zusätzlicher Aktions- und Handelsräume. Die trotz der anfangs überschwänglichen Euphorie verschwindend geringe aktive Beteiligung der Deutschen etwa in Form von Auswanderung⁴³⁸ bestätigt den allgemeinen Misserfolg des deutschen Kolonialprojektes; und auch in wirtschaftlicher Hinsicht erwiesen sich die deutschen Schutzgebiete als unprofitables Zuschussgeschäft:

Der Anteil der Kolonien am deutschen Außenhandel [...] hat in den letzten Vorkriegsjahren nie mehr als 0,5% ausgemacht. [...] Die Kolonien waren also weder ein Absatzmarkt für deutsche Waren noch eine Rohstoffquelle für Deutschland in nennenswertem Umfang.⁴³⁹

⁴³⁴ Zantop: Kolonialphantasien, S. 37.

⁴³⁵ So erscheinen die Worte des späteren Reichskanzlers Bülow im Jahr 1897 beinahe wie eine Trotzreaktion, als er verkündete: »Wir wollen niemand in den Schatten stellen, aber wir verlangen auch unseren Platz an der Sonne« (Anonym: Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. IX. Legislaturperiode, V. Session, 1897/98, Bd. 1, Berlin 1889, S. 60. Zitiert nach: Rüdiger vom Bruch, Björn Hofmeister [Hrsg.]: Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung. Bd. 8, Kaiserreich und Erster Weltkrieg 1871–1918. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 269f.).

⁴³⁶ Russel A. Berman: Deutschlands sekundärer Kolonialismus, in: Birthe Kundrus (Hrsg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a.M.: Campus, 2003, S. 19–34, hier S. 28.

⁴³⁷ Baumgart: Deutschland im Zeitalter des Imperialismus, S. 67. Dort heißt es weiter: »Der Kardinalfehler blieb indes, daß man mit der Weltpolitik kein lebenswichtiges Ziel erreichen wollte, das die Ansprüche hätte legitimieren können; daß man überall dabei sein wollte, ohne doch klar machen zu können, warum man sich überall hineinmischte. Man strebte einfach nach Prestige um des Prestiges willen« (ebd., S. 51).

⁴³⁸ »In einem Gebiet von knapp 2,6 Mio. qkm, d.h. einem Gebiet, das fast fünfmal so groß wie das Deutsche Reich war, lebten 1904 5495 Deutsche. Das ist eine Zahl, die der Einwohneranzahl eines großen deutschen Dorfes entspricht« (ebd., S. 79).

⁴³⁹ Ebd., S. 80. Der Gegensatz zwischen jenen Traum- und Wunschbildern, die man mit den deutschen Kolonien verband und deren tatsächlichem Misserfolg, insbesondere in wirtschaftlicher Hinsicht, wird auch in *Imperium* thematisiert, wenn es heißt: »Die Deutschen Schutzgebiete im Stillen Ozean, hierin stimmen die Experten überein, waren, im Gegensatz zu den afrikanischen Besitzungen seiner Majestät

Doch selbst nachdem Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg seinen Status als Kolonialmacht verloren hatte, blieben die Kolonialphantasien, »der Mythos von der besonderen Befähigung der Deutschen« zum Kolonisator, weiterhin bestehen und wurden insbesondere im Kontext nationalsozialistischer Propaganda aufgegriffen und instrumentalisiert.⁴⁴⁰ In der Nachkriegszeit diente »die deutsche Kolonialvergangenheit nicht zuletzt als Alternative zu der jüngsten Vergangenheit des Nationalsozialismus«⁴⁴¹, »die Legende von den Deutschen als besonders fähigen Kolonisatoren«⁴⁴² sollte den »wahren« deutschen Nationalcharakter« widerspiegeln, sodass »Hitler und seine Gefolgsleute zu den Ausnahmen der Geschichte konstruiert werden«⁴⁴³ konnten. Albrecht weist in Anlehnung an Eckard Michels Untersuchung *Geschichtspolitik im Fernsehen*⁴⁴⁴ jedoch darauf hin, dass ab Mitte der 1960er Jahre in Deutschland eine »koloniale Amnesie« einsetzte und sie somit Uwe Timms im Jahr 1981 aufgestellter Überlegung zustimmt, »dass die deutsche Kolonialvergangenheit ›im öffentlichen Bewusstsein [...] heute – wenn überhaupt – noch immer in der Weise präsent [ist] wie vor 1945: Als Legende vom tüchtigen Deutschen, der in Afrika Straßen und Eisenbahnen gebaut und den Schwarzen das Einmaleins beigebracht hat«.⁴⁴⁵ Erst im Jahr 2004 haben »die zahlreichen Medienereignisse [...] zum hundertsten Jahrestag der Vernichtungsfeldzüge gegen die Herero und Nama« dazu beigetragen, die deutsche Kolonialvergangenheit erneut in das öffentliche Bewusstsein zu rufen.⁴⁴⁶ Der Historiker Sebastian Eckert spricht sogar von einem regelrechten Kolonialismus-Boom, der sich in den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen abzeichne.⁴⁴⁷ Christian Krachts Roman *Imperium* kann als Konsti-

Kaiser Wilhelms des Zweiten, allesamt vollkommen überflüssig. Der Ertrag der Kopra, des Guanos und des Perlmuts reichte bei weitem nicht aus, ein derart großes, in der Unendlichkeit des Stillen Ozeans versprenkeltes Reich zu unterhalten. Im fernen Berlin aber sprach man von den Inseln wie von kostbaren, leuchtenden Perlen, zu einer Kette aufgereiht« (IP 18).

⁴⁴⁰ Zantop: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland, S. 227f.

⁴⁴¹ Monika Albrecht: »Kolonialphantasien« im postkolonialen Deutschland. Zur kritischen Revision einer Denkfigur der deutschen Postkolonialen Studien, in: Gabriele Dürbeck, Axel Dunker (Hrsg.): Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 417–456, hier S. 427.

⁴⁴² Ebd., S. 426.

⁴⁴³ Ebd., S. 428. An dieser Stelle bezieht sich Albrecht auf die geschichtswissenschaftliche Monographie von Jason Verber: *The conundrum of colonialism in postwar Germany*. Iowa: Iowa UP, 2012.

⁴⁴⁴ Eckard Michels: *Geschichtspolitik im Fernsehen*. Die WDR-Dokumentation »Heia Safari« von 1966/1967 über Deutschlands Kolonialvergangenheit, in: Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte, Jg. 56 (2008), H. 3, S. 467–492, hier S. 491. http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/2008_3.pdf (Stand: 26.11.2015).

⁴⁴⁵ Albrecht: »Kolonialphantasien« im postkolonialen Deutschland, S. 426. Albrecht zitiert hier: Uwe Timm: *Deutsche Kolonien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1981, S. 7.

⁴⁴⁶ Albrecht: »Kolonialphantasien« im postkolonialen Deutschland, S. 419.

⁴⁴⁷ Sebastian Conrad: *Andreas Eckert: Kolonialismus*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2006, in: H-Soz-Kult, 06.03.2007. <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-8533> (Stand: 26.05.2015). Vgl. ders.: *Konjunkturen des kolonialen Interesses*, in: ders.: *Deutsche Kolonialgeschichte*. München: C.H.

tuens dieses Booms verstanden werden, der die deutsche Kolonialvergangenheit erneut in das kollektive Gedächtnis der gegenwärtigen Gesellschaft ruft. Doch während, wie gerade behauptet, die Deutschen der Nachkriegszeit die eigene koloniale Vergangenheit nutzten, um sich von ihrer faschistischen Historie zu distanzieren, weist Kracht explizit auf die Kontinuitäten zwischen Kolonialismus und Faschismus hin und untergräbt somit diese Deutungsperspektive.

Das Phänomen des Kolonialismus, das, wenn man von dem geschichtlichen Dreischritt ›Kolonialismus, Dekolonisierung, Globalisierung‹ ausgeht, als unmittelbare Voraussetzung der Globalisierung verstanden wird, hat sich mittlerweile als fester Forschungsgegenstand innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften etabliert und wird unter dem Begriff der ›postkolonialen Studien‹ subsumiert: »Mit dem Begriff Postkoloniale Studien wird sowohl ein theoretischer Ansatz, ein Forschungsfeld, wie auch ein Theoriediskurs in den Literatur- und Kulturwissenschaften oder ein Lektüremodell bezeichnet«, wobei »[w]esentliche Ausgangsüberlegungen [...] von Edward W. Said, Homi Bhabha und Gayatri Chakravorty Spivak formuliert« wurden, deren »theoretische Leitkategorien und Analysekonzepte« seit den 90er Jahren umfassend diskutiert wurden.⁴⁴⁸ Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Kolonialismus gestaltet sich zunächst eher zögerlich und erhielt ihren Anstoß seitens der amerikanischen Germanistik, »die entscheidende Impulse für eine Übertragung der ›Postcolonial studies‹ auf deutsche Forschungszusammenhänge geleistet hat«.⁴⁴⁹ Dabei sei es laut Gabriele Dürbeck, die einen umfassenden Literaturbericht zu den Postkolonialen Studien in der Germanistik veröffentlicht hat, auffallend, »das in der Mitte des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts die bisher größte Zahl von Publikationen zur deutschen Literatur und Kultur aus postkolonialer Perspektive erschienen« sei. Daraus sei jedoch keinesfalls zu schließen, »dass dieses Forschungsfeld seinen Höhepunkt bereits überschritten« habe: »[V]ielmehr war nach den maßgeblichen Publikationen aus der US-amerikanischen Germanistik in den 1990er Jahren die Zeit offenbar reif, postkoloniale Studien auch in einer verstärkt

Beck, 2008, S. 8–13. Dort heißt es: »Die mediale wie politische Präsenz der kolonialen Erfahrung ist vor allem ein Effekt des gegenwärtigen Globalisierungsprozesses. Die Frage nach Zusammenhängen zwischen der kolonialen Ordnung der Welt und der heutigen globalen Integration ist ein Gegenstand hitziger Auseinandersetzungen. Begriffe wie Neo-Imperialismus oder Kolonisierung der Köpfe gehören zu den Schlagworten der Zeit. Seit dem 11. September 2001 und der Diskussion über das amerikanische Empire ist die Frage nach der politischen und moralischen Bewertung von Kolonialismus und Imperialismus nicht zur Ruhe gekommen« (ebd., S. 7).

⁴⁴⁸ Gabriele Dürbeck: Postkoloniale Studien in der Germanistik. Zur Einführung, in: literaturkritik.de, vom 29.05.2008. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11956 (Stand: 24.03.2015).

⁴⁴⁹ Dunker: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur, S. 7–16, hier S. 7.

kulturwissenschaftlich orientierten Germanistik in Deutschland zu verankern.« Die um das Jahr 2000 einsetzende »zunehmende Rezeption der Ansätze der angloamerikanischen postkolonialen Studien« in Deutschland sei dabei verschiedenen »Triebkräften« geschuldet: Erstens der »Aufarbeitung der vernachlässigten Kolonialgeschichte und ihrer Zeugen in Literatur, Wissenschaft und Medien«, zweitens der »kulturwissenschaftliche[n] Erweiterung des Fachs und d[er] Erweiterung der Interkulturellen Germanistik« sowie abschließend dem »Stellenwert des postkolonialen Forschungsansatzes für die Untersuchung von Globalisierungsprozessen«. ⁴⁵⁰ Im Zentrum des Interesses der postkolonial orientierten Literaturwissenschaft steht »einerseits [...] die Auseinandersetzung mit der Dichtung des kolonialistischen Zeitalters«, »andererseits die Diskussion um jene europäische wie nicht-europäische Literatur, in der es um das (neokoloniale oder nachkoloniale) Verhältnis zwischen ›Dritter‹ und ›Erster Welt‹ geht.« ⁴⁵¹ Der postkoloniale Diskurs, der nach Paul Michael Lützeler seinen Ursprung in der sogenannten ›Dritten Welt hat⁴⁵² und der durch die Literatur, auch die deutsche, mitkonstituiert wird, dient nicht nur der Sicherung der erreichten Entkolonisierung sowie der Verhinderung neokolonialistischer Tendenzen, sondern will zudem »der Dritten Welt im Kontext globaler Entwicklungen zu Achtung und Gehör verhelfen«. ⁴⁵³ Auf diese Weise trägt er dazu bei, »eine eigene kulturelle Identität entweder zu behaupten bzw. zu ihr zurückzufinden oder sie neu zu konstituieren«. ⁴⁵⁴ In Deutschland erhielt das literarische Engagement für die ›Dritte Welt‹ erst Anfang der siebziger Jahre an Aufwind und steht in unmittelbarem Zusammenhang zu der Literatur der ›Neuen Subjektivität‹, die als Teil einer veränderten kulturellen Auffassung verstanden werden kann, für die sich im Weiteren die Bezeichnung ›Postmoderne‹ durchgesetzt hat. ⁴⁵⁵ Von besonderer Bedeutung für die den postkolonialen Diskurs mitkonstituierenden Arbeiten deutschsprachiger AutorInnen und das, was Lützeler die Schaffung des ›postkolonialen Blicks‹ nennt, erweist sich die Reise: Die vermehrte Reisetätigkeit deutschsprachiger Autoren wie Hans Christoph Buch, Hubert Fichte, Günter Grass, Uwe Timm, Bodo Kirchhoff und Hugo Loetscher, die aktiv

⁴⁵⁰ Dürbeck: Postkoloniale Studien in der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven, in: Dürbeck, Dunker (Hrsg.): Postkoloniale Germanistik, S. 19–70, hier S. 24.

⁴⁵¹ Paul Michael Lützeler: Von der Postmoderne zur Globalisierung. Zur Interrelation der Diskurse, in: ders. (Hrsg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. 1–22, hier S. 11.

⁴⁵² Lützeler: Einleitung: Der postkoloniale Blick, in: ders.: Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 7–33, hier S. 7. In diesem Zusammenhang vgl. auch ders.: Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik. Bielefeld: Aisthesis, 2005.

⁴⁵³ Lützeler: Einleitung: Der postkoloniale Blick, S. 8.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 12.

die Länder der ›Dritten Welt‹ aufsuchen⁴⁵⁶, bildet die Voraussetzung für den postkolonialen Blick, der »faktisch koloniale Verhältnisse erkennen [will], um sie im Sinne der Dekolonialisierung zu verändern«.⁴⁵⁷ Eine solche Literatur »kann koloniale Binäroptionen, die durch Abstraktion und Reduktion, Generalisierung und Bewertung, Hierarchisierung etc. entstanden sind, in ein multidifferentes Spiel überführen« und mittels »Verfahren der Intertextualität, Interlingualität, Intermedialität, durch Dialogizität, Stimmenvielfalt u.a.m. die Rede ›über‹ andere mit anderen Stimmen konfrontieren und so ein postkoloniales Potential realisieren«.⁴⁵⁸

2.2 Globalisierung

Der Begriff der Globalisierung, der vor allem in den 1980er und 1990er Jahren populär wurde, bspw. durch die von John Naisbitt stammende Trendforschungsreihe *Megatrends*⁴⁵⁹, spielt laut Osterhammel und Petersson vor allem im Bereich der Gegenwartsdagnostik eine prägnante Rolle⁴⁶⁰ und habe mittlerweile in die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen Einzug gehalten, so auch in die Literatur- und Kulturwissenschaft. Auch wenn hinsichtlich der Definition von Globalisierung generelle Uneinigkeit besteht, so herrscht dennoch ein gewisses Maß an Konsens, was die wesentlichen Eigenschaften dieses inflationär gebrauchten Begriffes betrifft.

Globalisierung wird dementsprechen häufig mit Prozessen der »Ausweitung, Verdichtung und Beschleunigung weltweiter Beziehungen«⁴⁶¹ in Verbindung gebracht. Zudem gehe Globalisierung nicht nur mit einer Relativierung des Konzepts des Nationalstaates einher, dessen Bedeutung hinterfragt werde, sondern sei auch für eine Verschiebung des »Machtverhältnis[ses] zwischen Staaten und Märkten zugunsten letzterer«⁴⁶² verantwortlich. Daneben stimmen viele Definitionsangebote darin überein, Globalisierung als immense Einflussnahme auf die kulturelle Dimension menschlichen Lebens auszuwei-

⁴⁵⁶ Vgl. Lützel: Der postkoloniale Blick, S. 16.

⁴⁵⁷ Lützel: Von der Postmoderne zur Globalisierung, S. 10. An dieser Stelle sei auf die ganz grundlegende Bedeutung des Motivs der Reise für die Texte Krachts verwiesen, wie am Beispiel seiner zusammen mit Eckhart Nickel herausgegebenen Reisetexte *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998 sowie *Der gelbe Bleistift. Reise Geschichten aus Asien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000 deutlich wird.

⁴⁵⁸ Herbert Uerlings: Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme, in: Dunker (Hrsg.): (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur, S. 17–44, hier S. 32.

⁴⁵⁹ John Naisbitt: *Megatrends. Ten new directions transforming our lives*. New York: Warner Books, 1982.

⁴⁶⁰ Osterhammel, Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 7.

⁴⁶¹ Ebd., S. 10.

⁴⁶² Ebd., S. 11.

sen. Während Globalisierungsgegner in diesem Kontext eine Homogenisierung der Kultur befürchten, »angetrieben durch Kommunikationstechnologie und die weltweit operierende Kulturindustrie des Westens«⁴⁶³, weisen Globalisierungsbefürworter darauf hin, dass gerade die Furcht vor einer kulturellen Vereinheitlichung gegenläufige Tendenzen zur Bewahrung des Lokalen generiere.⁴⁶⁴ Ein weiteres Resultat der Globalisierung stelle die grundlegend veränderte Wahrnehmung der Kategorien von Raum und Zeit dar, ein Phänomen, das von dem Humangeographen und Sozialtheoretiker David Harvey unter dem Begriff der »space-time-compression« erfasst wird.⁴⁶⁵ Die von Harvey postulierte Verdichtung von Raum und Zeit kreierte »eine gemeinsame Gegenwart und ein virtuelles Miteinander«, womit sie »die Voraussetzung für weltweite soziale Beziehungen, Netze und Systeme bildet, innerhalb derer die effektive Distanz wesentlich geringer ist als die geographische«, wobei die Ursache hierfür in der erhöhten Geschwindigkeit von Kommunikation zu suchen sei.⁴⁶⁶

Im Vergleich zu der Eruiierung dieser grundlegenden Eigenschaften gestaltet sich die Frage nach der zeitlichen Eingrenzung von Globalisierung als historisches Phänomen äußerst differenziert. Zahlreiche Modelle bieten unterschiedliche Ansätze, deren kleinsten gemeinsamer Nenner darin besteht, das Aufkommen der Globalisierung in einen direkten Zusammenhang mit dem Anbrechen der Moderne zu stellen. So haben sich Osterhammel und Petersson für ein vierstufiges Modell zur Einteilung der zeitlichen Entwicklung globaler Prozesse entschieden. Während die Zeit bis 1750 als Vorgeschichte der Globalisierung betrachtet wird, zeichne sich der Zeitraum zwischen 1750 bis 1880 durch einen verstärkten Aufbau und die Verfestigung weltweiter Verbindungen aus.⁴⁶⁷ Diese Prozesse stünden in unmittelbarem Zusammenhang zu der Industriellen Revolution sowie den daraus resultierenden »Produktions-, Transport- und Kommunikationskapazitäten«.⁴⁶⁸ Die Zeit von 1880–1945 hingegen sei in globaler Hinsicht in erster Linie durch Weltkapitalismus und Weltkrisen geprägt, durch eine Politisierung der Globalisierung und den daraus entstehenden Konflikten, die eine Phase der De-Globalisierung nach sich zöge.⁴⁶⁹ Die letzte Periode ihres Modells umfasst den Zeit-

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 12.

⁴⁶⁵ David Harvey: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge; Oxford: Blackwell, 1989.

⁴⁶⁶ Osterhammel, Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 12.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., S. 25f.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 26.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 26.

raum von 1945 bis Mitte der 1970er Jahre und steht im Zeichen einer ›halbierten Globalisierung‹, der Teilung der Welt in zwei ideologisch und machtpolitisch konkurrierende Blöcke.⁴⁷⁰ In dieser Zeit haben sich nicht nur die Strukturen gebildet, auf denen unsere heutige Globalisierung basiere, sondern die Welt sei angesichts der nuklearen Bedrohung zu einer Schicksalsgemeinschaft geeint worden.⁴⁷¹

Einen ganz anderen Ansatz bietet der deutsch-iranische Philosoph Hamid Reza Yousefi, der den zeitlichen Verlauf der Globalisierung in direkte Abhängigkeit zum Kolonialismus stellt, woraus sich folgende Phasen ergeben: Ein vor-koloniales Zeitalter, ein koloniales Zeitalter sowie ein post-koloniales/neo-koloniales Zeitalter der Globalisierung.⁴⁷² Während Yousefi dem vorkolonialen Zeitalter der Globalisierung jegliche »Begegnungen zwischen und innerhalb der unterschiedlichen Kulturregionen im Weltkontext«⁴⁷³ zurechnet – als Beispiel nennt er frühe Völkerwanderungen –, sei die Phase des kolonialen Zeitalters in erster Linie durch eine einsetzende Monokulturalität geprägt sowie die »einseitige Einflußnahme und Übernahme der Kulturgüter und damit Diskontinuität von Begegnungen zwischen den Kulturregionen«⁴⁷⁴. Aktuell befinde sich die Menschheit in einer Phase des Post- bzw. Neo-Kolonialismus: Globalisierung sei lediglich ein neuer Name für die Fortführung der kolonialen Herrschaft, sodass die Welt weiterhin in eine Binäropposition von Gewinnern und Verlierern der Globalisierung eingeteilt werden könne, wie zuvor im Zeitalter des Kolonialismus geschehen: »Der Begriff der ›Globalisierung‹ ist schillernd, weil darin eine stillschweigende Fortsetzung des kolonialen Denkens in Theorie und Praxis verankert ist.«⁴⁷⁵ Globalisierungskritiker wie Yousefi sind der Ansicht, dass der Verlust der formellen Kolonialherrschaft die imperialen Agitatoren allenfalls kurzfristig schwächte und sie ihre Interessen in der überseeischen Welt mithilfe informeller Strukturen nach wie vor aufrechterhalten, sodass man von informel-

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 86–104.

⁴⁷¹ Vgl. ebd., S. 26. Ein kleinschrittigeres Modell bietet bspw. Peter E. Fäßler. Sein sechsstufiges Modell zur Periodisierung von Globalisierung umfasst die folgende Epochen: Präglobale Epoche: bis 1500; Protoglobalisierung: 1500–1840; Erste Globalisierungsphase: 1840–1914; Zeit der Gegenläufe: 1914–1945; Zweite Globalisierungsphase ›zweigeteiltes Spielfeld‹: 1945–1990; Dritte Globalisierung ›Turbokapitalismus‹: 1990–heute (vgl. Peter E. Fäßler. Globalisierung. Ein historisches Kompendium. Köln [u.a.]: Böhlau, 2007).

⁴⁷² Hamid Reza Yousefi: Globalisierung im Prozeß der Geschichte: Ziele – Probleme – Möglichkeiten, in: ders., Klaus Fischer, Walter Reese-Schäfer (Hrsg.): Wege zur Globalisierung: Theorien – Chancen – Aporien – Praktische Dimensionen. Nordhausen: Traugott Bautz, 2010, S. 25–42, hier S. 28–37.

⁴⁷³ Ebd., S. 28.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 34.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 40. Dem Begriff der Globalisierung setzt Yousefi das Konzept der Interkulturalität entgegen, das seiner Meinung nach eine fundierte Grundlage darstellt, »um die unterschiedlichen Positionen als gleichberechtigte Stimmen und Lösungsansätze miteinander ins Gespräch« zu bringen (vgl. ebd., S. 40).

len Abhängigkeiten sprechen könne⁴⁷⁶: »Diese strukturellen Behinderungen, die eine selbstbestimmte Entwicklung« der ehemals kolonisierten Länder »hemmen, wurden zeitweise als Neokolonialismus bezeichnet. Heute werden sie häufig unter den Begriff ›Globalisierung‹ subsumiert, der in gewisser Weise an die Stelle dessen tritt, was zu Zeiten des ungebrochenen Einflusses von Nationalstaaten als ›informal empire‹ bezeichnet wurde.«⁴⁷⁷ Als »politisches und ökonomisches Zentrum dieses postkolonialen ›informal empire‹« werden häufig die USA angesehen⁴⁷⁸, die nach der Auflösung der Sowjetunion als einzig verbleibende Supermacht eine globale Vormachtstellung einnehmen. Einen Schwerpunkt der Globalisierungskritik bildet die vermeintliche ›kulturelle Verwestlichung‹, die Homogenisierung und Überfremdung durch westliche Importe, wodurch es zu einem Verlust der lokalen Vielfalt komme.⁴⁷⁹ Dieser Prozess der kulturellen Globalisierung findet seine Zuspitzung in der These von der »Konvergenz der globalen Kultur« und wird häufig unter dem Stichwort ›Mc Donaldisierung‹ lanciert.⁴⁸⁰ Die These verkennt jedoch die »Dialektik der Globalisierung«, da es bei der Globalisierung immer auch um Lokalisierung gehe⁴⁸¹:

Das Bild abgeschlossener Einzelgesellschaften und ihnen entsprechender kultureller Räume *verwerfen* die *cultural studies* und beschreiben einen immanent ›dialektischen‹ Prozeß kultureller ›Globalisierung‹, in dem *gleichzeitig Entgegengesetztes möglich und wirklich* wird. Die Grundeinsicht lautet: Globalisierung heißt gerade nicht automatisch und einseitig, eindimensional Globalisierung – eine der nicht auszutrocknenden Quellen für Mißverständnisse in dieser Debatte. Vielmehr kommt es unter der Regierung des ›g-words‹ im Gegenteil überall zu einer *neuen Betonung des Lokalen*.⁴⁸²

Jene Debatte um die Auswirkungen und Konsequenzen der sogenannten kulturellen Globalisierung fungiert nicht nur als Beispiel für die unterschiedlichen Positionen der Globalisierungskritiker und -befürworter, sondern findet hier auch deswegen eine verhältnismäßig starke Berücksichtigung, da *Imperium* auf inhaltlicher Ebene auf jenen,

⁴⁷⁶ Reinhard Wendt: Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Europa und die Welt seit 1500. Paderborn: Schöningh, 2007, S. 326.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 333. Zur informellen Interessenwahrung der USA vgl. ebd.: Vom ›informal empire‹ zur Globalisierung, S. 349–355.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 356.

⁴⁸⁰ Ulrich Beck: Warum die These von der Mc Donaldisierung der Welt falsch ist: Paradoxien kultureller Globalisierung, in: ders.: Was ist Globalisierung. Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 80–88, hier S. 81.

⁴⁸¹ Ebd., S. 85.

⁴⁸² Ebd., S. 85f. Beck bezieht sich hier insbesondere auf den Soziologen und Globalisierungstheoretiker Roland Robertson. Ders.: Globalization. Social theory and global culture. London: Sage publications, 1992. Vgl. auch ders.: Glocalization. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity, in: Mike Featherstone, Scott Lash, ders. (Hrsg.): Global Modernities. London: sage publications, 1995, S. 25–44.

vermeintlich von den USA kontrollierten Prozess der kulturellen Verwestlichung referiert, wie sich im Verlauf der nachstehenden Äußerungen zeigen wird.

Die Auseinandersetzung mit Prozessen der Globalisierung spielt nicht nur in Politik, Wirtschaft und Umwelt eine prägnante Rolle, sondern hat mittlerweile auch Einzug in den Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaften gehalten, wie die zahlreichen Publikationen und Sammelbände zum Thema Globalisierung und (Gegenwarts-)Literatur veranschaulichen.⁴⁸³ Ausgangspunkt dieses Forschungsansatzes ist die Annahme, dass sich die Globalisierung nicht nur auf die Literatur auswirkt, bspw. in Form der Etablierung neuer Genres, wie etwa der Migrationsliteratur⁴⁸⁴, sondern auch andersherum, die Literatur Einflussnahme auf Prozesse der Globalisierung ausübt. Globalisierung dürfe man nicht als einen »in sich gesättigten, von ›störenden‹ Einflüssen abgeschotteten Vorgang verstehen«⁴⁸⁵. Sie gestaltet sich vielmehr dialektisch und steht somit in Wechselwirkung zu verschiedensten Einflussfaktoren, zu denen auch die Literatur gezählt werden muss. Moser und Simonis schlagen in diesem Zusammenhang das Konzept des »globalen Imaginären« vor, um die »Funktion von Literatur und Kunst für Globalisierungsprozesse zu erfassen«⁴⁸⁶: »Der Weltbezug der Literatur ist mithin nicht bloß ein Effekt der Globalisierung, er ist vielmehr ein Medium der globalen Integration, der den Globalisierungsprozess aktiv befördert.«⁴⁸⁷ Literatur sei das »Bewusstsein des globalen Zusammenhangs eingeschrieben, dem sie jeweils angehört« und gestalte sich somit als »Reflexionsmedium der Globalisierung«.⁴⁸⁸ Diese Reflexionsfunktion kann dabei ganz unterschiedliche Formen und Ausprägungen annehmen, bspw. indem sich Literatur auf inhaltlicher Ebene »kritisch oder affirmativ mit den Folgen der Globalisierung« auseinandersetzt und sich neue Themen erschließt, »die im Zuge der Globalisierung virulent werden«, wie etwa »Probleme der Migration, der Ökologie und der globalen Klimaveränderungen, der Ökonomie und der globalen Finanzkrise, des globalen Terrors und des

⁴⁸³ Vgl. etwa die nachstehenden Sammelbände: Anna Kochanowska-Nieborak, Ewa Płomińska-Krawiec (Hrsg.): *Literatur und Literaturwissenschaften im Zeichen der Globalisierung. Themen, Methoden, Herausforderungen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2012; Wilhelm Amann, Georg Mein, Rolf Parr (Hrsg.): *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Heidelberg: Synchron, 2010; Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Evans, Kerst Walstra (Hrsg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000; Christian Moser, Linda Simonis (Hrsg.): *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: V&R UP, Bonn UP, 2014.

⁴⁸⁴ Zur Migrationsliteratur vgl. bspw. Karin Hoff: *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008.

⁴⁸⁵ Schmeling, Schmitz-Evans, Walstra (Hrsg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, S. 6.

⁴⁸⁶ Moser, Simonis: Einleitung: *Das globale Imaginäre*, in: dies. (Hrsg.): *Figuren des Globalen*, S. 11–22, hier S. 13.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 13.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 14f.

Konflikts der Kulturen, der Konstitution individueller und kultureller Identitäten.«⁴⁸⁹ Zugleich entwickeln die AutorInnen auf struktureller Ebene »innovative Formen und literarische Techniken, um die mit den Themen verbundene Ganzheit und Vielheit des Globalen zur Darstellung zu bringen.«⁴⁹⁰ Die »Poetik des Globalen« kann dabei sowohl auf »etablierte Formen zurückgreifen, die seit jeher der Darstellung von Totalität verpflichtet sind«, als auch »neue Formen ausprägen, die häufig aus der hybriden Verquickung von Gattungskonventionen entstehen.«⁴⁹¹ Auch *Imperium* kann aufgrund seiner inhaltlichen und strukturellen Ausgestaltung als Konstituens dieser »Poetik des Globalen« angesehen werden, wie im weiteren Hergang der Analyse veranschaulicht wird. Die Auseinandersetzung mit den Merkmalen, Formen und Funktionen jener Texte, die sich als Reflexionsmedium der Globalisierung verstehen, wird an anderer Stelle der Analyse fortgesetzt, sodass diese grobe Skizze der literatur- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Globalisierung vorerst genügen muss.

3. Topographische Aspekte bei Kracht

3.1 Globales Netzwerk und kolonialer Blick – Die ambivalente Struktur *Imperiums*

Imperialismus und Kolonialismus sind in einen übergreifenden Prozess der Globalisierung eingebettet. Im Verlauf der Zeit hat es immer wieder Globalisierungsanläufe gegeben, die als Vorgeschichte der Globalisierung zusammengefasst werden.⁴⁹² In *Imperium* wird nun die aufs Äußerste zugespitzte Endphase imperialer Ausweitung rekonstruiert: Der Text illustriert jenen Prozess der »Politisierung der Globalisierung«⁴⁹³, innerhalb dessen die weltweiten wirtschaftlichen Beziehungen der sich nunmehr als Nation begreifenden Gesellschaften als Weltpolitik aufgefasst werden. Das diesem Verständnis inhärente Konfliktpotential gipfelt schließlich in den kriegerischen Auseinandersetzungen der beiden Weltkriege. Dieser Verlauf, der Niedergang der europäischen Imperial- bzw. Kolonialpolitik, die daraus resultierende Vormachtstellung der USA sowie die damit verbundene Dominanz weltweiter Globalisierungsprozesse, wird in *Imperium* dargestellt. Im Folgenden wird nicht nur gezeigt, wie die Phänomene des Kolonialismus, Imperialismus und Globalisierung auf struktureller und inhaltlicher Ebene abgebildet werden, wodurch ihnen überhaupt erst zu Gegenständlichkeit verholfen wird,

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 15.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Vgl. Osterhammel, Petersson: Geschichte der Globalisierung, S. 25.

⁴⁹³ Ebd., S. 26.

sondern auch, inwiefern der Text eine direkte Beziehung zwischen diesen beiden Phänomenen etabliert.

Während Imperialismus und Kolonialismus in topographischer Hinsicht auf die Separierung und Begrenzung des Raumes ausgerichtet sind und sich somit exklusiv gestalten, stellt die Globalisierung einen inkludierenden und relationalen Prozess dar, der auf die Form des Netzwerkes verweist. Im Folgenden wird die These aufgestellt, dass der ›Text-Raum‹ des Romans in struktureller Hinsicht nach der Figur des Netzwerkes und somit nach einer ›Figur des Globalen‹ gestaltet ist. ›Figuren des Globalen‹ stellen spezifische Tropen, Figuren, Formen und Narrative, aber auch Themen, Motive und Bilder dar, die dazu dienen, »den Menschen eine Vorstellung von der (geographischen, politischen, kulturellen, ökonomischen etc.) Einheit der Welt« zu vermitteln.⁴⁹⁴ Das Netzwerk, ebenso wie der später noch eine Rolle spielende Globus – »die *master trope* der Welt Diskurse«⁴⁹⁵ – stellt eine solche Figur des Globalen dar, die von der Literatur dazu genutzt werden kann, Globalität auf textstruktureller Ebene abzubilden. Doch während die netzwerkartige Struktur des Textes dem Phänomen der Globalität zur Darstellung verhilft, erweist sich die in *Imperium* zur Anschauung gelangende Erzählperspektive, die stets ›von oben‹ auf das Geschehen gerichtet ist, als eine Form des ›kolonialen Blicks‹. Auf diese Weise entsteht auf der strukturellen Ebene des Textes eine Ambivalenz zwischen den Phänomenen des Kolonialismus und der Globalisierung, der im Verlauf der nachstehenden Ausführungen nachgegangen wird.

Der strukturelle Aufbau *Imperiums* gestaltet sich laut dem namenlosen, heterodiegetischen Erzähler in Form einer Chronik: »Nun, in diese Zeit fällt diese Chronik, und will man sie erzählen« (IP 18). Die Chroniken implizite Darstellung bestimmter Ereignisse in zeitlich genauer Reihenfolge ist in *Imperium* nicht gegeben, zeichnet sich der Roman, wie sich im Verlauf der Analyse zeigen wird, nicht nur auf intertextueller Ebene durch zeitliche Fehleinordnungen aus, sondern verfährt auch auf struktureller Ebene anachronistisch. Der Text, der in drei Teile unterteilt ist und sich dabei in insgesamt 15 Kapitel gliedert, setzt mit der Ankunft Engelhardts im deutschen Schutzgebiet ein, genauer gesagt im Hafen von Herbertshöhe. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die in *Imperium* beschriebene Ankunft Engelhardts in Deutsch-Neuguinea einem gängigen Topos folgt, der der Beschreibung von insularen Landschaftsräumen in jenen den Süd-

⁴⁹⁴ Moser, Simonis: Das globale Imaginäre, S. 13.

⁴⁹⁵ Moser: Figuren des Globalen. Von der Weltkugel zum Welthorizont, in: ders., Simonis: Figuren des Globalen, S. 25–45, hier S. 25.

see-Mythos mitkonstituierenden literarischen Texten entspricht⁴⁹⁶, in denen »die Raumwahrnehmung bei der Annäherung an eine Insel per Schiff mit dem Gipfelblick vergleichbar ist.«⁴⁹⁷ Diese Form der Annäherung »ermöglicht einen Überblick von einem Punkt außerhalb«, wobei der »Blick aus der Distanz« »zunächst der strategisch-kontrollierenden Orientierung im fremden Raum« dient, »bevor er überhaupt betreten wird«. Im Krachtschen Roman gestaltet sich dies folgendermaßen:

Früh am nächsten Morgen fuhr der Dampfer unter gleißendem Sonnenlicht [...] in die Blanchebucht ein, und Engelhardt stand leicht derangiert an der Reling [...] [und] [...] betrachtete [...] erregt das sich nähernde Festland. Dies nun war es also, sein Zion. Hier in dieser terra incognita würde er siedeln [...]. Die Flegel ignorierend, vermaß er die sich behäbig dahinstreckende Küste mit seinem Blick, Ausschau haltend nach Einbuchtungen, Unregelmäßigkeiten, Erhöhungen. [...] Engelhardts Finger trommelten ein, zwei ungeduldige Märsche, wieder ertönte das Tuten der Schiffssirene. (IP 28f.)

Der Ausdruck ›terra incognita‹ (dt.: unbekanntes Land), den Engelhardt auf seine neue Heimat anwendet, geht auf die Legende von ›Terra Australis‹ (auch Terra Australis incognita) zurück, der »Vorstellung, dass als Gegengewicht zur Landmasse der nördlichen Halbkugel ein entsprechend großer Südkontinent existieren müsse«, die den »Hintergrund für die Südsee-Begeisterung im 18. Jahrhundert« liefert und sich als »essentieller Bestandteil des Inselmotivs in der Südsee-Literatur« gestaltet.⁴⁹⁸ Die dem Begriff der ›terra incognita‹ implizite Vorstellung, dass das zu besiedelnde Land bis dato unbekannt und somit in zivilisatorischer Hinsicht noch unerschlossen sei, erweist sich als wesentliche Leitvorstellung des Kolonialismus, sodass auch Engelhardts Projekt einen kolonialen Anstrich erhält. Die von ihm vorgenommene visuelle Vermessung der Küste verkörpert jene strategisch-kontrollierende Orientierung im fremden Raum der Insel, von der Hall spricht. Sein Blick fällt auf die Einbuchtungen, Unregelmäßigkeiten und Erhöhungen der Insel, was die aus kolonialer Sicht erforderliche ordnende Formung und Gestaltung des zu erschließenden Raumes mitsamt der dort ansässigen indigenen Bevölkerung repräsentiert. Dabei ist es aufschlussreich, dass die visuelle Inbesitznahme

⁴⁹⁶ Zur Südseeliteratur vgl. Dürbeck: Stereotype Paradiese: Ozeanismus in der deutschen Südsee-Literatur 1815–1914. Tübingen: Niemeyer, 2007. Den Ausgangspunkt der auf Edward W. Saids Orientalismus-Studie bezugnehmenden Untersuchung bilden die Befunde, dass a) die in dem ausgewählten Textmaterial dargestellten Topoi des Fremden stets reproduziert und nicht etwa durch widersprechende Erfahrungen modifiziert werden, b) sich der Rekurrenz und relativen Stabilität der Topoi zum Trotz deren Funktionen wandeln, was veränderten gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Bedingungen geschuldet ist, c) die Südseedarstellungen überwiegend von populären Darstellungsstrategien und -techniken bestimmt sind und d) das gesamte Textmaterial eurozentristisch geprägt ist und die Autoren das Verstehen der fremden Kulturen als unproblematisch erachten (vgl. ebd., S. 3).

⁴⁹⁷ Anja Hall: Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 17.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 62.

der Insel mit Marschmusik unterlegt wird – seine »Finger trommelten ein, zwei ungeduldige Märsche« –, die als Genre der Regelung von Bewegungsabläufen – bspw. von Soldaten – dient in engem Zusammenhang mit dem Marschieren von Truppen auf ein vorgegebenes Ziel steht und der somit ein kontrollierendes und zielgerichtetes Moment zugeschrieben werden kann. All dies weist darauf hin, dass Engelhardt letztendlich auch zu den Vertretern des deutschen Kolonialismus gezählt werden muss, eine Tatsache, die der Rezipient aufgrund der sympathischen Zeichnung der Figur leicht aus den Augen zu verlieren droht.

Bereits im zweiten Kapitel wird die zeitlich korrekte Abfolge der Ereignisse aufgebrochen, indem der Text mit der Schilderung einer bereits zurückliegenden Eskapade des Protagonisten fortfährt. Als würde der auktoriale Erzähler seinen strukturellen Ausbruch revidieren wollen, wird der Text in eine Analepse übergeleitet:

[B]eginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem weißen Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirt, ja sie laufen für einen kurzen Moment nicht mehr vorwärts, wie vom Schöpfer ad aeternitatem vorgesehen, sondern holpern, zucken, jagen rückwärts; Govindarajan und Engelhardt treten verharrenden Fußes in die Luft – fidel anzusehen – und hasten rückwärts Tempelstufen herab, überqueren ebenfalls rückwärts gehend die Straße, immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors, es knackt und knistert, und nun wird alles augenblicklich formlos (da wir kurze Zeit in das Bhavantarabhava Einsicht haben, den Moment der Wiederverkörperung), und dann manifestiert sich, nun freilich richtig herum und wieder in exakter Farbig- und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe (Neupommern) sitzend, im Empfangssalon des Hotels Fürst Bismarck, daselbst auf einem durchaus gemütlich zu nennenden Bast-Sofa (australisches Fabrikat), mit dem Herrn Hoteldirektor Hellwig (Franz Emil) im Gespräch, dabei eine Tasse Kräutertee auf den Knien balancierend, die ceylonische Analepse hinter sich lassend. Hellwig raucht (IP 47f.).

An dieser Stelle wird suggeriert, die Erzählung basiere auf einer filmischen Grundlage, als sei der Lektüreakt plötzlich einer Kinovorstellung gewichen – ein Umschlag, der im weiteren Verlauf der Analyse noch genauer untersucht wird. Allerdings erscheint es paradox, dass die Handlung rückwärts läuft, müsste sie doch sinngemäß aus der Vergangenheit der bereits vor der Ankunft in Herbertshöhe liegenden Ereignisse in die Gegenwart laufen. Dass hier dennoch analeptisch verfahren wird, ergibt sich aus der Tatsache, dass der Film/Text quasi an das Ende des ersten (Roman-)Kapitels zurückgespult wird. Genau dort setzt nun das dritte Kapitel ein, verweilt jedoch nicht lange in der erzählerischen Gegenwart, sondern berichtet von dem bereits zurückliegenden Briefverkehr zwischen Engelhardt und Gouverneur Hahl. Von diesem kurzen zeitlichen Ausreißer abgesehen, wird nun die korrekte zeitliche Abfolge der Ereignisse beibehalten.

Doch bereits das vierte Kapitel verlässt erneut den chronologischen Ablauf, geht der Erzähler, ganz den erzählerischen Gestus Thomas Manns imitierend, nun der Frage nach, »wann [...] unser Freund das erste Mal an die Oberfläche der Weltenwahrnehmung« (IP77) auftauchte, und somit die Zeit vor seiner Abreise in das Schutzgebiet fokussiert. Neben der Missachtung der korrekten zeitlichen Ereignisabfolge, werden diese auch einer zeitlich exakten Einbettung enthoben, wie nachstehender Ausschnitt verdeutlicht: »Das alte Jahrhundert neigt sich unwirklich rasch seinem Ende zu (eventuell hat das neue Jahrhundert auch schon begonnen)« (IP 77). Der Erzähler lässt den Leser in einer gewissen Unschlüssigkeit zurück, und dies nicht nur in Hinblick auf die zeitliche Verortung, sondern ganz generell: So entschuldigt der eindeutig als auktorial zu klassifizierende Erzähler die Unterlassung der Beantwortung der Frage nach dem wahren Mörder Aueckens mit »erzählerischer Unsicherheit« (IP 130). Auf diese Weise präsentiert sich der Erzähler, »dessen heitere Souveränität letztlich kaum weniger komisch erscheint als die Figuren, über die er berichtet und über die er sich ironisch erhebt« als »hochgradig unzuverlässige Instanz, dem das, was er als Realität präsentiert, selbst permanent entgleitet.«⁴⁹⁹ Die lineare Erzählstruktur der vermeintlichen Chronik wird allerdings nicht nur durch Analepsen aufgebrochen, sondern auch durch die Vorwegnahme bzw. Andeutung zukünftiger Ereignisse durchkreuzt:

Nur ein paar kurze Jährchen noch, dann wird endlich auch ihre Zeit [gemeint ist die Feldherrnhalle in München; Anm. d. Verf.] gekommen sein, eine tragende Rolle im großen Finsternistheater zu spielen. Mit dem indischen Sonnenkreuze eindrücklich beflaggt, wird alsdann ein kleiner Vegetarier, eine absurde schwarze Zahnbürste unter der Nase, die drei, vier Stufen zur Bühne... ach, warten wird doch einfach ab [...] (IP 79).

Auch hier ergeht sich der Erzähler lediglich in Andeutungen, reißt kurz Verbindungen zwischen einzelnen Ereignissen oder auch Personen an, ohne diese weiter zu vertiefen.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Eckhard Schumacher: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 129–146, hier S. 142.

⁵⁰⁰ Der nachstehende Textauszug fungiert als weiteres Beispiel für eine derartige Prolepse: »[...] und es wäre wohl gar nicht dazu gekommen, daß nur wenige Jahrzehnte später meine Großeltern auf der Hamburger Moorweide schnellen Schrittes weitergehen, so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder am Dammtorbahnhofs in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch. Doch Geduld.« (IP 231) Auch wenn der Erzähler die Dinge nicht direkt beim Namen nennt, so bspw. nicht auf den Zusammenhang zwischen der Münchner Feldherrnhalle und dem Hitler-Ludendorff-Putsch hinweist, handelt es sich hierbei um allgemein bekannte Fakten. Es werden demnach keine unbekannteren Entwicklungen vorweggenommen, die der Geschichte im schlimmsten Fall die Spannung rauben würden, sondern es wird lediglich auf den historischen Kontext der Handlung verwiesen. Da der Leser um den Geschichtsausgang weiß, in den auch die Handlung von *Imperium* eingebettet ist, wird

Das fünfte Kapitel setzt erneut mit einem zeitlichen Sprung ein, denn nachdem das vorangehende Kapitel einen Einblick in Engelhardts Vergangenheit gegeben hat, kehrt die Handlung nun in die erzählerische Gegenwart zurück. Dieser Prozess des Überspringens einzelner zeitlicher Abschnitte wird als Zurückblättern in einem Buch dargestellt, denn so, wie die Handlung am Ende des zweiten Kapitels ›zurückgespult‹ wurde, ›blättert‹ der Erzähler nun an das Ende des dritten Kapitels zurück: »[W]erden wir im Folgenden also [...], einige Jährchen überspringen und August Engelhardt dort wieder aufsuchen, wo wir ihn vor einigen Seiten verlassen haben« (IP 93). Dabei überblickt der Erzähler die Ereignisse aus der Vogelperspektive: Einem »ausdauernden und stolzen Seevogel gleich« (IP 93) überfliegt er den gesamten Handlungszeitraum des Romangeschehens und lässt sich lediglich punktuell nieder, um einzelne Geschehnisse zu fokussieren und aus der Nähe zu betrachten. Aufschlussreich ist dabei die Tatsache, dass dem Erzähler das »Überfliegen der Zeitzonen unseres Erdballs vollends konsequenzlos erscheint«, er »diese weder wahrnimmt noch darüber reflektiert« und einfach »einige Jährchen überspringt« (IP 93). Dieser freie Umgang mit der Zeit spielt auf die Einführung des weltweiten Zeitzonensystems an, ein Resultat der internationalen Vereinbarung des Greenwich-Meridians als Nullmeridian im Jahr 1884. Da die Ablösung der bis dato geltenden Ortszeit vor allem der Entstehung sowie dem weltweiten Ausbau des Eisenbahnverkehrs und den hierdurch geschaffenen unzähligen Anschlussmöglichkeiten geschuldet ist, gerät die Weltzeit zum manifesten Symbol der Globalisierung.

Der zweite Teil des Romans gestaltet sich vergleichsweise überraschend chronologisch, auch wenn die Handlung stark gerafft erscheint, denn obgleich sie mehrere Jahre umfasst, werden lediglich drei Ereignisse – Aueckens und Lützows Aufenthalte auf Kabakon sowie Engelhardts Reise auf die Fidschi-Inseln – einer ausführlichen Beschreibung unterzogen. Erst der dritte Teil divergiert hinsichtlich seiner Zeitstruktur deutlich. Während der erste Teil, zwischen erzählerischer Vergangenheit und Gegenwart hin und her springend, lediglich punktuell und gezielt vereinzelte Ereignisse fokussiert und sich dabei überwiegend auf den Protagonisten konzentriert, zeichnet sich der letzte Teil durch eine zunehmende Synchronisierung der Ereignisse und Personen aus. Hierdurch können mehrere Begebenheiten und deren Akteure zugleich beobachtet und in ihrer gegenseitigen Vernetzung kenntlich gemacht werden – auch wenn der Protagonist selbst dadurch aus dem Fokus der Erzählung gerückt wird. Es scheint, als sei der Erzähler er-

das Ende der Geschichte um Engelhardt in gewisser Weise bereits vorweggenommen bzw. die Unmöglichkeit eines Happy Ends suggeriert.

neut in eine panoptische Position abgerückt, wodurch sich zwar die Distanz zu den einzelnen Figuren vergrößert, er dadurch allerdings in der Lage ist, einen breiteren Handlungs(zeit)raum zu überblicken. Die Synchronisierung einzelner Personen und Ereignisse sei anhand folgender Textausschnitte verdeutlicht:

Während sich Kapitän Christian Slütter durch die letzten, immer noch wütend schäumenden Ausläufer eines Julisturms kämpft [...], besteigt Max Lützow in aller Früh dieselbe kleine Barkasse, mit der er vor fast einem Jahr nach Kabakon gekommen ist. Beide Schiffe dampfen unweigerlich aufeinander zu (IP 183).

Während also Engelhardt in wütender, paralysierter, entzündeter Umnachtung auf Kabakon verharrt [...] und Max Lützow, einen ordentlichen Kloß im Hals, sich trotzdem munter und erleichtert fühlend Richtung Rabaul dampft, umrundet Kapitän Slütter, auf der Schiffsbrücke der Jeddah stehend [...], eine flaschengrün in die Blanchebucht hineinragende Landzunge (IP 191).

Es kommt nicht nur zu einer Vernetzung der verschiedenen Figuren miteinander, sondern auch zu einer Erhöhung des Erzähltempos. Dies kann insbesondere anhand des vorletzten Kapitels veranschaulicht werden: Auf wenigen Seiten werden die Einzelschicksale (fast) aller agierenden Figuren summarisch abgearbeitet: Engelhardt verschwindet für mehrere Jahrzehnte spurlos im Urwald, Kapitän Slütter wird, nachdem er und seine Mannschaft sich aktiv am Kriegsgeschehen beteiligt haben, »an eine Palme gestellt und erschossen« (IP 235), während Apirana als »erste[r] Maori im Neuseeländischen Parlament« (IP 235) in die Geschichte eingeht und Herr November »bei einem Orkan über Bord gefegt« (IP 235) wird und ertrinkt. »Die beiden Gauner Govindarajan und Mittenzwey werden [...] auf Samoa verhaftet« (IP 236) und sterben wenig später während des Gefangenentransports; Albert Hahl kehrt nach Berlin zurück und schreibt seine Memoiren, indessen Emma Forsayth-Lützow in Monte Carlo an einem Spieltisch ums Leben kommt. Diese knappe und für den Leser unbefriedigende Abhandlung der einzelnen Schicksale der agierenden Figuren steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Verlauf der beiden Weltkriege, verkörpert die distanzierte und summarische Darstellung der Figuren doch die Bedeutungslosigkeit der Einzelperson im Hinblick auf das Gesamtschicksal der Welt.

Obwohl der Text von dem namenlosen Erzähler als Chronik ausgewiesen wird, zeichnet er sich durch einen stark anachronistischen Aufbau aus: Indem der Erzähler zwischen einzelnen Episoden hin und her springt, wird die Linearität des Textes punktuell immer wieder aufgebrochen. Dabei überblickt er die Ereignisse in ihrer Gesamtheit aus einer Vogelperspektive und »zoomt«, mit dem filmischen Jargon des Textes gesprochen, an vereinzelte Stellen des Handlungsverlaufs heran. Die Erzähl-Struktur gestaltet sich

demnach in Form eines Netzwerks, dessen einzelne Knoten von dem Erzähler fokussiert und ebenso wieder verlassen werden. Der Blick des Erzählers ähnelt dem von Michel de Certeau in *Die Kunst des Handelns* beschriebenen Blick des Voyeurs vom World Trade Center auf Manhattan: Von dort aus kann er die gigantische Masse der Stadt überschauen und in Gänze auffassen. Er selbst ist dabei dem direkten Zugriff der Stadt entrissen, ist nicht länger ein aktiver Spieler oder Spielball; durch die ihm Distanz verschaffende erhöhte Stellung verwandelt sich die ihm zu Füßen liegende Stadt in einen Text. Seine erhöhte Position »erlaubt es, diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein.«⁵⁰¹ Dem gegenüber stehen die gewöhnlichen Benutzer der Stadt, die Fußgänger, die »unten« leben, »wo die Sichtbarkeit aufhört«⁵⁰²: »Die Wege«, die sie gehen bzw. durch ihre Schritte erst geschaffen werden, »entziehen sich der Lesbarkeit«⁵⁰³. Während de Certeau in seinen nachfolgenden Ausführungen versucht, den Blick von oben zu entkräften, kann am Beispiel *Imperiums* gezeigt werden, inwieweit diese Form der Raumwahrnehmung mit Kontrolle und Macht verbunden ist: Obgleich der Erzähler keine aktive Rolle innerhalb der Handlung einnimmt, ist er, im Vergleich zu den agierenden Figuren, dazu in der Lage, das Gesamtgeschehen zu überblicken und auch gewissermaßen zu kontrollieren. Während die Figuren lediglich Spielbälle in den Händen der Kriegs-Agitatoren der beiden Weltkriege sind und sich über die Auswirkungen ihrer Handlungen, deren Verkettung und Vernetzung miteinander nicht bewusst sind, kann der Erzähler das Gesamtgeschehen aufgrund seiner distanzierten und erhöhten Position überblicken. Die erhöhte Position des Erzählers, der, wie Schumacher es beschreibt, merkwürdig über den Dingen schwebt⁵⁰⁴, erlaubt es ihm gewissermaßen, einen »kolonialen Blick« auf das Gesamtgeschehen zu werfen. Während »der postkoloniale Blick«, wie Paul Michael Lützeler konstatiert, »der Blick der Empathie und des Verstehenwollens« ist und dabei »hybride Kulturen und Identitäten« nicht nur er-, sondern auch anerkennt, ist der koloniale Blick der Blick »des Eroberers und Ausbeuters«, dessen Vertreter ihre »Sichtweisen anderen Ländern aufdrängen« wollen.⁵⁰⁵ Lützeler Definition des postkolonialen Blicks versteht sich dabei als komplementär zu dem durch Mary Louise Pratt geprägten Begriff der »imperial eyes«⁵⁰⁶, jene Autoren-Perspektive,

⁵⁰¹ De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 180.

⁵⁰² Ebd., S. 181.

⁵⁰³ Ebd., S. 182.

⁵⁰⁴ Vgl. Schumacher: *Differenz und Wiederholung*, S. 142.

⁵⁰⁵ Lützeler: *Erfahrung und postkolonialer Blick: Zu Romanen von Timm, Born und Grass*, in: Dunker (Hrsg.): *(Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur*, S. 219–250, hier S. 221.

⁵⁰⁶ Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992. Dort heißt es: »Its main, but not its only subject is European travel and exploration writing, analysed in

»die gleichsam olympisch alles übersieht, alles eindeutig zu bewerten und einzuordnen weiß« und dem die »Strategie gezielter Eroberung und Beherrschung« entspricht.⁵⁰⁷ Auch der Erzähler in *Imperium* nimmt diesen olympischen Blick ein, indem er das Gesamtgeschehen von »oben herab« überblickt und somit den mit dem Kolonialismus/Imperialismus einhergehenden Anspruch auf Kontrolle und Beherrschung repräsentiert. Allerdings lässt der Erzähler immer wieder Unsicherheiten erkennen, wenn es um die Darstellung einzelner Geschehnisse geht. So fragt er sich bspw. selbst, ob der Gauner Govindarajan »vorhin schon einen [Stock] dabeigehabt hatte« (IP 43), als dieser mit Engelhardt zusammen einen Tempel besucht. Dieser durch den Erzähler verursachte »Nebel erzählerischer Unsicherheit« (IP 130), in den er sich zuweilen hüllt, kann vor dem Hintergrund der soeben genannten Begriffe als eine Form der Dekonstruktion des kolonialen Blicks verstanden werden, dessen Ausrichtung auf Kontrolle und Macht durch die Unsicherheit des Erzählers sowie die durch ihn ausgelösten Irritationen unterlaufen wird. Die ambivalente Erzählstruktur veranschaulicht auf diese Weise nicht nur das gleichzeitige Nebeneinander eines kolonialen und eines postkolonialen Blicks, aus dessen Perspektive der Erzähler auf das Romangeschehen schaut, sondern versinnbildlicht zugleich auch die Ambivalenz, die die Wahrnehmung des Rezipienten kennzeichnet. Denn »indem wir dem schmeichelnden, exotistischen, angenehmen Salonton einer Thomas-Mann-Travestie« des Erzählers »über weite Strecken auf den Leim gehen und uns erst in kontrastiven Passagen [...] eingestehen müssen, dass dieser Erzähler so gar nicht »politisch korrekt« ist, müssen wir uns von ihm aktiv distanzieren. Wo uns dies nicht gelingt, werden wir zu Komplizen der kolonialistischen Weltsicht«⁵⁰⁸. Der Rezipient nimmt selbst den kolonialen Blick ein. Diese aktive Distanzierung, sprich, die Einnahme eines postkolonialen Blicks, wird zusätzlich dadurch erschwert, dass Kracht gerade nicht »den die Nilpferdpeitsche schwingenden Carl Peters zur Figur«⁵⁰⁹ erhoben hat, sondern den in seiner Naivität und Unbedarftheit bei dem Rezipienten Sympathie und Empathie auslösenden Engelhardt.

connection with European economic and political expansion since around 1750. The book aims to be both a study in genre and a critique of ideology. Its predominant theme is how travel books by Europeans about non-European parts of the world went (and go) about creating the »domestic subject« of Euroimperialism; how they have engaged metropolitan reading publics with (or to) expansionist enterprises whose material benefits accrued mainly to the very few« (ebd., S. 4).

⁵⁰⁷ Lützel: Der postkoloniale Blick, S. 16.

⁵⁰⁸ Matthias N. Lorenz: »Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen«. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, in: ders.: Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 7–18, hier S. 15.

⁵⁰⁹ Ebd.

Der gesamte Roman ist durch das Auf- und Abtauchen verschiedener Figuren an der ›Wahrnehmungsoberfläche‹ strukturiert. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren, das direkt zu Beginn des Textes metaphorisch veranschaulicht wird, wenn es heißt: »Fregatenvögel begleiteten links und rechts das Schiff [...]. Auf und ab tauchten sie, diese großen, schwalbenschwanzähnlichen Jäger« (IP 12). In diesem Zusammenhang sei beispielhaft auf den Paradiesvogelhändler Hartmut Otto verwiesen, dessen Bekanntschaft Engelhardt auf der Überfahrt in das deutsche Schutzgebiet macht. Abgesehen davon, dass die Profession Ottos die Anfang des 20. Jahrhunderts allerorten herrschende Sehnsucht nach Exotik repräsentiert, spielt er für das Gesamtgeschehen keine Rolle. Er taucht lediglich ein weiteres Mal auf: Als Engelhardt, aus Australien zurückkehrend, das Reichspostschiff verlässt und Neupommern betritt, marschiert ihm Hartmut Otto entgegen, »der unmanierliche Vogelhändler, der unter Flüchen Neupommern zum x-ten Male wieder verließ, en route nach Kaiser-Wilhelmsland, da man ihn erneut auf hinterlistigste Weise um eine Ladung Paradiesvogelfedern betrogen hatte« (IP 113). Ausschlaggebend ist, dass die beiden »voneinander keinerlei Notiz« (IP 113) nehmen, sodass die Begegnung zwar seitens des Erzählers und somit auch seitens des Rezipienten wahrgenommen wird, den Figuren selbst jedoch verborgen bleibt. Auf diese Weise demonstriert der Text, dass die agierenden Figuren in einer netzwerkartigen Struktur miteinander verbunden sind, auch wenn sie sich dessen nicht bewusst sind. Die Funktion der auf- und abtauchenden Figuren wird besonders anhand des nachstehenden Textauschnitts deutlich:

Wann taucht unser Freund eigentlich das erste Mal an die Oberfläche der Weltwahrnehmung? Allzu wenig ist über ihn bekannt, doch blinken im Erzählstrom, hell unter Wasser blitzenden, flinken Fischen gleich, Personen und Ereignisse auf, deren Existenz er sozusagen flankiert, als sei Engelhardt eines jener kleinen Wesen, die man Labrichthyini nennt, die anderen, größeren Raubfischen die Haut putzen, indem sie sie von Parasiten und Schmutz befreien. (IP 77)

Wenngleich dem Einzelschicksal hier nur eine sekundäre Rolle zugestanden wird, es quasi als flankierende Begleiterscheinung fungiert, attestiert man ihm dennoch einen gewissen Grad an Nützlichkeit: Die einzelne Person ebnet sozusagen bedeutsamen Ereignissen und deren Repräsentanten den Weg und obwohl sie in gewisser Weise eine Notwendigkeit darstellt, bleibt sie dennoch austauschbar. In *Imperium* werden einige dieser ›Putzerfische‹ eine Zeitlang begleitet, wie sie im Strom der beiden Weltkriege an der Seite der Kriegssagitatoren mitschwimmen und schließlich untergehen. Vor diesem Hintergrund ist auch die knappe Abhandlung der letzten Lebensjahre Engelhardts zu

erklären: »Und unser mehr als verwirrter Freund, unser Sorgenkind? Tatsächlich taucht er noch einmal auf« (IP 239) an der Oberfläche der Weltwahrnehmung, bevor er stirbt, im Strom der Geschichte versinkt und dem Vergessen anheimfällt. Das Auf- und Abtauchen der verschiedenen Figuren, die allesamt miteinander verbunden sind, wobei diese Verbundenheit schwach oder stark ausgeprägt sein kann, schafft eine Netzwerkstruktur, sodass »man nicht nur die einzelnen Phänomene, sondern auch das Beziehungsgeflecht zwischen denselben betrachten«⁵¹⁰ kann. Die Einheiten dieses Netzes sind als Knoten konzipiert, die »von der Interaktion und Interdependenz her verstanden«⁵¹¹ werden. Hermeneutisch gesprochen ergeben sich die Teile, die einzelnen Knoten, erst aus dem Ganzen, ihren Beziehungen untereinander, wie sich das Ganze erst durch die Vernetzung der einzelnen Phänomene ergibt. Die primäre Eigenschaft des Netzes stellt ihre dezentrale Organisation dar, sodass es keine privilegierten Positionen gibt.⁵¹² Diese Dezentralisierung wird in *Imperium* auf inhaltlich-struktureller Ebene exemplifiziert: Das Ende des Romans zeichnet sich durch eine distanzierte Haltung des Erzählers insbesondere zu dem Protagonisten aus. Es scheint, als würde der Erzähler in eine überblickshafte Position abrücken, um somit das Gesamtgeschehen erfassen zu können. So gesehen stellt die Geschichte Engelhardts die Vergrößerung eines einzelnen Ausschnitts dar, der in ein übergeordnetes Ganzes, in diesem Fall in den Kontext der beiden Weltkriege eingeordnet ist.

Der Aufbruch der chronologischen Ereignisabfolge, die einer punktuellen Fokussierung einzelner, allesamt miteinander verbundener Geschehnisse weicht, sowie das Auf- und Abtauchen der unterschiedlichen, aber dennoch miteinander in Verbindung stehenden Figuren, erweist sich als textlich-struktureller Ausdruck der weltweiten Verflechtungen des Globalisierungsprozesses. Am Beispiel der strukturellen Ausgestaltung *Imperiums* kann jedoch gezeigt werden, dass sich die einzelnen Figuren der Netzwerkstruktur, in der sie agieren, nicht bewusst sind. Nur der Blick von oben, hier durch den auktorialen Erzähler repräsentiert, vermag den Raum in seiner Gesamtheit zu überschauen, was ihm gleichzeitig ein hohes Maß an Kontrolle und Macht verleiht und daher mit dem Begriff des kolonialen Blicks zu erfassen versucht wurde. Auf diese Weise entsteht eine Ambivalenz zwischen den Phänomenen der Globalisierung, hier über die globale Figur des Netzwerkes repräsentiert, und des Kolonialismus, über den kontrollierenden Blick des

⁵¹⁰ Reichardt: Globalisierung, S. 60.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Vgl. ebd.

Erzählers dargestellt, der ›von oben‹ auf das Geschehen blickt. Dieser koloniale Blick evoziert eine weitere, bereits eingangs thematisierte Figur des Globalen: Den Globus. Moser weist darauf hin, dass in den Diskursen der Globalisierung und somit auch in der Literatur, bestimmte Denkfiguren, Bilder und Metaphern immer wieder auftauchen, die die Welt als Ganzheit vorstellbar machen.⁵¹³ Mit dem Globus als Leitikone moderner Globalisierungsdiskurse ist allerdings auch eine bestimmte Perspektive verbunden, die sich als totalisierend erweist. Denn erst der Blick von außen bzw. von oben vermag den Globus in Gänze zu erfassen. Kritiker des Globus verbinden diesen »zunehmend nicht mehr mit integraler Einheit, sondern mit einer repressiven Form von Totalisierung«, sodass sich neuerdings darum bemüht wird, »der Vorstellung von Globalität alternative Figurationen gegenüberzustellen«, die mit dem Anspruch verbunden sind, Globalisierung ›anders‹, nämlich nicht-totalisierend zu denken.⁵¹⁴ So unternehmen alternative Globalisierungstheorien bspw. den Versuch, »globale Zusammenhänge ›von ebener Erde aus‹, ›aus der Welt heraus‹ darzustellen«⁵¹⁵, also ›Konstruktion von unten‹ anstatt ›Sicht von oben‹.⁵¹⁶ An dieser Stelle soll es jedoch keineswegs um aktuelle Entwicklungen innerhalb der Globalisierungsdiskurse gehen, die auf eine Ablösung des Globus als Leitmetapher der Globalisierung zielen, sondern um den Anspruch auf Totalisierung, der mit dem Blick von oben auf den Globus herab verbunden ist. Denn hier zeigt sich, dass Globalisierung und Kolonialismus als Phänomene beide auf eine totale Erfassung der Erde ausgerichtet sind. Auf den vorliegenden Roman übertragen kann somit konstatiert werden, dass der Blick des Erzählers von oben auf das Geschehen einerseits das Konzept des kolonialen Blicks evoziert, andererseits jedoch auch das durch den Globus zur Darstellung gelangende Phänomen der Globalisierung repräsentiert, wodurch Kolonialismus und Globalisierung in ein dialektales Verhältnis zueinander gesetzt werden.

Nachdem nun die strukturelle Gestaltung des vorliegenden Romans untersucht wurde, widmet sich die Analyse im Nachstehenden verstärkt der inhaltlichen Ausgestaltung des Krachtschen Textes. In einem ersten Schritt wird untersucht, inwiefern der als Ausdruck und Konstituens einer globalen Literatur/Literatur der Globalisierung fungierende Roman über die Etablierung und Beschreibung des Weltverkehrs Formen von ›Welthaltig-

⁵¹³ Moser: *Figuren des Globalen. Von der Weltkugel zum Welthorizont*, S. 25.

⁵¹⁴ Ebd., S. 38.

⁵¹⁵ Ebd., S. 40.

⁵¹⁶ Ebd. Moser bezieht sich hier auf Bemühungen, den Globus als Leitmetapher der Globalisierung durch die Vorstellung der Welt als Horizont abzulösen (vgl. ebd., S. 41). Als Beispiel nennt er etwa Arjun Appadurais Konzept der globalen Landschaften (*global landscapes*) (Vgl. Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996).

keit« erzeugt. In einem zweiten Schritt wird das im Rahmen der Struktur-Analyse bereits als ambivalent bezeichnete Verhältnis zwischen Kolonialismus/Imperialismus und Globalisierung untersucht, das sich, so die im Weiteren zu verfolgende These, auf inhaltlicher Ebene als eines der getarnten Fortführung gestaltet.

3.2 »Er kündigt von der Idee, den Erdball mit Kokos-Kolonien zu umringen« – Weltverkehr und Weltprojekt

Das eingangs bereits thematisierte, von Honold entworfene Konzept von der Welthaltigkeit der Literatur sei durch die nachstehenden Ausführungen Reichardts ergänzt, der zwischen zwei verschiedenen Bereichen von Literatur unterscheidet, die hinsichtlich ihres Welt- bzw. Globalbezuges divergieren: Zum einen verweist er auf die Kategorie der globalen Literatur, die solche Texte umfasse, die »kulturellen Kontakt und transkulturelle Mischung thematisieren, diese jedoch auch in ihrer literarischen Form zeigen«.⁵¹⁷ Prägnantes Merkmal dieses Bereichs stelle die Vielsprachigkeit in all ihren Ausprägungen dar; Vielsprachigkeit nicht nur im Sinne der Verwendung unterschiedlicher Sprachen, sondern auch im Sinne einer ganz allgemeinen »Vielheit«⁵¹⁸ bzw. Pluralität, etwa in Bezug auf Perspektiven, Orte, Menschen und Kulturen. Auch die Beschreibung von Reisen bzw. Mobilität im Allgemeinen wird von ihm als Kennzeichen von Globalität in Texten ausgewiesen. Diese Vielheit werde in Bezug auf die Zeitstruktur, wie dies auch in *Imperium* der Fall ist, häufig über ein anachronistisches Erzählen zum Ausdruck gebracht.⁵¹⁹ Zum anderen verweist er auf die Kategorie der Literatur der Globalisierung, die »konkrete Elemente und Ereignisse der Globalisierungsprozesse seit 1500« beschreibe⁵²⁰. Hier werde Weltbezug »durch thematische Verweise auf die europäischen Entdeckungsreisen und Kolonisation hergestellt, ebenso durch die Thematisierung von Ereignissen, die Globalisierungsschübe auslösten [...] oder die für die Globalisierung im wirtschaftlich-politischen Sinne spezifisch« seien.⁵²¹ *Imperium* thematisiert allerdings nicht nur die Zeit des Hochimperialismus auf inhaltlicher Ebene, sondern geht noch einen Schritt weiter, da der Text den »Kolonialismus ausgerechnet im Ton des Kolonialismus erzählt«⁵²². Der Roman adaptiert den Ton einschlägiger Kolonialromane,

⁵¹⁷ Reichardt: Globalisierung, S. 163.

⁵¹⁸ Ebd., S. 121.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 121.

⁵²⁰ Ebd., S. 163.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Lorenz: Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, S. 15.

wie etwa jenen der Romane *Ludwig von Rosen* (1892) und *Tropenkoller* (1896) der Autorin Frieda von Bülow, die in das Schutzgebiet Deutsch-Ostafrikas reiste und als Begründerin des deutschen Kolonialromans gilt.⁵²³ Vor diesem Hintergrund ist bspw. auch die Verwendung aus heutiger Sicht eindeutig als diskriminierend und diffamierend zu klassifizierenden Vokabulars, wie die in *Imperium* verwendeten Ausdrücke ›Boy‹, ›Kanaken‹, ›Wilde‹, ›Mischling‹ oder auch ›Eingeborene‹, zu betrachten, was Kracht von mehreren Seiten den Vorwurf des Rassismus eingebracht hat.⁵²⁴ Darüber hinaus greift der Text ganz grundlegende Elemente der Südsee-Literatur⁵²⁵ auf, wie etwa die häufig thematisierten und inszenierten anthropophagen Rituale der indigenen Bevölkerung bzw. die Angst der Kolonisatoren, diesen zum Opfer zu fallen. Der Krachtsche Gouverneur Hahl ist bspw. nach dem Vorbild einer Figur gestaltet, die durch die Schilderungen des britischen Verlegers John Hawkesworths evoziert wurde und sich als Exempel für die Adaption von für den Kolonial- und Südseeroman konstitutiven Elementen erweist. Es handelt sich um die »Figur des strengen, aber gerechten britischen Kommandeurs, der einerseits ein besonnenes und um Deeskalation bemühtes Verhalten gegenüber den Inselbewohnern an den Tag legt, andererseits aber nicht gewillt ist, ihre Diebereien und ihre Promiskuität zu tolerieren.«⁵²⁶ So tritt Hahl auf der einen Seite als Vermittler bei einem »gehörigen Stammeszwist (mit Toten) an der Astrolabebai« (IP 173) auf, auf der anderen Seite erweist er sich jedoch als gestrenger Kolonialherr, der die »Eingeborenen in die deutsche, aufrichtig moralische Gesetzbarkeit einzubinden« (IP 169) ersucht, wobei ihm die Anwendung von Gewalt durchaus als probates Mittel erscheint. Darüber hinaus greift der Roman die insbesondere für die deutsche Südsee-Literatur typische Südsee-Sehnsucht auf, die mit eskapistischen Phantasien, dem Gedanken an die Flucht aus Europa verbunden ist.⁵²⁷ Dieser Eskapismus wurzelt häufig in einer Zivilisationskritik, wie sie auch von dem Krachtschen Engelhardt mehrfach zum Ausdruck gebracht wird, wenn er sich von seiner Heimat resigniert abwendet, der »vergifteten, vulgären,

⁵²³ In diesem Zusammenhang vgl. etwa Daniel Schneider: Entwürfe des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ in deutschen Kolonial- und Afrikaromanen von 1889 bis 1952. Bielefeld: Aisthesis, 2011; Ortrud Gutjahr: Koloniale Maskeraden. Frieda von Bülows Romane *Ludwig von Rosen* und *Tropenkoller*, in: dies., Stefan Hermes (Hrsg.): Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen ›der Anderen‹ in der deutschsprachigen Literatur und im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 39–75.

⁵²⁴ An dieser Stelle sei noch einmal auf den Sonderdruck Huberts Winkels zu *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012* verwiesen, der all jene an der Debatte um *Imperium* beteiligten Rezensionen und Stellungnahmen versammelt.

⁵²⁵ Auffällig ist indes, dass die Südsee-Literatur sowie den Kolonialroman oftmals prägende Mythen von der indigenen sexuellen Freizügigkeit bzw. Polygamie, das in dem europäischen Konstrukt der tahitianischen Vahiné zum Ausdruck kommt, in *Imperium* fast gänzlich ausgespart wird. Zur Figur der Vahiné, der weiblichen Edlen Wilden, vgl. Hall: *Paradies auf Erden?*, S. 51, 118ff.

⁵²⁶ Ebd., S. 8.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 11.

grausamen, vergnügungssüchtigen, von innen heraus verfaulenden Gesellschaft, die lediglich damit beschäftigt ist, nutzlose Dinge anzuhäufen, Tiere zu schlachten und des Menschen Seele zu zerstören« (IP 92), in der die Stirn der Philister zu eng und die Maschinen der Fabriken zu laut seien (vgl. IP 81). Am Beispiel von *Imperium* kann gezeigt werden, dass die von Reichardt postulierten Formen der globalen Literatur sowie der Literatur der Globalisierung nicht klar voneinander abgegrenzt werden können: Während einerseits die intertextuelle Struktur jenen für die Kategorie der globalen Literatur repräsentativen Aspekt der ›Vielheit‹ zum Ausdruck bringt, thematisiert der Roman auf der inhaltlichen Ebene das Ende der europäischen Kolonialgeschichte und die Moderne in ihrer Funktion als Globalisierungsschub.

Im Folgenden wird postuliert, dass die Herstellung von Welthaltigkeit auf inhaltlicher Ebene in *Imperium* primär über die Beschreibung verschiedener Verkehrstechniken erfolgt, die in Summe den ›Weltverkehr‹⁵²⁸ bilden, Sinnbild der global vernetzten Weltgemeinschaft. Die jeweiligen Konstituenten dieses Weltverkehrs, das Dampfschiff, die Eisenbahn sowie das Postwesen, bilden dabei ein Verkehrs-Netzwerk aus, das auf totale Erreich- und Erfassbarkeit ausgerichtet ist. Bevor sich die Analyse jedoch den einzelnen Elementen des in *Imperium* zur Darstellung gelangenden Weltverkehrs zuwendet, wird in einem ersten Schritt das den zeitgeschichtlichen Hintergrund dieser Entwicklungen bildende Einsetzen der Moderne beleuchtet.

Wie bereits in der eingangs aufgestellten Definition von Globalisierung vermerkt, stimmen die unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen darin überein, den Prozess der Globalisierung in einen direkten Zusammenhang mit dem Anbruch der Moderne zu stellen.⁵²⁹ Der Begriff der Moderne⁵³⁰ gelangt immer dann zur Anwendung, »wenn das

⁵²⁸ Zum Begriff des Weltverkehrs vgl. Michael Geistbeck: Die Entwicklung von Schifffahrt, Eisenbahn, Post und Telegraphie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg/Brsg., 1895. Hildesheim: Gerstenberg, 1986. Geistbeck konstatiert, dass mit der Entwicklung der modernen Verkehrsmittel eine neue Kultur- und Zivilisationsepoche angebrochen sei (vgl. ebd., S. 525). So wie die Konstituenten des Weltverkehrs »den Handel zum Welthandel gemacht, die Volkswirtschaft zur Weltwirtschaft erhoben« haben, »so wird ein kommendes Jahrhundert vielleicht auch sehen, daß sie dazu helfen, den Wiederstreit der Nationen zu begleichen und die friedlich gewordenen Völker zu Weltstaaten zu vereinigen« (ebd., S. 545). Zum Weltverkehr vgl. auch Stüssel, Neumann (Hrsg.): Magie der Geschichten.

⁵²⁹ Die deutsche Substantivierung ›die Moderne‹ wurde im Jahr 1886 von dem Literaturhistoriker Eugen Wolff geprägt (vgl. Eugen Wolff: Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne. In: Litterarische Volkshefte 5 [1888]). Das spätlateinische Adjektiv *modernus* (neu, derzeitig), das sich von lat. *modo* (nur, eben, gleich, jetzt) ableitet, dient als »relationale Zeitbezeichnung«: »Die Vorstellung des Modernen, Gegenwärtigen, Neuen steht nie für sich allein, sondern fordert immer den Vergleich, die Entgegensetzung, die ›Kontrastspannung‹ heraus«, sowohl zur Vergangenheit als auch zur Zukunft. (Cornelia Klinger: Eintrag ›Modern/Moderne/Modernismus‹, in: Karlheinz Barck [u.a.] [Hrsg.]: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Medien – Populär. Stuttgart: Metzler, 2002, S. 121–167, hier S. 121f.).

Selbstverständnis einer Epoche oder Gesellschaftsgruppe sich deutlich von Vorgängern unterscheidet und absetzt«⁵³¹. Doch »erst das 20. Jh. erfüllt den Begriff des modernen Zeitalters in vollem Umfang (Hochmoderne), um diesen Höhepunkt in seinem späteren Verlauf eventuell auch bereits wieder zu überschreiten (Postmoderne)«⁵³². *Imperium* spiegelt dieses Verständnis von Moderne wider: Die Moderne setzt hier mit dem Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ein, der, so der Erzähler, zugleich den Beginn der Handlung markiere: »[D]ieser Bericht spielt ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts« (IP 18). Die Gleichsetzung des Modernebeginns mit dem Wechsel zum 20. Jahrhundert wird anhand des Umstands verdeutlicht, dass Engelhardt sich durch seine Auswanderung in das deutsche Schutzgebiet um 1900⁵³³, so der Text, der »allerorten beginnenden Moderne« (IP 67) entziehen möchte, wodurch diese zudem als ein Spezifikum des urbanen Raums ausgewiesen wird. Dabei erweist sich der hier vertretene Modernebegriff in erster Linie als ein ästhetischer:

Diese Splitterung der Realität in verschiedene Teile war indes eines der Hauptmerkmale jener Zeit, in der Engelhardts Geschichte spielt. Die Moderne war nämlich angebrochen, die Dichter schrieben plötzlich atomisierte Zeilen; grelle, für ungeschulte Ohren lediglich atonal klingende Musik wurde vor kopfschüttelndem Publikum uraufgeführt, auf Tonträger gepreßt und reproduziert, von der Erfindung des Kinematographen ganz zu schweigen, der unsere Wirklichkeit exakt so dinglich machen konnte, wie sie geschah, zeitlich kongruent, als sei es möglich, ein Stück aus der Gegenwart herauszuschneiden und sie für alle Ewigkeit als bewegtes Bild zwischen den Perforationen eines Zelluloidstreifens zu konservieren (IP 66).

Modernität wird in *Imperium* primär über ästhetische bzw. kulturelle Entwicklungen in den Bereichen der Literatur, der Musik und des Films definiert. Der technische Fortschritt, wie die im 20. Jahrhundert entwickelten Möglichkeiten zur Reproduktion von Musik oder die Erfindung und Verbreitung des Kinematographen, übt dabei einen unmittelbaren Einfluss auf die ästhetische Produktion aus: Das Kunstwerk tritt in das Zeitalter seiner vollkommenen technischen (Re-)Produzierbarkeit ein.⁵³⁴ Diesem ästhetischen Verständnis von Moderne stehen gesellschaftliche Modernisierungsprozesse gegenüber, jene soziokulturellen Entwicklungsprozesse wie etwa die »Rationalisierung,

⁵³⁰ Zum Begriff der Moderne vgl. Gerhart von Graevenitz: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1999, S. 2–16.

⁵³¹ Klaus Peter Müller: *Moderne*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 448.

⁵³² Klinger: *Modern/Moderne/Modernismus*, S. 138.

⁵³³ Die realhistorische Person August Engelhardt siedelte im Jahr 1902 im Alter von 27 Jahren nach Kabakon über. Im Text heißt es allerdings, Engelhardt sei bei seiner Überfahrt in die Schutzgebiete »kaum fünfundzwanzig Jahre« (IP 13) alt gewesen, sodass der Text seinen Anfang um 1900 nehmen muss.

⁵³⁴ Vgl.: Klinger: *Modern/Moderne/Modernismus*, S. 138.

Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung«.⁵³⁵ Wesentliche Kennzeichen des im Krachtschen Roman vertretenen Modernitätsbegriffs stellen die Schaffung von Polyperspektivität sowie Prozesse der Aufspaltung und Zersplitterung dar, was den Hintergrund für die Etablierung alternativer Ausdrucksmöglichkeiten bildet. Engelhardts eigenes Unterfangen, die Gründung des Sonnenordens als zukunftsweisendes Lebensmodell, erweist sich dabei als übersteigerte Ausdrucksform der ästhetischen Modernitätsvorstellungen:

[Engelhardt] dachte darüber nach, ob nicht sein Aufenthalt auf Kabakon eventuell auch als Kunstwerk angesehen werden könne. Unversehens erschien ihm der Gedanke, daß er möglicherweise selbst sein eigenes künstlerisches Artefakt sei und daß vielleicht die Gemälde und Skulpturen, die man in Museen ausstellte, oder die Aufführungen berühmter Opern von einem völlig veralteten Kunstbegriff ausgingen, ja daß lediglich durch seine, Engelhardts, Existenz die Kluft zwischen Kunst und Leben aufgehoben würde (IP 156f.).

Nicola Gess weist in ihrer Untersuchung zum *Primitiven Denken* darauf hin, dass in vielen literarischen Texten der 1910er bis 1930er Jahre immer wieder der Bogen vom primitiven Denken zur Kunst geschlagen werde, was auf der Vermutung basierte, »dass das primitive Denken im Kunstschaffen der Gegenwart überlebt habe: der Künstler als *survival* des Primitiven bzw. das Kunstschaffen als *survival* des primitiven Denkens.«⁵³⁶ Dabei zögen die unterschiedlichen Erklärungen des primitiven Menschen verschiedene Kunstkonzeptionen nach sich, wie etwa Robert Müllers Künstlertyp des genialischen Einzelnen, »dessen Wiederentdeckung des primitiven Denkens über die seines Triebmens führt und der als Vorreiter eines neuen Menschen propagiert wird.«⁵³⁷ Vor diesem Hintergrund kann auch Engelhardt sowie der von ihm generierte Kokovorismus als »*survival* des Primitiven« angesehen werden, wodurch Kracht auf ein typisches Moment der Moderne referiert.

⁵³⁵ Anz: Thesen zur expressionistischen Moderne, in: Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 329–346, hier S. 337. Die ästhetische Moderne stellt keine einheitliche Schule dar, dient nicht als Begriff für einen homogenen Stil, sondern versammelt unterschiedliche Strömungen und (Stil-)Richtungen unter sich (vgl. Klinger: Modern/Moderne/Modernismus, S. 139). Hinsichtlich der genauen zeitlichen Verortung der ästhetischen Moderne herrscht Uneinigkeit: Während ihr Beginn oftmals auf das Jahr 1890 festgesetzt wird, ist es strittig, sie entweder bereits mit dem Jahr 1914 wieder enden zu lassen oder sie auf die Zeit bis nach dem Zweiten Weltkrieg auszudehnen (vgl. ebd., S. 140). In *Imperium* wird ihr Ende mit der europäischen Niederlage im Zweiten Weltkrieg besiegelt, während der »american modernism« immer stärker an Zulauf gewinnt (vgl. ebd., S. 141f.), was im Text durch die angedeutete weltweite geopolitische Machtverschiebung zugunsten der USA zum Ausdruck gebracht wird.

⁵³⁶ Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München: Fink, 2013, S. 57.

⁵³⁷ Ebd.

Darüber hinaus kann Engelhardts Kokovorismus auch in die Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Lebensreformbewegung⁵³⁸ eingeordnet werden: Wie Engelhardt waren viele Anhänger dieser Bewegung dem Vegetarismus und der Freikörperkultur zugetan und zeichneten sich durch eine zivilisationskritische Haltung aus. Thomas Anz, nach dessen Ansicht ›die Moderne‹ »das zentrale Thema und Problem«⁵³⁹ des Krachtschen Romans darstellt, versteht Engelhardt, obgleich sich dieser der Moderne explizit entziehen möchte, zugleich als deren Repräsentant, da »auch er Visionen einer besseren Zukunft entwirft und zu realisieren versucht«.⁵⁴⁰ Zugleich stehe der Kokovore jedoch den »zivilisationskritischen Impulsen der ästhetischen Moderne um und nach 1900 nahe«⁵⁴¹, widersetzt er sich doch vehement den Ansichten der Pflanzler, den Repräsentanten »des vermeintlichen Fortschritts« (IP 13) und der »sogenannten Zivilisation« (IP 106). Gemäß Anz suchten viele Vertreter der ästhetischen Moderne den Fortschritt paradoxerweise »in Rückgriffen auf das, was dem zivilisatorischen Fortschritt voranging«.⁵⁴² Im Falle von *Imperium* handle es sich hierbei um den von Engelhardt praktizierten Nudismus/Freikörperkult⁵⁴³: Der die ästhetische Moderne prägende Wunsch »nach Befreiung der Nacktheit« und »der Sexualität von den Hüllen und Zwängen der Zivilisation sowie das Unbehagen in einer Kultur, die den modernen Subjekten auf Kosten ihrer Vitalität eine neurotisierende Selbstdisziplinierung affektiver Bedürfnisse abfordert«⁵⁴⁴, zeigt sich auch in *Imperium*: Während Engelhardt zwar unmittelbar nach seiner Ankunft in Herbertshöhe »den Drang [verspürt], sich auszuziehen und seine Haut dem seelenwärmenden Licht zu präsentieren« (IP 55), er jedoch aus pragmatischen Gründen davon

⁵³⁸ Vgl. Ulrich Linse: Völkisch-rassistische Siedlungen der Lebensreform, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Handbuch zur ›Völkischen Bewegung‹ 1871–1918. München: Saur, 1999, S. 397–410, hier S. 397. »Die Lebensreformbewegung war [...] die Antwort eines (groß-)städtischen Bildungsbürgertums auf psychosomatische ›nervöse Zustände‹ im Zuge der Veränderung von Tempo und Lebensrhythmus durch Urbanisierung und Industrialisierung.« Dabei bot der Reformwarenmarkt eine Vielzahl von Hilfsmitteln zur Stärkung der Willenskraft an, wie etwa eine vegetarische Nahrung oder Sonnenbäder (vgl. ebd.). Die »Lebensreformbewegung sowie ihr Kernbereich, die Bestrebungen für Naturheilkunde und Vegetarismus« seien internationalistisch und pazifistisch ausgerichtet gewesen (ebd.). Zu einer »Umpolung der Lebensreformbewegung auf [...] rassenhygienische Zielsetzungen kam es freilich erst im Nationalsozialismus« (ebd., S. 398).

⁵³⁹ Anz: Über einige Paradoxien in Christian Krachts Roman ›Imperium‹ und in der Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts, in: Literaturkritik.de, vom 24.08.2012.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16910 (Stand: 21.05.2015).

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd.

⁵⁴³ Vgl. Uwe Schneider: Nacktkultur im Kaiserreich, in: Puschner, Schmitz, Ulbricht (Hrsg.): Handbuch zur ›Völkischen Bewegung‹ 1871–1918, S. 411–435, hier S. 411. »Die Nacktkultur des Kaiserreiches konstituiert sich in zwei Hauptphasen: einem programmatischen Schub mit anschließender literarischer Vermarktung des Themas folgt – im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende – unmittelbar die Ideologisierung der Nacktkultur in Verbindung mit Schönheit und Rassenhygiene.«

⁵⁴⁴ Anz: Über einige Paradoxien.

absieht, da, wie es in einem dem Text vorgeschalteten Zitat Mark Twains heißt, »naked people [...] little or no influence on society« (IP 7) haben, geht er später dazu über, Kleider »als Symbole einer überholten, lange müde gewordenen Außenwelt« (IP 73) grundsätzlich abzulehnen und lebt, nachdem er selbst den seinen Unterleib verhüllenden Lendenschurz abgelegt hat, fortan vollkommen nackt auf Kabakon. Auf diese Weise rekonstruiert der Roman eine »Ästhetik der Nacktheit«, die, so Anz,

Anteil hat an den damals in Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Technik gemeinsam, doch auf unterschiedlichem Terrain und mit divergierenden Methoden betriebenen Versuchen, das unter einer Oberfläche Verborgene zu entdecken, das Unsichtbare sichtbar zu machen [...].⁵⁴⁵

Die diesen Versuchen implizite Hoffnung auf einen »neuen Menschen« – die gemäß Anz insofern eng mit der Moderne assoziiert sei, als dass zu den Grundprinzipien dieser Moderne das Moment der Innovation gerechnet werden könne, das sich auch auf den Menschen erstrecke⁵⁴⁶ – wird auch in *Imperium* thematisiert, wenn es heißt, Engelhardt erscheine auf einer Photographie wie ein »radikale[r] neue[r] Mensch« (IP 51). Doch während der Protagonist anfangs noch drahtig, muskulös und braungebrannt ist (vgl. IP 98), degeneriert er mit der Zeit sowohl in physischer als auch psychischer Hinsicht immer stärker, was sich an den eitrigen Wunden an seinen Beinen sowie der »geistige[n] Archaik« (IP 189) bemerkbar macht, in die er zurückgeworfen wird. Hier zeigt sich, dass die vermeintlich innovativ-fortschrittliche, auf den Grundsätzen der Lebensreform sowie dem Vegetarismus basierende Lebensweise Engelhardts letztendlich eine Form des Primitivismus⁵⁴⁷ darstellt, die ihren Höhepunkt in dem auto-anthropophagischen Akt des Protagonisten findet.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Vgl. Anz: Der »Neue Mensch« – eine Obsession des 20. Jahrhunderts. Zwei Ausstellungskataloge aus dem alten Jahr, in: Literaturkritik.de, vom 01.01.2000.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=752 (Stand: 27.05.2015).

⁵⁴⁷ Zum Begriff des Primitiven sei auf die bereits genannte Untersuchung von Nicola Gess zum *Primitiven Denken* verwiesen. Gess geht von einem erweiterten Primitivismus-Begriff aus, der sich nicht nur auf westafrikanische und ozeanische Stammeskunst, sondern ebenso auf andere außereuropäische Kunst sowie europäische Volkskunst, Kunst von Kindern und Geisteskranken bezieht. Demnach können auch solche europäischen Kunstströmungen als primitivistisch verstanden werden, die sich vom primitiven Weltbild begeistern ließen, wie etwa der Dadaismus und Surrealismus, die auf der Aneignung einer primitiven Weltwahrnehmung und -anschauung basierten (vgl. Nicola Gess: Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs, in: dies. [Hrsg.]: Literarischer Primitivismus. Berlin, Boston: de Gruyter, 2013, S. 1–9, hier S. 2f.). Die Stärke eines literarischen Primitivismus bestünde darin, »den philosophischen Gehalt des primitiven Denkens, wie es die entsprechenden Diskurse der Zeit konstruierten, reflektieren und gegebenenfalls auch umsetzen zu können« (ebd., S. 3). Das Primitive erweise sich dabei nicht nur als Paradigma, »insofern es ganze Disziplinen, Fragestellungen und Antworten konfigurier[e]«, sondern – in Anlehnung an Bachelard – zugleich als Poem, »d.h. um einen von den Affekten, Bedürfnissen und Vorstellungen der Wissenschaftler geprägte Fiktion, die weitestgehend einer wissenschaftlichen Grundlage entbehrte« (ebd., S. 4). Darüber hinaus müsse das Primitive als wirkungsmächtige Denkfigur

Obgleich die »ästhetische Moderne«, so Anz, »in ihrer Suche nach dem ›neuen Menschen‹ offen für ganz unterschiedliche Möglichkeiten und Entwicklungen«⁵⁴⁸ gewesen sei, erweisen sich der von Engelhardt praktizierte Freikörperkult sowie der Kokovorismus, der von Anz vollkommen unberücksichtigt bleibt, nicht als zukunftsweisendes Lebensmodell, das den Ausgangspunkt der Realisierung eines ›neuen Menschen‹ darstellt. Im Gegenteil: Engelhardt, der an mehreren Stellen des Romans mit Hitler, interessanterweise zugleich jedoch auch mit Jesus Christus, verglichen wird, entwickelt sich im Verlauf der Handlung zum Antisemiten. Dadurch wird eine direkte Verbindung zwischen der die ästhetische Moderne kennzeichnenden und von Anz als die »Obsession des 20. Jahrhunderts«⁵⁴⁹ beschriebenen Suche nach dem ›neuen Menschen‹ und dem wenige Jahre darauf folgenden Nationalsozialismus etabliert, der, wie Hitler es formulierte, als »Wille zur neuen Menschenschöpfung«⁵⁵⁰ verstanden werden müsse.

Wie bereits weiter oben angedeutet, wird das Phänomen der Globalität in *Imperium* auf inhaltlicher Ebene über die Beschreibung eines weltweit agierenden Verkehrsnetzes dargestellt. Somit ist es erneut die Figur des Netzwerkes, die die weltweiten Globalisierungsprozesse verkörpert und eine direkte Relation zwischen der strukturellen und inhaltlichen Gestaltung des Romans herstellt. Die wesentlichen Konstituenten dieses Netzes stellen das Dampfschiff, die Eisenbahn sowie das Postwesen dar, deren Rolle bei der Ausgestaltung des Weltverkehrs, der als Begriff noch erläutert wird, im Folgenden beschrieben wird.

Dem Dampfschiff, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erlebte, wird in *Imperium* eine besondere Rolle zuteil. Hier repräsentiert die Dampfschiff-Technik in erster Linie die Relativierung bzw. Schrumpfung des Raums, die der massiven verkehrstechnisch-räumlichen Erschließung des 19. und 20. Jahrhunderts geschuldet war.⁵⁵¹ Überseeisches und somit interkontinentales Reisen fand zudem nicht mehr

verstanden werden, die auf einem Denken in alogischen Beziehungsnetzen basiere (vgl. ebd., S. 5). Vgl. auch: Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée 44 (2015), Primitivismus intermedial.

⁵⁴⁸ Anz: Über einige Paradoxien.

⁵⁴⁹ Anz: Der ›Neue Mensch‹ – eine Obsession des 20. Jahrhunderts.

⁵⁵⁰ Hermann Rauschnigg: Gespräche mit Hitler. Zürich; Wien; New York: Europa Verl., 1940, S. 232.

⁵⁵¹ In diesem Zusammenhang vgl. Peter Goßens: »Eisenbahnen und Dampfschiffe«. Zur Rolle der technischen Fortbewegung im transnationalen Literaturdenken des frühen 19. Jahrhunderts, in: Moser, Simonis (Hrsg.): Figuren des Globalen, S. 603–614. Goßens weist darauf hin, dass »[m]it der Eisenbahn als Symbol einer Mobilitätsrevolution [...] vielmehr auch eine substantielle Veränderung der Weltwahrnehmung verbunden [ist], die in den Jahren seit 1830 stattfand und die letztlich zu den Vorstellungen von Globalität geführt hat, die uns auch heute noch prägt« (ebd., S. 605). Die Entwicklung der Eisenbahn bedeute dabei nicht nur einen technischen Fortschritt, sondern versinnbildliche auch das Ideal eines weltbürgerlichen

ausschließlich aus kolonialem bzw. imperialem Antrieb heraus statt, sondern wurde mehr und mehr kommerzialisiert, sodass die außereuropäische Welt nicht nur von Wissenschaftlern und Gelehrten, sondern auch von Touristen erschlossen werden konnte:

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert beförderte das Reisebüro von Thomas Cook Touristen zu den Pyramiden und oberägyptischen Tempelstätten, die Hamburger Hapag organisierte Kreuzfahrten im Mittelmeer, und ab dem frühen 20. Jahrhundert stand schon die Karibik auf dem Programm. 1909 bot die Reederei die erste Weltreise an.⁵⁵²

Engelhardts Auswanderung in den Bismarckarchipel versinnbildlicht diese Kommerzialisierungsprozesse, die in ein übergeordnetes europäisches Weltbild eingebettet sind, das von der Vorstellung der Welt als interagierendes Ganzes geprägt ist. Aufgrund von sich vervielfältigenden, verdichtenden und beschleunigenden Interaktionen über Ozeane und Kontinente hinweg⁵⁵³, erschien die Welt plötzlich übersichtlich, sodass Raum und Zeit einer ganz grundsätzlichen Relativierung unterzogen wurden. Die Emigration des Kokovoren gemahnt darüber hinaus an die mit diesen Entwicklungen einhergehenden Migrationsbewegungen der damaligen Zeit: Immerhin »emigrierten zwischen 1846 und 1932 [...] insgesamt 57,7 Millionen Menschen«⁵⁵⁴ aus Europa, sodass die eigene Heimat fortan individuell und in Abhängigkeit zu den eigenen Bedürfnissen gewählt werden konnte. Auch die vielen, im Text zur Darstellung gelangenden Eisenbahnfahrten illustrieren jenen Prozess der verkehrstechnischen Erschließung des Raums wie auch seine gleichzeitige Relativierung. So wird bspw. beschrieben, wie Engelhardt innerhalb kürzester Zeit das Kaiserreich mit Schnellzügen durchmisst: Von Nürnberg kommend fährt er erst nach München, von wo aus er weiter nach Berlin reist,

überlegt es sich kurz vor Berlin ebenfalls anders, umfährt links jenen gigantischen, monströsen Ameisenhaufen und besteigt eine Bahn nach Danzig [...], geduldig Verbindungen abwartend, abermals umsteigend [...], erreicht dann Königsberg, Tilsit, fährt nun wieder nordwestlich, Richtung Kleinlitauen. (IP 83)

Doch die Eisenbahn übernimmt im Text nicht nur die Funktion, die globale verkehrstechnische Vernetzung zum Ausdruck zu bringen⁵⁵⁵, sondern ist gleichzeitig Ausdruck

Transnationalismus, wie es auch in Goethes Begriff der Weltliteratur angelegt sei: »Die Eisenbahn wie auch die Entwicklung anderer dampfbetriebener Fortbewegungsmittel wird damit zum Repräsentanten eines Gedankens, der von Goethe ausgeht und im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts systematisch weitergedacht wird: Transnationale Kommunikation ist der Leitgedanke eines Gesellschaftsmodells, das in dieser Zeit im Anschluss an Goethe die Traditionen eines humanistischen Kosmopolitismus mit den Bedingungen einer technisierten Moderne verbindet« (ebd., S. 607).

⁵⁵² Wendt: Vom Kolonialismus zur Globalisierung, S. 303.

⁵⁵³ Vgl. ebd., S. 224.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 250.

⁵⁵⁵ An dieser Stelle sei zudem verwiesen auf: Alexander Honold: Der Zug ins Exotische: Die Eisenbahn im kolonialen Zeitalter, in: Volker Barth, Frank Halbach, Bernd Hirsch (Hrsg.): Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert. Berlin: LIT Verl., 2010, S. 154–174. Laut Honold könne die »Linien-

der bereits angerissenen touristischen Erschließung der Welt: So fährt Engelhardt auf Ceylon – dem heutigen Sri Lanka – mit der durch das britische Kolonialempire etablierten Eisenbahn von Colombo nach Candy, »um sich den Zahn des Buddhas zu besehen, der dort in einem Tempelschrein verehrt werde« (IP 37f.). Was im Text weniger thematisiert wird, der Vollständigkeit halber an dieser Stelle dennoch angemerkt sei, ist die Rolle, die dem Ausbau bestehender sowie der Errichtung neuer Kanäle bei der globalen Erschließung des Raums zukommt – als Beispiel sei auf den die Distanz zwischen Europa und Asien signifikant verkürzenden Suezkanal⁵⁵⁶ verwiesen. Dabei parasitieren an den Kanälen »neue Knotenpunkte, die ihrerseits neue Kanäle nach sich ziehen usw.«⁵⁵⁷ und in ihrer Gesamtheit ebenfalls ein Netzwerk bilden. So stellt bspw. die Stadt Port Said, die Engelhardt auf seiner Reise in das deutsche Schutzgebiet anfährt, ein derartiges Nebenprodukt des Kanalbaus dar.

Die vielen Reisen des Kokovoren – mit dem Zug von Nürnberg nach München und Berlin, per Schiff von Deutschland über Port Said im Nordosten Ägyptens und Ceylon bis nach Herbertshöhe, von Herbertshöhe aus abermals per Schiff in das australische Cairns sowie nach Suva auf Fidschi – verleihen dem Textgeschehen, das sich auf struktureller Ebene als ein Auf- und Abtauchen von Figuren gestaltet, eine ganz grundsätzliche Mobilität und können als Topoi zur literarischen Erzeugung und Kennzeichnung von Globalität verstanden werden. Somit fungieren die in *Imperium* beschriebenen Reisen in ihrer Gesamtheit der Erzeugung von Welthaltigkeit und stellen den Text in den globalen Bezugsrahmen der europäischen Expansionsgeschichte des ausgehenden 19. bzw. des beginnenden 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus verweisen sie ganz grundsätzlich auf das im Text dargestellte Verkehrsnetzwerk, das überhaupt erst die technischen und logistischen Voraussetzungen für die interregionalen und transnationalen Reisen des Protagonisten bildet.

Dem soeben angesprochenen Dampfschiff kommt im Text allerdings nicht nur eine Rolle bei der Etablierung des interkontinentalen Personenverkehrs zu, sondern es wird auch im Zusammenhang mit dem Auf- und Ausbau eines weltweiten Handelsnetzes thematisiert. So liefert bspw. Christian Slütter, Kapitän des Dampfschiffes SS Jeddah, alle möglichen Gebrauchsgegenstände, wie etwa »Küchengerätschaften, Messer, Äxte,

führung von Eisenbahntrassen und Straßenrouten [...] als politische Kartographie gelesen werden, denn es trägt die Handschrift kolonialer und neokolonialer Erschließungskonzepte« (ebd., S. 154).

⁵⁵⁶ Vgl. Wendt: Vom Kolonialismus zur Globalisierung, S. 224.

⁵⁵⁷ Markus Krajewski: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006, S. 41.

Pfannen und Töpfe« (IP 183) sowie Bratpfannen (IP 199) in das deutsche Schutzgebiet. Auch wenn er nicht verstehen kann, »warum man im Schutzgebiet australische Konservendosen mit Krebsfleisch angefordert hat, wo doch die köstlichsten Krebse frisch aus dem Meer zu erhalten sind« (IP 199), wodurch zumindest am Rande auf die Paradoxien der weltweiten Globalisierungsprozesse hingewiesen wird, repräsentiert das Dampfschiff die globale und ungehinderte Zirkulation von Gütern und Waren. Mit dem Einsetzen des Ersten Weltkrieges wird die SS Jeddah jedoch zum Kriegsschiff umfunktio- niert (vgl. IP 234), sodass sie nun nicht mehr als Konstituens des globalen Handels- und Verkehrsnetzes dient, sondern auch als Ausdruck des weltweiten Kriegsgeschehens. Auch die logistische Funktion der Eisenbahn im Kontext des Zweiten Weltkrieges, die der Durchführung der unzähligen Judendeportationen diente, wird im Text reflektiert, wenn es heißt:

[A]ls hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer und Frauen am Dammtorbahnhof in Züge verfrachtet und ostwärts geschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch. (IP 231)

Die globale Vernetzung wird in *Imperium* allerdings nicht nur auf verkehrstechnischer Ebene dargestellt, sondern auch über das mehrfach beschriebene Postwesen zum Ausdruck gebracht. Die Post trägt nicht nur wesentlich zu einer Standardisierung des »früh- neuzeitlichen Raum-Zeit-Gefüges« bei, »indem es die Wegstrecke von Etappe zu Etappe kalkulierbar macht«⁵⁵⁸, sondern ist auch maßgeblich an der Vereinheitlichung des Raums beteiligt, vor allem in Form der Einführung der Briefmarke sowie des Einheits- portos, die auf die Gründung des im Jahr 1874 in der Schweiz ins Leben gerufenen Weltpostvereins zurückgehen, der bis heute die internationale Zusammenarbeit der weltweiten Postbehörden reguliert.⁵⁵⁹ Die Briefmarke als Symbol für die Vereinheitli- chung und Adressierbarkeit des Raums wird auch in *Imperium* thematisiert, wenn es heißt, das deutsche Schutzgebiet habe »unlängst eigene Briefmarken erhalten, die nun in der Hinterstube [des kaiserlichen Postamts; Anm. d. Verf.] mit dem kaiserlichen Stem- pel Deutsch Guinea versehen werden« (IP 55). Die Einführung der Briefmarke veran- schaulicht hier nicht nur die globale Erfassung durch das Nachrichtenwesen, sondern stellt zudem eine Verbindung zwischen postalischer und kolonialer/imperialer Erfas- sung dar, wird dem fremden Gebiet im übertragenen Sinn und wörtlichen Sinn doch der eigene (koloniale) Stempel aufgedrückt. Es ist nicht nur die Regelmäßigkeit und Kalku-

⁵⁵⁸ Krajewski: Restlosigkeit, S. 33.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd., S. 26.

lierbarkeit der postalischen Struktur, sondern zugleich deren globale Reichweite, die das Postwesen zum Primat des Weltverkehrs erhebt:

Wenn um 1900 jeder Ort, sowohl der letzte ›schwarze‹ Fleck im kolonial erschlossenen Afrika als auch der letzte ›weiße‹ wie der Südpol [...] seine postalische Adresse erhält, so scheint es keinen Rest der Welt mehr zu geben, der nicht [...] in Reichweite rückt.⁵⁶⁰

So stellt die Tatsache, dass Engelhardt auch von dem über 7.000 Seemeilen entfernten Herbertshöhe aus mit Freunden und Verwandten im heimatlichen Deutschland postalisch verkehrt – »[n]och im Hotel Fürst Bismarck also, in dem ihn der Herr Direktor Hellwig die erste Woche gratis und franco logieren ließ, [...] schrieb Engelhardt rund ein Dutzend Briefe in die Heimat und an seine Verwandten« (IP 53) –, die spielerische Überwindung und damit einhergehende Relativierung von Raum in den Vordergrund. Die weltweite Struktur des Postwesens ermöglicht es Engelhardt zudem, seine Kokovorismus-Ideologie einem globalen Publikum vorzustellen. Allerdings illustriert der Text am Beispiel der die Haushalte dieser Welt tagtäglich flutenden Masse an Werbesprospekten auch die negativen Effekte der restlosen Erreichbarkeit. So werden Engelhardts Werbebriefe,

wie es Werbesendungen in aller Welt widerfuhr, kurz überflogen und dann, gestapelt, in der Mitte durchgeschnitten und als rauhes Toilettenpapier wiederverwendet [...]. Die Schriften, die [...] von den wohltuenden, überaus vorteilhaften und vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten seines Kabakon-Kokos-Öls kündeten, dienten den Besuchern jener australischen Toilette nur bedingt als eine das Geschäft begleitende Leseunterhaltung, waren sie doch an gerade denjenigen Stellen, die ein freies Lesen in ganzen Sätzen ermöglichen hätten, durch den Schnitvorgang getrennt worden. Mit den Hunderten von ähnlichen Werbesendungen neu zusammengelesen, ergaben sie so freilich keinen wirklichen Sinn mehr. So wanderten seine Briefe, nur flüchtig überflogen, sinnentleert, zusammengeknüllt und mit Unrat verschmiert in eine Sickergrube des gigantischen, fast menschenleeren Kontinents im Süden [...]. (IP 99f.)

Indem sich die inflationär verbreiteten Werbesprospekte nicht nur im sprichwörtlichen, sondern auch im wahrsten Sinne des Wortes ›für den Arsch‹ erweisen, thematisiert der Text – wenn auch nur indirekt – die negativen Effekte der globalen Vernetzung.

Der Roman illustriert die Reichweite und das Ausmaß der verkehrstechnischen Entwicklungen und Errungenschaften der Moderne, die in ihrer Gesamtheit den sog. ›Weltverkehr‹ bilden. Auch wenn der Begriff des Weltverkehrs in *Imperium* nicht zur Anwendung gelangt, so erweist er sich dennoch als hinter diesen Prozessen stehendes Konzept, das die auf totale Erreich- und Adressierbarkeit ausgerichteten Strukturen, die aus der weltweiten Etablierung von Dampfschiff, Eisenbahn und Postwesens resultie-

⁵⁶⁰ Ebd., S. 291.

ren, erfasst. Laut Krajewski, auf dessen Ausführungen zum Thema *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900* sich die folgenden Überlegungen stützen, schließen sich Dampfschiff, Eisenbahn, Postwesen, Kanalsystem sowie die in *Imperium* keine Rolle spielende Telegraphie zu einem Medienverbundsystem zusammen und konstituieren auf diese Weise den sog. Weltverkehr, der die Prinzipschaltung der Globalisierung konfigurieren⁵⁶¹. Die entscheidende Prämisse dieses sich Ende des 19. Jahrhunderts etablierenden ›Weltverkehrs‹ stellt seine Netzwerk-Struktur dar, die den Übergang vom Lokalen zum Globalen ermöglicht: So offeriert der Weltverkehr an seinen Knotenpunkten nicht nur zahlreiche verkehrstechnische Anschlussmöglichkeiten, sondern gestaltet den eigentlichen Moment des Übergangs zwischen den unterschiedlichen Medien unmerklich.⁵⁶² »Das Kennzeichen der Innovation kann um 1900 [...] weniger das jeweilige Verkehrsmittel oder Medium« für sich beanspruchen, sondern liegt in dem bis dahin ungekannten »Grad an gegenseitiger Durchdringung von einzelnen Komponenten als auch die Integration zu einem einzigen Netzwerk, das zur universellen Übertragung von Personen, Gütern und Informationen herreicht«. »Verkehr stellt Welt her«, so resümiert Krajewski⁵⁶³. Auf den vorliegenden Roman übertragen und das bereits eingeführte Begriffsinventar aufgreifend kann konstatiert werden: Der in *Imperium* zur Darstellung gelangende Verkehr stellt Welthaltigkeit her.

Die ungemaine »Erstreckung und Verzweigung, die Dichte und Frequenz dieses Medienverbundsystems« evoziere dabei die Vorstellung restloser Adressier- und Erreichbarkeit.⁵⁶⁴ Genau dieser Vorstellung ist eine um 1900 aufkommende Konjunktur zahlreicher Weltprojekte⁵⁶⁵ geschuldet, die nichts Geringeres als die ganze ›Welt‹ zum Ziel

⁵⁶¹ Vgl. Krajewski: *Restlosigkeit*, S. 19, 61. Erst der regelmäßige und hinsichtlich der veranschlagten Reisedauer nahezu pünktliche Dampfschiffahrtverkehr, erst der Betrieb zahlreicher konkurrierender Schifffahrtlinien, die neben Menschen auch für den Transport der Post aufkommen, stellt ein Verkehrs- und Transportmittel bereit, das sich nicht nur Europa durch kontinentale Wasserstraßen erschließt, sondern die verschiedenen Erdteile in zuverlässigen Austausch miteinander bringt. So wie mit der Verlegung von Eisenbahnschwellen gleichzeitig Telegraphenmasten errichtet werden, versinken unter den Hauptrouuten der Dampferlinien die Tiefseekabel, um den »unmittelbare[n] Gedankenaustausch« (Konversations-Lexikon (1906–1919), Bd. 20, S. VI, Legende zu Welthandel und Weltverkehr) über Kontinente hinweg herzustellen. Entscheidend für die Entwicklung von Medien wie der Eisenbahn, Telegraphie, Dampfschiffahrt oder Post bleibt, dass sie kaum unabhängig voneinander zu beschreiben sind. Sie greifen vielmehr bereits während ihrer jeweiligen Genese ineinander, verzahnen sich, müssen synchronisiert werden oder aneinander angepasst, sodass sich zur Wende des 19. zum 20. Jahrhundert ein regelrechtes Medienverbundsystem aus unterschiedlichen Netzwerken herausgebildet hat, das spezifische Effekte produziert (ebd., S. 24).

⁵⁶² Vgl. ebd., S. 51, 29f.

⁵⁶³ Ebd., S. 56.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Als Beispiel für ein derartiges Weltprojekt kann nach Krajewski bspw. der Versuch zur Etablierung einer Welt-Hilfssprache gelten (vgl. ebd., S. 73–97).

haben, auf maximale Reichweite und totale Wirkungsmacht ausgerichtet sind⁵⁶⁶, wobei dieser Anspruch natürlich auch vor dem Hintergrund der imperialen Expansionsbewegungen der konkurrierenden Nationalstaaten gesehen werden muss.⁵⁶⁷ Dem ›Verführungspotential‹ der suggerierten Vorstellung von »totaler Konnektivität« und »unumschränkter Erreichbarkeit der Welt«⁵⁶⁸ erliegt auch der Initiator von Weltprojekten – von Krajewski als ›Projektemacher‹ bezeichnet. Am Beispiel des Kursbuches, dem tabellarischen Verzeichnis von Fahrplänen, wird jener (vermeintliche) Prozess der ›Lesbarkeit der Welt‹ deutlich gemacht:

Lesen lässt er [der Weltverkehr; Anm. d. Verf.] sich nur im *Kursbuch*. Die unbegrenzte Erreichbarkeit der Welt ereignet sich als Vorstellungsraum in den Kursbüchern, im Dazwischen der aufgelisteten Ortsnamen und Zeitzahlen. Die uneingeschränkte Reichweite der Welt um 1900 [...] ist, weil ausschließlich aufgehoben und dokumentiert in Tabellen und Buchstaben des Kursbuchs sowie den zeitgenössischen Lobreden [...] und Kommentaren [...], ein Phantasma der Literatur.⁵⁶⁹

Die Divergenz zwischen literarisch konstruierter Erreichbarkeit und deren realer Umsetzung wird von den Projektemachern geflissentlich ignoriert. Dafür ergibt sich aus dem umstandslosen Wechsel zwischen den verschiedenen Verkehrsmitteln die Vorstellung, die Reise funktioniere nach dem Prinzip eines Automatismus: »Auf genau dieses Moment vertraut der Weltprojektemacher, wenn er den Transport innerhalb des Weltverkehrs mit der Verbreitung seiner eigenen Ideen analogisiert.«⁵⁷⁰ Der reibungslose Weitertransport von Personen und Waren im Rahmen des Weltverkehrs suggeriert dem Projektemacher, seine Weltprojekte auf ähnliche Weise ganz automatisch zirkulieren lassen zu können, ohne dass ein großes Zutun seinerseits erforderlich wäre.⁵⁷¹

An dieser Stelle soll es nicht um die aus historischer Perspektive sicherlich interessante Frage gehen, inwieweit das Kokovorismus-Projekt des realhistorischen August Engelhardt als Weltprojekt eingestuft werden kann; es soll vielmehr aufgezeigt werden, dass die Realisierung des Engelhardtschen Kokovorismus-Projekts in der Krachtschen Version unmittelbar auf den Strukturen des beschriebenen Verkehrsnetzes – des Weltverkehrs – fußt und von diesen profitiert. Dabei sind Engelhardts megalomane Pläne zur

⁵⁶⁶ Ebd., S. 12.

⁵⁶⁷ Zudem muss bedacht werden, dass sich der Erste Weltkrieg bereits lange vor seinem tatsächlichen Ausbruch im Jahr 1914 in der politischen Landschaft abzeichnete. Vor diesem Hintergrund erscheinen die »Weltprojekte mit ihren internationalistischen Tendenzen als kulturelles Gegenprogramm zu de[n] erwarteten Auseinandersetzungen« (ebd., S. 265). Zugleich markiert der Ausbruch des Ersten Weltkrieges das Ende jener Projekte, stellt er doch selbst gewissermaßen ein ›Weltprojekt‹ dar.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 51.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 55.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 261.

⁵⁷¹ Vgl. ebd.

Gründung eines Sonnenordens ebenso wie die in dem Roman vorgestellte Infrastruktur auf totale Erreichbarkeit ausgelegt:

Er kündigt von der Idee, den Erdenball mit Kokos-Kolonien zu umringen [...]. Ob es denn Mexiko oder gar Afrika sein soll, will Nagel wissen [...]. Engelhardt ist, bemerkt Nagel, besessen von seinen Ideen; sie sind wie ein kleiner, mit spitzer Zahnreihe reißender Dämon, der von ihm Besitz ergriffen hat. Er fragt sich kurz, ob Engelhardt wohl noch ganz bei Trost ist. Mexiko – nein, nein, die Südsee muß es sein, nur dort kann, nur dort wird ein Anfang gemacht werden. (IP 80f.)

Vor dem Hintergrund des globalen Anspruchs, den das Projekt verfolgt, können Engelhardts Pläne als ein aus dem Weltverkehr erwachsendes ›Weltprojekt‹ begriffen werden, um einen weiteren Begriff Krajewskis zu bemühen. Die soeben zitierte Textstelle verweist allerdings nicht nur auf die erhoffte weltweite Realisierung der Kokos-Kolonien, sondern zugleich auf den fragwürdigen physischen Zustand Engelhardts, sprich, des ›Projektemachers‹⁵⁷². Dabei fußt das gesamte Projekt auf der Vorstellung, mittels der ausschließlichen Ernährung von Kokosnüssen eine Transzendierung der Evolutionsstufe hin zu einem gottähnlichen Wesen zu bewirken (vgl. IP 136):

Jawohl, die Kokosnuß – das pflanzliche Abbild Gottes – war [...] in Wahrheit der theosophische Gral! Die offene Schale mit dem Fruchtfleisch und der süßen Milch darin war demnach nicht nur Symbol für, sondern tatsächlich Leib und Blut Christi. [...] – der Moment der Eucharistie, sprich, der Wesensverwandlung, war durchaus als reale Einswerdung mit dem Göttlichen zu verstehen. (IP 40f.)

Nicht nur der Projektemacher selbst erscheint absonderlich, wenn nicht gar wahnsinnig, auch das von ihm forcierte Projekt mutet äußerst bizarr an.⁵⁷³ Gemäß Krajewski erwiesen sich viele der Weltprojekte um 1900, wie auch das in *Imperium* dargelegte Konzept Engelhardts, als eigentümlich, kurios und abgründig, wie etwa die »versuchte Zusammenführung der politischen Administration in einer Welt-Hauptstadt«⁵⁷⁴, wobei die Projektemacher selbst oftmals randständige Figuren sind, die »an den Peripherien der etablierten Wissensproduktion ihre Interventionen beginnen, [...] um ihren unorthodoxen Ideen Geltung zu verschaffen«.⁵⁷⁵ Dabei geht es ihnen bei ihren globalen Entwürfen

⁵⁷² Zum Verhaltenstypus des Projektemachers vgl. Georg Stanitzek: Der Projektmacher: Projektionen auf ›mögliche‹ moderne Kategorie, in: Markus Krajewski (Hrsg.): Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns. Nachdruck. Berlin: Kadmos, 2008, S. 29–48. Stanitzek, so Krajewski, habe die Projektemacher-Forschung mit seinem Aufsatz, der bereits 1987 in *Ästhetik & Kommunikation* erschien, überhaupt erst eingeleitet (vgl. Krajewski: Über Projektemacherei. Eine Einleitung, in: ders.: Projektemacher, S. 7–25, hier S. 8).

⁵⁷³ Krajewski konstatiert, dass in der Bezeichnung ›Projekt‹ das Scheitern bereits verankert vorliege (vgl. ebd., S. 11). Die Entwürfe der Projektemache »entbehren oftmals jeder geeigneten Grundlage, und der Mangel an Konkretion, an Lösungswegen und Methoden zur Durchführung des Skizzierten avanciert zum besonderen Merkmal der vorgestellten Pläne« (ebd., S. 12f.).

⁵⁷⁴ Krajewski: Restlosigkeit, S. 13.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 16.

keinesfalls um eine »Neubestimmung der Großkategorie ›Verstehen‹«, sondern um eine Erneuerung bereits etablierter »kulturelle[r] Praktiken«, wie z.B. die »Reformierung medialer Verfahren wie Verkehrssprachen« etc.⁵⁷⁶ Doch während die »Protagonisten der Weltprojekte« höchstens entfernt an »ein technisch-naives, saint-simonistisches Schwärmertum« erinnern, sondern vielmehr die »Obsession von Demiurgen mit dem kühl kalkulierbaren Sachverstand der Technokraten« kombinieren⁵⁷⁷, erweisen sich Engelhardts Pläne von Beginn an als utopischer Wunschtraum. Ursprünglich war es durchaus angedacht, das Kokovorismus-Projekt durch die Herstellung und den Verkauf von Kokosöl zu finanzieren, wie der nachstehende Textausschnitt zeigt:

[E]rläuterte dann sein Vorhaben, die Früchte der Kokospalmen zu ernten und mit den Nebenprodukten Handel zu treiben, also nicht nur mit der Kopra, er wolle Kremes und Öle herstellen und sie, entsprechend etikettiert, ins Reich senden. Selbst ein Schaumpon zu erfinden schwebte ihm vor [...]. Auch und überhaupt, fügte er hinzu, sei er nach Deutsch-Neuguinea gekommen, um eine Art Kommune zu errichten, die der Kokosnuß huldigen wolle. Queen Emma überhörte den letzten Satz Engelhardts, der ohnehin etwas leiser vorgetragen wurde als seine Pläne zur wirtschaftlichen Ausbeutung von *cocos nucifera*. (IP 58f.)

So beginnt Engelhardt zwar mit der Kokosöl-Produktion, allerdings findet er keine Abnehmer für sein Erzeugnis, da er es aus ethischen Gründen ablehnt,

aus dem getrockneten Öl den Grundstoff für die in Deutschland sehr gefragte Margarine und das Palmin-Kochfett zu liefern, wie es der Großteil der Kokospflanzer im Schutzgebiet bevorzugt tat [...] – er würde mit Sicherheit seinen Landsleuten kein Pflanzenfett liefern, damit sie darin ihr sonntägliches Beefsteak brutzelten. (IP 98f.)

Engelhardt betreibt die Kopraproduktion demnach nicht unter wirtschaftlichen Aspekten, sondern vor dem Hintergrund seiner vegetarischen Überzeugung. Er entbehrt somit jenes wirtschaftlich kalkulierenden Sachverstandes, der den Projektmacher nach Krajewski kennzeichnet. Allerdings wurzeln Engelhardts Pläne – und dies hat er mit den Projektmachern gemeint – auf einer bereits etablierten kulturellen Praktik: dem Vegetarismus. Der bewusste Verzicht auf Fleisch war lange Zeit ausschließlich im Kontext religiöser Praktiken bekannt, sodass sich erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts säkularisierte Formen des Vegetarismus verzeichnen lassen, die ihren Ausgangspunkt in England nehmen, jedoch auch in Deutschland rasch Anklang fanden. Der Engelhardt-sche Kokovorismus schließt sich dieser Trendwende hin zu einer fleischlosen Ernährung nicht nur an, sondern radikalisiert sie aufs Äußerste. Niedergeschrieben hat der Kokovore seine Ideen in dem in *Imperium* mehrmals genannten Traktat *Hoch der Äqua-*

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd.

tor! Nieder mit den Polen!⁵⁷⁸. Dieser Text ist jedoch keineswegs der Krachtschen Imagination entsprungen, sondern existiert tatsächlich, auch wenn nicht direkt aus ihm zitiert wird. Im vollständigen Original handelt es sich um das zusammen von August Engelhardt und August Bethmann verfasste Buch *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium. Tief- und Weitblicke für die Auslese der Menschheit – zur Beherzigung für alle – zur Überlegung und Anregung*, das im Jahr 2012 neu aufgelegt wurde.⁵⁷⁹ Dieses ›Evangelium‹ ist mit Listen und Tabellen (bspw. zu den Preisen von Nüssen und Nußprodukten in Deutschland⁵⁸⁰) versehen und enthält neben vielfältigen Verweisen auf wissenschaftliche Studien und Reiseberichte sowie Anspielungen auf Forschende wie Georg Forster und Alexander von Humboldt, die den Ausführungen nicht nur Authentizität verleihen, sondern die Durchführbarkeit des Unternehmens zum Ausdruck bringen sollen, auch Gedichte und Bibelzitate.

Die – zumindest theoretisch angestrebte – globale Reichweite des Projekts, das – ebenfalls lediglich in der Theorie – der Logik der Expansion folgt, fußt auf dem durch Eisenbahn, Dampfschiff und Postwesen konstituierten infrastrukturellen Netzwerk, das in seiner Gesamtheit den Weltverkehr bildet. So veranschaulicht die ungehinderte Zirkulation der von Engelhardt verfassten Werbebriefe, die für die Auswanderung zahlreicher Adepten in das Schutzgebiet verantwortlich ist – nachdem Engelhardt die »verwirrten Jugendlichen« nicht bei sich haben möchte, verpflichtet er sich, »keinerlei Werbebriefe mehr zu versenden, in denen verlautbart werde, Neupommern sei der vermeintliche Garten Eden. Am besten sei es allerdings«, so Gouverneur Hahl, »man schreibe überhaupt keine Briefe mehr« (IP 176f.) – zum einen die durch den Weltverkehr etablierte restlose Erreichbarkeit. Zum anderen landen viele der Werbesendungen Engelhardts als

⁵⁷⁸ An insgesamt drei Stellen, die im Nachstehenden zitiert werden, wird das Engelhardtsche Traktat thematisiert: »[S]ein eigenes Traktat, dessen Inhalt von der heilenden Kraft der Kokosnuss kündete, leider in deutscher Sprache, so daß Engelhardt zwar darauf als Ding verweisen, seinem neuen Freunde jedoch nicht seine eigenen Gedanken, die in Schriftform wesentlich kundiger formuliert waren, näherbringen konnte«. (IP 40) »Und daß es ihm eine kolossale, wirklich kolossale Ehre sei, endlich dem genialen Verfasser des Buches *Eine sorgenfreie Zukunft* sozusagen Aug in Aug gegenüberzustehen« (IP 115). »[...] eine ganze Kiste freigeistiger, zeitgenössischer Literatur zum Thema Vegetarismus. Darunter, und Lützwow blieb darin sofort gefangen wie eine sich verirrende Biene, die im klebrigen Baumharz anlandet, war auch die Schrift mit dem wohlklingenden Titel *Eine sorgenfreie Zukunft*« (IP 150).

⁵⁷⁹ August Bethmann, August Engelhardt: *Eine sorgenfreie Zukunft: Das neue Evangelium. Tief- und Weitblicke für die Auslese der Menschheit – zur Beherzigung für alle – zur Überlegung und Anregung*. Fünfte, völlig umgearb. u. erw. Aufl. Insel Kabakon bei Herbertshöhe: Reform-Verl.: Bethmann & Engelhardt, 1906. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Dieter Kiepenkracher, der den Text neu verlegte, den ursprünglichen Titel nicht übernommen hat. In seiner Neuauflage führt er das Buch unter: August Engelhardt, August Bethmann: *Hoch der Äquator! Nieder mit den Polen! Eine sorgenfreie Zukunft im Imperium der Kokosnuss*. Hrsg. v. Dieter Kiepenkracher. Norderstedt: Books on Demand, 2012.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd., S. 71, 97.

Toilettenpapier »auf dem Personalabort der Assessorstube einer Kupfer- und Bauxitmine unweit von Cairns« (IP 99), wodurch die Sinnhaftigkeit der globalen Vernetzung ganz grundsätzlich infrage gestellt wird. Es ist zu überlegen, inwiefern Engelhardt bzw. das durch ihn initiierte Kokovorismus-Projekt nicht als Resultat der in dem Roman dargestellten Globalisierungsprozesse zu verstehen ist, da das infrastrukturelle Netzwerk nicht nur die Voraussetzung für die Zirkulation seiner Ideen darstellt, sondern es ihm überhaupt erst ermöglicht, seine Pläne in die Tat umzusetzen und den Sonnenorden auf Kabakon zu gründen. Indem Kracht die weltweiten Vernetzungsprozesse jedoch am Beispiel eines wahnwitzigen Kokovoren demonstriert, erscheint das auf diese Weise textlich erfahrbar gemachte Phänomen der Globalisierung/Globalität tendenziell negativ. Dieser Eindruck verfestigt sich im Verlauf der nachstehenden Ausführungen, wenn der Prozess der Globalisierung in die Nähe neokolonialer Tendenzen gerückt wird.

3.3 Medienwechsel und Machtpolitik

Im Folgenden wird die These aufgestellt, dass das in *Imperium* dargestellte Einsetzen und die Ausbreitung der weltweiten Globalisierungsprozesse über die Beschreibung eines Medienwechsels zum Ausdruck gebracht wird, der zugleich den sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs manifestierenden machtpolitischen Wechsel innerhalb des Weltgefüges versinnbildlicht. Dieser Wechsel gestaltet sich als eine Aufhebung der Vormachtstellung der europäischen Literatur zugunsten des amerikanischen Kinofilms und vollzieht sich nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf struktureller Ebene des Romans.

Der literaturgeschichtliche Prozess der Ablösung der europäischen Literatur als normgebende Instanz, die ihre Funktion als Orientierungsmaßstab abgibt, wird anhand des stetigen Verfallprozesses exemplifiziert, dem der Engelhardtsche Buchbestand – insgesamt 1200 Bücher, die er in elf Überseekisten in seine Wahlheimat hat einschiffen lassen (vgl. IP 32) – ausgesetzt ist. Die Bibliothek besteht vornehmlich aus kanonisierter Literatur, wobei die Anzahl europäischer Autoren eindeutig überwiegt, wenngleich auch einige nicht-europäische Autoren, wie etwa Emerson und Thoreau, durchaus erwähnt und auch von Engelhardt rezipiert werden. Der die Aufhebung der Vormachtstellung der europäischen Literatur widerspiegelnde Verfallsprozess des Buchbestands wird dabei mit der physischen und psychischen Degeneration des Besitzers korreliert, der schließlich vollständig in den Wahnsinn abgeleitet. Anfänglich dienen die Bücher dem

zumeist in gesellschaftlicher und kultureller Isolation lebenden Engelhardt als Unterhaltungsmedium sowie der Weiterbildung. Darüber hinaus vermitteln sie ihm ein ganz grundsätzliches Gefühl der Sicherheit, wie an seiner Reaktion auf den geglaubten Verlust der Bücher ersichtlich wird: Als »er sie auf Nimmerwiedersehen währte, hatte er das letzte Mal geweint, ein, zwei fast salzlose Tränen, aus Verzweiflung und aus dem dumpfen Empfinden, ihn verlasse nun zum ersten Male wirklich der Mut.« (IP 32) Zunächst legt er viel Wert auf die korrekte Lagerung seiner »ihm hochheiligen Bücher« (IP 122), sodass er sie, »einem genauen alphanumerischen System« (IP 122) folgend, in eigens zu diesem Zweck konstruierte Regale einsortiert. Mit der Verschlechterung seines geistigen und körperlichen Zustandes geht auch eine Vernachlässigung seiner Bibliothek einher, sodass sich »die Seiten seiner geliebten Bücher [...] in der tropischen Feuchtigkeit [wellen], weil sie nicht mehr regelmäßig im Sonnenschein gelüftet werden« (IP 189). Dieser doppelte Verfallsprozess gipfelt auf »literarischer« Ebene in einem »magische[n] Durchstreichen« (IP 218) der Bücher Swedenborgs und anderer Autoren, auf physischer/psychischer Ebene in dem Abtrennen und späteren Verspeisen seines rechten Daumens:

Engelhardt hat sich, nachdem er die Arbeit an den Fallgruben beendet hat, in sein Haus begeben und, nachdem er Innen- und Außenwände sowie die Seiten vielleicht eines guten Dutzends seiner Bücher mittels Kohlestücken über und über mit schwarzen Streifen bemalt hat, sich anschließend auf den Boden gesetzt und mit der Schere den Daumen seiner rechten Hand abgeschnitten. (IP 216)

Das Übermalen der Schrift kann zugleich als Negierung einer der bedeutendsten Errungenschaften der Zivilisation angesehen werden und stellt in Kombination mit dem autoanthropophagen Akt einen »Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei dar« (IP 67), wie es im Text an anderer Stelle heißt.

Während die körperliche Fäulnis des Kokovoren in Form einer ihm unbewussten Lep-
raerkrankung zu Tage tritt, manifestiert sich seine geistige Fäulnis über die Ausbildung eines gezielt antisemitischen Gedankenguts, wobei explizit betont wird, dass beide Erscheinungen nicht in Abhängigkeit zueinander stehen:

Ja, so war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden; wie die meisten seiner Zeitgenossen, wie alle Mitglieder seiner Rasse war er früher oder später dazu gekommen, in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen. Hiermit hatte die nervliche Zerrüttung, die der Aussatz bei ihm anrichtet, wenig zu tun, es gab keinen kausalen Zusammenhang zwischen seiner krankheitsbedingten Irritabilität und dem Judenhaß, nichtsdestotrotz sprudelte es munter aus ihm heraus; wieviel Schuld sich das mosaische Volk ihm gegenüber doch aufgeladen habe [...] und daß die ganze Misere des Scheiterns seiner begnadeten Utopie denjenigen anzukreiden sei, die

die Zügel in ihren raffgierigen, vom Mammon bis zur Unkenntlichkeit verkrüppelten Händen hielten. (IP 225)

Während der stetige Verfall des Buchbestandes den verminderten Status der kontinuierlich an Einfluss verlierenden europäischen Literatur versinnbildlicht, steht das explizite Durchstreichen der Schrift für die gänzliche Abkehr von diesem Medium. Die auf kultureller Ebene über den Stellenwert der Literatur verkörperte Vorherrschaft Europas scheint somit gebrochen. An die Stelle der europäischen Literatur tritt ein amerikanischer Kulturbegriff, der sich allerdings nicht über die Literatur, sondern den (Kino-)Film definiert.

Wie bereits angedeutet, wird das textuelle Geschehen *Imperiums* an mehreren Stellen durch filmische Strukturen gewissermaßen gestört. Diese Störungen gestalten sich als eine Überführung der textuellen Struktur in eine filmische, wie der nachstehende – bereits an einer anderen Stelle zitierte – Textausschnitt exemplifiziert. Während zuerst noch berichtet wird, wie Engelhardt, »die Schulter an einen Mitreisenden gelehnt« (IP 47), von Kandy aus im Zug zurück nach Port Said fährt,

beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem weißen Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirr, ja sie laufen für einen kurzen Augenblick nicht mehr vorwärts, [...] sondern holpern, zucken, jagen rückwärts (IP 47).

Aufgrund der hier inszenierten Film-Technik des Zurückspulens erscheint das, »was erzählt wurde und erzählt wird, [...] plötzlich als Teil einer kinematographischen Projektion, die«, wie bereits im Zusammenhang mit dem strukturellen Aufbau des Romans dargelegt, »aufgrund einer kleinen, aber folgenreichen Störung den Ablauf der Zeit, der erzählten Zeit wie der Erzählzeit, irritiert – und doch gerade so wieder zur Ankunft in Herbertshöhe und damit in die erzählte Zeit des ersten Kapitels führt.« Denn nachdem die vermeintliche Filmaufnahme »augenblicklich formlos« wird, wie es im Text heißt,

manifestiert sich, nun freilich richtig herum und wieder in exakter Farb- und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe (Neupommern) sitzend, im Empfangssalon des Hotels Fürst Bismarck, daselbst auf einem durchaus gemütlich zu nennenden Bast-Sofa (australisches Fabrikat), mit dem Herrn Hoteldirektor Hellwig (Franz Emil) im Gespräch, dabei eine Tasse Kräutertee auf den Knien balancierend, die ceylonische Analepse hinter sich lassend. Hellwig raucht. (IP 48)

Der Ausschnitt orientiert sich an den formalen Vorgaben eines Drehbuchs: So erweisen sich die in Klammern gesetzten Angaben, etwa zu dem Ort der Handlung, den Figurennamen oder den Kulissendetails, als Szenenelemente. Die Szene dient in ihrer Gesamtheit nicht nur dazu, dem Zuschauer einen knappen Überblick zu verschaffen, bevor die

eigentliche Handlung einsetzt – es fehlt nur noch der Schlag der Synchronklappe –, sondern fungiert auch als eine Art metareflexiver Kommentar auf die Strukturen des Literaturbetriebs, die er zugleich entlarvt. *Imperium* stieg nach seiner Veröffentlichung im Februar 2012 direkt auf Platz 7 der *Spiegel-Bestsellerliste* ein, während die in den kommenden Wochen die Feuilletons dominierende Literaturdebatte die Verkaufszahlen stetig in die Höhe trieb. Der Roman wurde in insgesamt 14 Ländern übersetzt, u. a. in Israel, Vietnam, Russland, Korea, Norwegen und Spanien⁵⁸¹, sodass er in puncto Distribution und Zirkulation durchaus als globaler Text bezeichnet werden kann.

An dieser Stelle wird die These aufgestellt, dass Christian Kracht, der, wie anhand seiner Autorinszenierung erkennbar ist, als äußerst berechnend gilt, den aus der politischen Brisanz seines Textes resultierenden kommerziellen Erfolg *Imperiums* in gewisser Weise kalkulierte. Denn letztendlich prognostiziert er an dieser wie an weiteren Stellen des Romans dessen eigene Verfilmung – wobei die Realisierung einer solchen Verfilmung in direkter Abhängigkeit zu jenen den kommerziellen Erfolg beziffernden Verkaufszahlen eines Buches steht. Und tatsächlich – Anfang des Jahres 2015 wurde bekannt gegeben, dass die Arbeiten zur Verfilmung des Romans im darauffolgenden Jahr aufgenommen werden sollen.⁵⁸² Vor diesem Hintergrund weist die oben zitierte Textstelle nicht nur auf die dem Autor zu unterstellende Intention hin, den Roman von Beginn an verfilmen zu wollen und diese Pläne zugleich metareflexiv zu kommentieren, sondern führt auch vor, dass die hohen Verkaufszahlen, die dem Text aufgrund seiner Brisanz von Beginn an sicher waren, diesen für eine Verfilmung qualifizieren. Auf diese Weise werden zugleich die auf maximalen Gewinn ausgerichteten Mechanismen des gegenwärtigen Kulturbetriebs persifliert, da literarische Texte heutzutage häufig dann die größte Verbreitung finden, wenn sie in das Leitmedium Film überführt werden.

Der nachstehende Ausschnitt stört die textuelle Struktur des Romans zwar nicht direkt, dennoch verweist er auf den medialen Doppelstatus der Geschichte und reflektiert diesen gewissermaßen. Laut Schumacher entwirft der Roman eine proleptische »Nachgeschichte von Albert Hahl als leicht skurril anmutenden Privatgelehrten«⁵⁸³, der »seine Aperçus, diverse Entdeckungen, philosophische Betrachtungen und Erfindungen« (IP

⁵⁸¹ Eine vollständige Liste aller Übersetzungen ist enthalten in: Lorenz: Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung, S. 38.

⁵⁸² Vgl. Anonym: Christian Krachts Roman ›Imperium‹ wird verfilmt, in: Die Welt, vom 24.01.2015. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article136737654/Christian-Krachts-Roman-Imperium-wird-verfilmt.html> (Stand: 23.04.2015).

⁵⁸³ Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 142.

236) notiert. In einem Brief an den Philosophen Edmund Husserl führt er seine Theorie aus, »wir Menschen würden in einer Art hochkomplexem Kinofilm oder Theaterstück leben, aber nichts davon ahnen, da die Illusion vom Regisseur so perfekt inszeniert sei.« (IP 237) Gemäß Schumacher eröffnet dieser Brief einen »Blick auf die Möglichkeiten medial vermittelter Komplikationen, die nicht zuletzt auch auf die Geschichte verweisen, in der von ihnen berichtet wird.«⁵⁸⁴ Die Ausführungen Hahls greifen somit abermals den medialen Doppel-Status der Geschichte auf, die zwischen Text und Film changiert. Erst der Schluss des Romans macht deutlich, dass die Überführung der textuell konstruierten Handlung in eine filmische bzw. der metareflexive Kommentar auf die mediale Ambivalenz nicht nur eine kurzfristige Irritation des Erzählflusses darstellt, sondern vielmehr die Überführung des Romans in das Medium Film vorbereiten und gewissermaßen vorwegnehmen. Auf inhaltlicher Ebene gestaltet sich diese Vorwegnahme zusätzlich über die Prognose des deutschstämmigen Leutnants Kinnboot, der, während Engelhardt ihm seine Lebensgeschichte erzählt, »immer wieder ungläubig lächelnd den Kopf [schüttelt] und behauptet: *sweet bejesus, that's one heck of a story* und: *just wait 'til Hollywood gets wind of this* und: *you, sir, will be in pictures*« (IP 241), was sich dann auch bewahrheitet:

Und tatsächlich wird einige Jahre später vor Publikum, Engelhardt ist nun schon einige Jahre von uns gegangen, getragene, monumentale Musik orchestral aufbränden, der Regisseur ist bei der Premiere in erster Reihe anwesend, er sitzt also da, beißt am Sichelmond des Fingernagels seines kleinen Fingers, zerkaut die scharfen Hornpartikel, es rattert der Projektor, nein, es flirren Hunderte Projektoren und werfen ihre von wild tanzenden Staubpartikeln begleiteten Lichtnadeln auf Hunderte Leinwände, in Cincinnati, Los Angeles, Chicago, Miami, San Francisco, Boston, auf denen sich ein weißes Dampfpostschiff unter lagen weißen Wolken durch einen endlosen Ozean begibt. Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein dunkelhäutiger Statist (der im Film nicht wieder auftaucht) schreitet sanftmütig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (IP 241f.)

Nun ist es jedoch nicht mehr nur ein Projektor, sondern hunderte, die den Film in den verschiedensten Städten der USA projizieren, sodass an dieser Stelle zugleich auf das primäre Merkmal des durch den Film repräsentierten amerikanischen Kulturbegriffs verwiesen wird: Die Ausrichtung auf die Masse. Die amerikanische Massenkultur, an deren Entstehung und Verbreitung der Film maßgeblich beteiligt war bzw. immer noch ist, hat ihren weltweiten Vormarsch im 20. Jahrhundert angetreten, das von dem Verleger Henry Luce im Jahr 1941 sogar als das »Jahrhundert Amerikas« ausgerufen wur-

⁵⁸⁴ Ebd.

de.⁵⁸⁵ Der Begriff der Massenkultur⁵⁸⁶ wird oftmals mit dem der ›Amerikanisierung‹ in Verbindung gebracht, der den von den USA ausgehenden und sich dabei einseitig gestaltenden globalen Kulturtransfer bezeichnet. Allerdings muss an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass die Amerikanisierung, die »Anziehungskraft amerikanischer Konsum- und Kulturmuster«, »indes zunächst nur ein Konstrukt [bleibt], das in der Geschichtsschreibung nunmehr seit Jahrzehnten diskutiert wird.«⁵⁸⁷ Tatsächlich betrachten »viele Historiker [...] die geschichtliche Rezeption, Übertragung und Herausbildung amerikanischer Kulturmuster im Ausland mit Recht als einen hochgradig komplexen und nichtlinearen Prozess in ständigem Wandel«⁵⁸⁸ und wenngleich der von den USA ausgehende kulturelle Einfluss weder eindeutig noch omnipräsent war, so »lässt sich [dennoch] zweifellos feststellen, dass er die Wünsche von Konsumenten weltweit prägte.«⁵⁸⁹ In *Imperium* wird der kulturelle Einfluss der USA jedoch keineswegs differenziert betrachtet, sondern als Form der kulturellen Homogenisierung tendenziell kritisch dargestellt. Dieser Vereinheitlichungsprozess wird am Beispiel des bereits erwähnten deutschstämmigen US-Leutnants Kinnboot zum Ausdruck gebracht, über den es heißt: »[S]chon seine Eltern waren ihrer Herkunftssprache nicht mehr mächtig – sie ist im E Pluribus Unum assimiliert worden« (IP 240f.). Bis ins Jahr 1956 stellte dieser lateinische Spruch, der in der Regel mit ›out of many, one‹ (dt.: aus vielen eines) übersetzt wird, das offizielle Motto der USA dar (heute lautet dieses ›in god we trust‹). An dieser Stelle wird deutlich, inwiefern auch Deutschland von der die amerikanische Kultur vermeintlich kennzeichnenden Tendenz zur Homogenisierung betroffen ist: Denn während die deutsche Sprache ihren Status als Weltsprache, den sie ab ca. 1860 in einzelnen Wissenschaftsdisziplinen inne hatte, mit der doppelten Niederlage der beiden Weltkriegen endgültig einbüßte, ist das Englische seit 1945 zur Weltverkehrssprache aufgestiegen.⁵⁹⁰ Bereits im Jahr 1919, so Osterhammel, »war den USA durch ihre rasche wirtschaftliche Entwicklung und die Selbstentmachtung Europas eine zentrale Stellung in

⁵⁸⁵ Osterhammel, Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 83.

⁵⁸⁶ Osterhammel und Petersson weisen allerdings darauf hin, dass nicht nur die Massenkultur, sondern auch die Massenproduktion (man denke etwa an die Fließbandproduktion Henry Fords) sowie der Massenkonsum unter das Schlagwort der Amerikanisierung fallen (vgl. ebd., S. 83).

⁵⁸⁷ John R. McNeill, Peter Engelke: *Mensch und Umwelt im Zeitalter des Anthropozän*, in: Akira Iriye, Jürgen Osterhammel (Hrsg.): *Geschichte der Welt. 1945 bis heute. Die globalisierte Welt*. München: C.H. Beck & The Belknap Press of Harvard UP, 2013, S. 357–534, hier S. 480f.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 481.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang bspw. Wolfram Wilss (Hrsg.): *Weltgesellschaft, Weltverkehrssprache, Weltkultur. Globalisierung vs. Fragmentierung*. Tübingen: Stauffenburg, 2000; Roswitha Reinbothe: *Deutsch als internationale Wissenschaftssprache und der Boykott nach dem Ersten Weltkrieg*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006.

Weltwirtschaft und Weltpolitik zugefallen«⁵⁹¹ und entwickelte sich in der Folgezeit zum kulturellen Vorbild⁵⁹². Der immense Erfolg der diversen Produkte amerikanischer Unterhaltungsindustrie, wie bspw. des Hollywood-Films, bestand vor allem darin, kulturelle Grenzen problemlos zu überwinden⁵⁹³:

[I]n der amerikanischen Einwanderergesellschaft waren Formen der kulturellen Produktion entstanden, die unter Nutzung kulturübergreifend verständlicher Idiome und neuester Technologien der Aufzeichnung und Übertragung von Ton und Bild leicht kommerzialisierbar waren.⁵⁹⁴

Im Vergleich zu dem in *Imperium* dargestellten europäischen Literaturkanon, für dessen Rezeption nicht nur ein gewisser Bildungs-, sondern auch ein spezifischer Kulturhintergrund vonnöten ist, richtet sich der amerikanische Hollywood-Film in konzeptueller und inhaltlicher Hinsicht an die breite Masse und erweist sich so als problemlos rezipierbar.

Der zugleich die politische Vormachtstellung der USA verkörpernde ›Sieg‹ des Mediums Film über das der Literatur wird über das Ende des Krachtschen Textes zum Ausdruck gebracht, das nun im Folgenden noch einmal in den Fokus gerückt wird. Durch die – freilich textlich konstruierte – Überführung des textuellen Geschehens in das Medium Film »eröffnet sich im Rückblick«, so Schumacher, »vom Ende des Romans her, auch die Möglichkeit, die Erzählung als eine rekursiv angelegte, medial vervielfältigte narrative Schleife zu begreifen, die nicht vorwegnimmt, sondern vielmehr reproduziert, was sich bei genauerem Hinsehen von Beginn an als Projektion erweist.«⁵⁹⁵ In der Wiederholung des textuellen Geschehens im Medium des Films trete laut Schumacher ein Prinzip zutage, »mit dem Kracht auch in anderen Texten arbeite, dem er seine Texte und auch sich selbst geradezu systematisch aussetz[e].«⁵⁹⁶ Gemeint ist das Verfahren der ›mise en abyme‹, ein Wiederholungsverfahren auf narrativer Ebene:

Das, was man als mediale Vervielfältigung begreifen kann, erweist sich zugleich als spezifische Form einer mise en abyme, als eine differentielle Wiederholung, bei der das, was reproduziert wird, theoretisch ins Unendliche fortgesetzt wird, dabei aber zunehmend aus dem Blick gerät, sich der Wahrnehmung entzieht, entgleitet, wenn nicht in den Endlosschleifen der Reproduktion verschwindet.⁵⁹⁷

Dieses Wiederholungsverfahren verweise auf ein für das Krachtsche Schreiben grundlegendes Strukturprinzip, das durch die Kopplung von Aufnehmen und Verschieben

⁵⁹¹ Osterhammel, Petersson: Geschichte der Globalisierung, S. 83.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Ebd., S. 84.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 144.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 145.

⁵⁹⁷ Ebd.

geprägt sei und das man als ›Wiederholung mit Differenz‹ beschreiben könne.⁵⁹⁸ In *Imperium* übernehme es die Funktion, ein »Verwirrspiel zwischen Fakt und Fiktion«⁵⁹⁹ zu inszenieren, das in einem »Entgleiten der Realität«⁶⁰⁰ gipfelt, was Schumacher anhand mehrerer Beispiele schlüssig auszuführen vermag, wie etwa anhand der historisch verifizierten Verlegung des Gouverneurssitzes von Herbertshöhe nach Rabaul, die sich im Text folgendermaßen darstellt:

Man ordnete an, daß sämtliche Häuser, die fein säuberlich auseinanderggebaut, zu Bretterstapeln und Nagelkisten geschichtet und mit den exakten Bauplänen zu ihrer Wiedererrichtung versehen worden waren durch den Urwald getragen werden sollten. [...] Man baute alles mit großer Sorgfalt und in Windeseile wieder so auf wie in Herbertshöhe, [...] und manch einer konnte sich anfangs nicht daran gewöhnen, nun links hinunter zur Chinatown zu gehen anstatt rechts, und man vermißte Bäume, die vormals an bestimmten Stellen gestanden hatten, ja, es war über alle Maßen desorientierend. (IP 137f.)

Engelhardt, der sich zum Zeitpunkt der Verlegung auf den Fidschi-Inseln aufhielt und somit nichts von dem Vorhaben wusste, »bekam es plötzlich mächtig mit der Angst zu tun, als er nämlich bemerkte, daß er sich gar nicht im ihm vertrauten Herbertshöhe befand, sondern die Häuser, Palmen und Alleen auf höchst irritierende Weise verschoben worden zu sein schienen.« (IP 146) Hier wird die Funktionsweise des Prinzips der Wiederholung mit Differenz deutlich, denn obwohl die Gegebenheiten nur minimal verschoben bzw. manipuliert werden, so wirkt sich diese Verschiebung derart stark auf die Realitätswahrnehmung des Protagonisten aus, dass dieser vollkommen die Orientierung verliert. Das somit den Realitätsstatus des Textes tangierende Verfahren wird vor allem im Verlauf der intertextuellen Analyse noch eine Rolle spielen – an dieser Stelle soll es jedoch noch einmal um das Ende des Romans gehen, das für eine bislang noch gänzlich unbeachtete Form der Wiederholung mit Differenz steht.

Wenn man, zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen zurückkehrend, die zugleich das Ende des Romans bildende ›Eingangsszene des Films‹ mit dem Anfangssatz des Textes vergleicht, so gestalten sich die Inhalte der beiden Stellen zwar identisch, aufgrund der Wiederholung in einem anderen Medium entsteht jedoch eine Form der Differenz, die sich über den vermittelnden Blick durch die Kamera ergibt, wie der direkte Vergleich der entsprechenden Passagen zeigt:

⁵⁹⁸ Ebd., S. 136.

⁵⁹⁹ Ebd.,

⁶⁰⁰ Ebd., S. 145.

Unter den langen weißen Wolken, unter der prächtigen Sonne, unter dem hellen Firmament, da war erst ein langgedehntes Tuten zu hören, dann rief die Schiffsglocke eindringlich zu Mittag, und ein malayischer Boy schritt sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (IP 11)

[A]uf Hunderte Leinwände [...], auf denen sich ein weißes Dampfpostschiff unter langen weißen Wolken durch einen endlosen Ozean begibt. Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein dunkelhäutiger Statist (der im Film nicht wieder auftaucht) schreitet sanftfüßig und leise des Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (IP 241f.)

Hier wird deutlich, dass sich letztendlich nur das Medium sowie der damit verbundene Blickwinkel geändert hat, während der Inhalt von dieser aus dem Medienwechsel resultierenden Verschiebung nicht betroffen ist. Vor dem Hintergrund der bereits erläuterten These, dass das Medium der Literatur für die europäischen Kolonialmächte, das des Films für die durch die amerikanische Massenkultur repräsentierte Globalisierung steht, setzt der in dem Text beschriebene Medienwechsel, der zugleich die politische Machtverschiebung zugunsten der USA zum Ausdruck bringt, die Phänomene des Kolonialismus/Imperialismus sowie der Globalisierung in ein direktes Verhältnis zueinander. Dieses Verhältnis gestaltet sich jedoch keineswegs als bloße zeitliche Aufeinanderfolge, sondern vielmehr als Wiederholung mit Differenz, denn obgleich die politische Herrschaft der USA unter dem Begriff der Globalisierung steht, suggeriert der Text, die Globalisierung wiederhole letztendlich die gleichen Strukturen, die den Kolonialismus/Imperialismus prägten. Wenn etwa der heterodiegetische Erzähler im Zusammenhang mit Engelhardts Aufenthalt auf der US-amerikanischen Militärbasis feststellt, »dies ist nun das Imperium« (IP 240), dann wird deutlich, dass das Ende des Zweiten Weltkrieges weniger eine Beendigung, als vielmehr einen Wechsel der Imperialmächte verkörpert. Der Begriff der Globalisierung avanciert somit zum Synonym für einen Neo-Kolonialismus/-Imperialismus und gerät somit unter den Verdacht – gemäß dem Prinzip der Wiederholung mit Differenz –, eine alte Sache in lediglich neuem Gewande fortzuführen. Im Folgenden sei abschließend auf ein den gesamten Text durchziehendes Motiv verwiesen, anhand dessen sich dieser Zusammenhang zwischen Kolonialismus/Imperialismus und Globalisierung noch deutlicher manifestiert: das Motiv der Anthropophagie.

3.4 »[S]chwarze GIs, deren Zähne [...] mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen« – Globalisierung als figurative Anthropophagie

Das Motiv der Anthropophagie wird in *Imperium* über die zahlreichen Verweise auf das menschliche Gebiss bzw. Zähne repräsentiert. Bereits zu Beginn des Textes wird das Motiv des Kannibalismus implizit aufgerufen, als Engelhardt auf den Betrüger Govindarajan trifft, der ihm »anschaulich die Verortung« eines Zahnes demonstriert und dazu »anmutig mit der Spitze seines dunklen Ringfingers eine Lefze« hochzieht (IP 38). Während der Anblick des »knochenweiße[n] Gebi[sses], welches in einem kerngesundem, rosaroten Zahnfleisch steckte«, den Protagonisten anfänglich noch »innerlich vor Wohligkeit« (IP 38) erschauern lässt, erscheint das Lächeln des Tamilen kurz darauf eher bedrohlich, als dieser sein »Gebiß regelrecht bleckte wie ein Hund« (IP44). Hier wird deutlich, inwiefern die Zähne, die einen animalischen Akt des Beißen und Einverleibens evozieren, mit einer ambivalenten Bedeutung aufgeladen sind, Engelhardt sowohl anziehen als auch abstoßen. Die Zahnmetapher bzw. der Akt des Beißen und Einverleibens sowie die damit einhergehende Bedrohlichkeit wird auch anhand der nachfolgenden Beispiele ersichtlich: Als Engelhardt von »zwei Eingeborene[n]« auf einem Segelkanu nach Kabakon gebracht wird, deutet einer der beiden Männer mit dem »Stumpf seines Armes« auf die sich nähernde Insel und »offerierte dabei lächelnd Einblick auf sein perfektes weißes Gebiß, auf zwei dicht geschlossene, elfenbeinerne Zahnreihen« (IP 64f.).

Über Engelhardt selbst heißt es, er sei besessen von seinen Ideen, die »wie ein kleiner, mit spitzer Zahnreihe reißender Dämon« seien, »der von ihm Besitz ergriffen hat« (IP 81). An anderer Stelle heißt es, Engelhardt verbeiß sich, »einem flammenden Menetekel gleich (oder aber Ouroboros, jener Schlange, die versucht, ihren eigenen Schwanz zu verzehren)«, immer wieder regelrecht in bestimmte Gedanken. Die beiden Textbeispiele veranschaulichen eine Form der geistigen Auto-Anthropophagie, eines, wenn man so will, Verzehrs des eigenen Verstandes, womit sich das unaufhaltsame Abgleiten des Protagonisten in einen Zustand vollkommenen Wahnsinns erklären lässt. Neben dieser Form des psychischen Auto-Kannibalismus verspeist sich der Kokovore auch in physischer Hinsicht: Bevor er seinen Daumen abtrennt und isst, beginnt er – »als probates Hilfsmittel einer nur ihm bekannten Meditationstechnik« (IP 133) – immer häufiger an diesem zu saugen. Zudem gewöhnt er sich an, seine eigenen Fuß- und Fingernägel zu verspeisen – »das mitunter einzige tierische Eiweiß, das er zu sich nahm« (IP 151) –, was im Text als eine »kleine Form der Auto-Anthropophagie« bezeichnet wird, die »ei-

ne gewisse Symbolhaftigkeit frühzeitig zum Ausdruck« (IP 151) bringe. Die Selbstverständlichkeit, mit der Engelhardt seine auto-kannibalische Vorliebe auslebt, zeigt sich, als dieser »gewöhnheits- und reflexmäßig« (IP 190) ein Stück Hautschorf verspeist, das jedoch nicht von ihm selbst, sondern von einem an Lepra erkrankten Tolaihäuptling stammt. Letztendlich geht er sogar so weit, die Auto-Anthropophagie als »natürlichen, gottgegebenen Instinkt« zu beschreiben, von dem sich die »unglücklichen Kannibalen [...] fortentwickelt hätten« (IP 221):

[N]icht die Kokosnuß sei die eigentliche Nahrung des Menschen, sondern der Mensch selbst sei es. Der ursprüngliche Mensch des Goldenen Zeitalters ernährte sich von anderen Menschen, ergo der gottgleich werdende, der nach Elysion Zurückkehrende von sich selbst: *God-eater. Devourer of God*. Und Engelhardt greift zur Kokoschale, darin er seinen Daumen verwahrt hat, entfernt sorgfältig das Salz von dem abgetrennten Stück und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend. (IP 221)

Als besonders aufschlussreich erweist sich dabei die Tatsache, dass die von Engelhardt als zukunftsweisende Kulturtechnik ausgewiesene Auto-Anthropophagie als Begriff ins Englische übersetzt wird und er, zumal er sich nicht in Gesellschaft befindet, sondern ganz alleine ist, nicht sein eigenes Idiom verwendet. Wenn man berücksichtigt, dass England weder als Kolonialmacht noch als Nation eine Rolle für das textuelle Geschehen spielt, so kann davon ausgegangen werden, dass die Verwendung des Englischen hier auf die USA anspielt, wodurch ein direkter Zusammenhang zwischen (Auto-)Anthropophagie und der für den Roman bedeutsamen Supermacht hergestellt wird. Um diesen Zusammenhang deutlicher herauszuarbeiten, wird im Folgenden der Begriff der Anthropophagie, des Kannibalismus einer Definition unterzogen.

Anthropophagie, im neuzeitlichen Verständnis und in Anlehnung an Kolumbus definiert als »the ferocious consumption of human flesh«⁶⁰¹, galt und gilt als Indiz für Kulturlosigkeit bzw. Primitivismus. Erst Michel de Montaignes Essay *Des cannibales* aus dem Jahr 1580, so Moser in seiner Monographie *Kannibalische Katharsis*, vermag es, einen »kulturalistischen Gegendiskurs zur herrschenden primitivistischen Auffassung des Kannibalismus« zu etablieren,⁶⁰² der diesen als streng kodifizierte und symbolisch überdeterminierte kulturelle Praxis versteht – und nicht als »Nullzustand menschlicher

⁶⁰¹ Moser: *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 8. Moser zitiert an dieser Stelle die Definition Peter Hulmes (Peter Hulmes: *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492–1797*. London; New York: Methuen, 1986, S. 84), setzt sich jedoch gegen die von Hulmes vorgeschlagene Trennung der Begriffe »Anthropophagie« und »Kannibalismus« ab und verwendet diese stattdessen synonym (vgl. ebd., S. 9), woran ich mich im Folgenden anschließen möchte. Vgl. auch Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen: *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

⁶⁰² Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 14.

Kultur«⁶⁰³. Obwohl Moser gegen die Auffassung argumentiert, das primitivistische Verständnis der Anthropophagie habe im 18. und 19. Jahrhundert die Oberhand gewonnen, und stattdessen darauf aufmerksam macht, dass der kulturalistische Gegendiskurs außerhalb des akademisch-wissenschaftlichen Bereichs, etwa in der Prosa Joseph Conrads⁶⁰⁴, fortgeführt wird,⁶⁰⁵ so versteht der zugrundeliegende Text Krachts – wie es zu Zeiten des Imperialismus Usus war – Kannibalismus als »Manifestation animalischer Triebhaftigkeit«⁶⁰⁶, um auf diese Weise eine Legitimationsbasis für die Unterwerfung der indigenen Bevölkerung zu schaffen.⁶⁰⁷ Was Montaigne in Bezug auf die europäischen Eroberer seiner Zeit feststellte, kann gleichermaßen auf die imperialen und kolonialen Agitatoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts übertragen werden: Nicht die Kannibalen, sondern die Europäer seien die eigentlichen Barbaren, verkörperten die von ihnen geführten Kriege letztendlich nichts anderes als eine »figurative Form der Anthropophagie«⁶⁰⁸. Vor diesem Hintergrund kann man dem Phänomen des Kolonialismus, das als eine politisch motivierte Form der räumlichen Expansion verstanden werden kann, im Zuge derer fremde Gebiete samt ihrer Bewohner in den Besitz einer Imperialmacht »einverleibt« werden, deutlich kannibalische Züge attestieren.

Wenn nun, wie weiter oben behauptet, das Phänomen der Globalisierung in *Imperium* als Synonym für einen Neo-Kolonialismus/-Imperialismus fungiert und somit eine »getarnte« Fortführung kolonialer Einverleibungsprozesse darstellt, so weist der Text die Repräsentanten der Globalisierung, die USA, als die neuen bzw. wahren Kannibalen aus. Ersichtlich wird dies anhand des Romanendes: Nachdem Engelhardt von amerikanischen Marineeinheiten auf den Solomoninseln aufgegriffen und auf eine Militärbasis

⁶⁰³ Ebd., S. 9.

⁶⁰⁴ Joseph Conrad: Herz der Finsternis. Übers. u. hrsg. v. Daniel Göske. Stuttgart, Reclam, 2003. Das englische Original erschien unter: Heart of Darkness, 1899, Blackwood's Magazine.

⁶⁰⁵ Vgl. Moser: Kannibalische Katharsis, S. 64f.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 64.

⁶⁰⁷ Ebd. Auch in *Imperium* wird das Motiv der Anthropophagie explizit mit dem Begriff der Wildheit und somit der Unzivilisiertheit korreliert, wie der nachstehende Textauszug veranschaulicht: »[F]erner sprach man von den Wilden, wenn man sie denn, so einer der Plantagenbesitzer, überhaupt noch als das bezeichnen dürfe. Oder sei es jetzt schon so weit gekommen, daß ein Deutscher im Schutzgebiet nicht mehr einen Kanaken von einem Rheinländer unterscheiden dürfe? Aber man solle doch froh sein, so die Gegenpartei, pflanzliche Produkte auf dem Speiseplan stehen zu haben, wo man doch in großen Teilen unseres fröhlichen Inselreichs längst wieder zur Anthropophagie übergegangen sei, nachdem man es den Wilden durch drakonische Strafen mühsam aberzogen habe. Ach, Unsinn! Alter Hut! kam der Gegenruf. Doch, doch, gerade vor vier Monaten habe man einen Pater aufgeessen, drüben, bei den Stelyer Missionsschwestern in Tumleo. Diejenigen Körperteile des Gottesmannes, welche nicht sofort verzehrt wurden, habe man gepökelt, die Küste hinausgeschifft und in Niederländisch-Ostindien verkauft« (IP 25f.).

⁶⁰⁸ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 60. Moser stützt sich hier auf: Michel de Montaigne: Des cannibales, in: ders.: Œuvres complètes. Hrsg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat. Paris: 1962, S. 200–213, hier S. 207.

gebracht wird, sieht »[e]r staunend allerorten sympathische schwarze GIs, deren Zähne, im Gegensatz zu seinem eigenen, ruinös verfaulten Trümmerhaufen eines Gebisses, mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen« (IP 240). Der direkte Vergleich der Zähne⁶⁰⁹ dient einerseits der Demonstrierung der machtpolitischen Verschiebung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs: Das strahlende Gebiss der GIs versinnbildlicht den Sieg der US-amerikanischen Streitkräfte, während die Niederlage der Deutschen über das verfallene Gebiss Engelhardts widergespiegelt wird. Da Engelhardt nicht nur als Repräsentant Deutschlands, sondern vielmehr ganz Europas verstanden werden kann, wird an dieser Stelle die US-amerikanische Dominanz über die gesamte westliche Welt zum Ausdruck gebracht, wie bereits anhand des in *Imperium* dargestellten Medienwechsels sowie der daraus resultierenden Vormachtstellung des Hollywood-Films veranschaulicht. Diese machtpolitische Verschiebung wird allerdings einer Wertung unterzogen: Da Zähne in *Imperium* als Symbol für Anthropophagie fungieren, werden die Amerikaner, deren strahlend weißes Gebiss nicht nur Tatkraft und Stärke demonstriert, sondern zugleich eine hohe ›Beißkraft‹ suggeriert, als die ›neuen‹ bzw. ›wahren‹ Kannibalen ausgewiesen.⁶¹⁰

3.5 Zwischenfazit

Der in *Imperium* entwickelte Kolonialismus- und Globalisierungsdiskurs weist den Roman als Teil der Globalisierungsliteratur aus. Die beiden Phänomene des Kolonialismus

⁶⁰⁹ Das Zahn-Motiv in *Imperium* kann zudem als Anspielung auf das Werk Thomas Manns gelesen werden: Hier fungieren Zähne häufig als Symbol des Untergangs, des Verfalls. So stirbt etwa Thomas Buddenbrook, über den es direkt zu Beginn heißt, dass seine Zähne nicht »besonders schön, sondern klein und gelblich« seien (Thomas Mann: Buddenbrooks. 53. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004, S. 16), »[a]n einem Zahne« (ebd., S. 689). Auch in *Tod in Venedig* taucht das Zahn-Motiv mehrfach auf: Als Aschenbach etwa auf seiner Überfahrt nach Venedig auf einen ›falschen Jüngling‹ trifft, dessen »gelbes und vollzähliges Gebiss« ihm »vom Kiefer auf die Unterlippe« fällt (Thomas Mann: Tod in Venedig. Novelle. 18. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2005, S. 35, 41) oder wenn es über Tadzio heißt, dass seine »Zähne nicht recht erfreulich waren: etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlich spröder Durchsichtigkeit, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen« (ebd., S. 66).

⁶¹⁰ Die in *Imperium* vorgetragene Kritik an den USA taucht bereits in Krachts Roman *1979* auf, wenn es heißt:

»Wenn wir es nicht selbst in uns ändern, werden wir alle kriechen müssen, wie Schnecken, blind, um ein leeres Zentrum herum, um den großen Satan herum, um Amerika.« ›Amerika.« ›Wir haben uns alle verschuldet, weil wir Amerika zugelassen haben. [...] In diesem Land wird eine neue Zeitrechnung beginnen, außerhalb des Zugriffs Amerikas. Es gibt nur eine Sache, die dagegen stehen kann, nur eine ist stark genug: Der Islam. Alles andere wird scheitern. Alle anderen werden in einem schaumigen Meer aus Corn Flakes und Pepsi-Cola und aufgesetzter Fröhlichkeit ertrinken« (Kracht: 1979, S. 98f.). Und auch das für *Imperium* konstitutive Motiv der Anthropophagie spielt hier eine Rolle: So lautet der letzte Satz des namenlosen, in einem chinesischen Arbeitslager gefangenen Protagonisten, der sich, um zu überleben, von einem in Fäkalien gezüchteten Madenbrei ernährt: »Ich habe nie Menschenfleisch gegessen« (Ebd., S. 183).

und der Globalisierung gelangen dabei sowohl auf struktureller als auch auf inhaltlicher Ebene zum Ausdruck: Der Roman ist nach dem Vorbild einer sog. ›Figur des Globalen‹, dem Netzwerk, gestaltet, was sich in Form der netzwerkartigen Verbindungen der einzelnen Figuren miteinander sowie des anachronistischen Erzählverlaufs manifestiert. Im Gegensatz dazu ist die Erzählperspektive des heterodiegetischen Erzählers ›von oben‹ auf das Geschehen gerichtet, was als eine Form des kolonialen Blicks interpretiert wurde; allerdings wird dieser machtbesetzte Blickwinkel von einer sich zeitweise offenbarenden erzählerischen Unsicherheit unterlaufen, wodurch dem kolonialen Blick eine postkoloniale Sicht entgegengesetzt wird. Auf inhaltlicher Ebene zeichnet der Roman das ebenfalls auf der Figur des Netzwerkes basierende Prinzip des Weltverkehrs nach, das als Ausdruck der global vernetzten Weltgemeinschaft fungiert. Dabei fußt nicht nur das Kokovorismus-Projekt unmittelbar auf den Strukturen des Weltverkehrs, auch Engelhardt selbst kann als Resultat der dargestellten Globalisierungsprozesse verstanden werden. Der geschichtliche Übergang vom Kolonialismus ins Zeitalter der Globalisierung wird im Text über einen Medienwechsel organisiert, genauer gesagt: Die europäische Literatur wird von der US-amerikanischen Massenkultur in Form des (Kino-)Films entthronisiert. Dieser Medienwechsel verkörpert zugleich die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einsetzende und bis heute anhaltende politische Vormachtstellung der USA, die der Roman kritisch reflektiert: Die weltweite kulturelle Vereinnahmung durch die USA wird dabei in Form der figurativen Anthropophagie dargestellt, wodurch das Phänomen der Globalisierung als eine Form der getarnten Fortführung kolonialer Einverleibungsprozesse inszeniert wird.

4. Intertextuelle Aspekte bei Kracht

4.1 Die intertextuelle Struktur *Imperiums* – Einleitung

Während die räumliche Struktur des Krachtschen Romans im Rahmen der im Frühjahr 2012 geführten Literatur-Debatte um *Imperium* kaum Beachtung gefunden hat, erhielt die intertextuelle Struktur des Romans umso größere Aufmerksamkeit. Kaum eine Rezension, in der nicht auf die zahlreichen Zitate und literarischen Reminiszenzen des Textes hingewiesen wird, auf die »intertextuellen Spielchen«⁶¹¹, die Kracht laut Schütz

⁶¹¹ Erhard Schütz: Kunst, kein Nazikram. Christian Krachts neuer Roman ›Imperium‹ zeigt mitnichten die ›Nähe des Autors zu rechtem Gedankengut‹, wie im ›Spiegel‹ behauptet wurde, in: Der Freitag, vom 16.02.1012. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kunst-kein-nazikram> (Stand: 02.06.2015).

betreibe und von Hugendick als eine »Art literaturhistorisches Ostereiersuchen«⁶¹² bezeichnet werden. Soboczynski spricht von einer Literatur, in der viel Literatur eingebaut sei, wobei er sich – wie viele weitere Rezensenten – auf die im Rahmen der nachfolgenden Analyse ebenfalls eine signifikante Rolle spielenden Cameo-Auftritte Thomas Manns, Franz Kafkas und Hermann Hesses bezieht, die der »Oberseminarist [...] mit nickender Genugtuung« zu identifizieren wisse.⁶¹³ Während Lützel konstatiert, dass der Literaturliebhaber beim Lesen *Imperiums* zu seinem Recht komme⁶¹⁴, weist Süsselbeck darauf hin, dass die Literaturkritik mit der Entschlüsselung der intertextuellen Anspielungen überfordert sei⁶¹⁵. Auf literaturwissenschaftlicher Seite hingegen liegen mittlerweile ebenfalls durchaus erkenntnis- und aufschlussreiche Beiträge vor, die sich mit der Form und Funktion der intertextuellen Struktur *Imperiums* auseinandersetzen und im Nachstehenden Berücksichtigung finden.

Auffällig ist, dass die Rezensenten in ihren Beschreibungen des Krachtschen Erzählstils auf Vergleiche zurückgreifen, die den Autor in direkte Beziehung zu Thomas Mann oder Erich Kästner setzen und auf diese Weise eine intertextuelle Relation etablieren, die sich auf der Ebene des Erzähldukts manifestiert. Darüber hinaus wird der Roman häufig mit anderen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur verglichen, insbesondere mit Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*.⁶¹⁶ Johannes Birgfeld, der zusammen mit Claude D. Conter den umstrittenen Briefwechsel Christian Krachts mit David Woodard herausgegeben hat, macht jedoch darauf aufmerksam, dass der zu den sprechenden Figuren Distanz erzeugende »intensive Einsatz der indirekten und erlebten Rede und der weitgehende Verzicht auf Dialoge bzw. die nicht-transportierte Figurenrede [...] ein so grundlegendes und von vielen Autoren verwandtes Instrument« darstelle, dass es ihn überrascht, »wenn diesbezüglich im Feuilleton wiederholt eine Abhän-

⁶¹² David Hugendick: Bitte keine Skandalisierung. Der »Spiegel« hat den Schriftsteller Christian Kracht ins rechte Lager gestellt – wegen des Romans »Imperium«. Die Vorwürfe sind haltlos, kommentiert David Hugendick, in: Die Zeit, vom 16.02.2012. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-02/kracht-kommentar> (Stand: 02.06.2015).

⁶¹³ Adam Soboczynski: Seine reifste Frucht. Nächste Woche erscheint Christian Krachts ganz und gar meisterhafter Kolonialroman »Imperium«, in: Die Zeit, vom 09.02.2012. <http://www.zeit.de/2012/07/L-Kracht> (Stand: 02.06.2015).

⁶¹⁴ Vgl. Paul Michael Lützel: Hitler und die Kokosnuss. Die Palme war seine Kathedrale: Christian Krachts neuer Roman »Imperium« erzählt von August Engelhardt, einem sehr deutschen Erlöser, der sein Bio im Bismarck-Archipel fand, in: Die Welt, vom 11.02.2012. http://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13862755/Hitler-und-die-Kokosnuss.html (Stand: 02.06.2015).

⁶¹⁵ Vgl. Jan Süsselbeck: In der »G-Trap«. Christian Krachts Roman »Imperium« kokettiert mit Ironie und Zynismus. Gleichzeitig wirft der »Briefwechsel« des Autors mit dem Komponisten David Woodard aber auch Fragen auf, denen die Presse bisher konsequent aus dem Weg gegangen ist, in: literaturkritik.de, vom 22.03.2012. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16533 (Stand: 02.06.2015).

⁶¹⁶ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005.

gigkeit Krachts von Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* erwogen wird.«⁶¹⁷ Kehlmann selbst sieht nicht nur inhaltliche, sondern auch stilistische Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten, konstatiert zudem Parallelen in Atmosphäre und Tonfall und macht auf die sich in beiden Romanen ereignenden Gastauftritte historischer Figuren aufmerksam⁶¹⁸. Allerdings sieht er hierin keinen Fall von Plagiat, wie er in Bezug auf den ein Jahr vor *Imperium* erschienenen Roman *Das Paradies des August Engelhardt* von Marc Buhl behauptet wurde⁶¹⁹, sondern ist der Meinung, dass Literatur eben so funktioniert: »Ich glaube, Kracht war von der *Vermessung* beeinflusst. Ich war bei der *Vermessung* stark vom amerikanischen Schriftsteller E. L. Doctorow beeinflusst. Doctorow wiederum von Kleist.«⁶²⁰ Kehlmann spricht hier einen für die weitere Analyse zentralen Aspekt an, die Entstehung von Intertextualitätsketten: Während sich die Bezugnahme eines spezifischen Textes auf einen anderen als Intertextualitätsgefüge darstellt, so kann dieses Gefüge durch das Hinzutreten weiterer Texte ausgedehnt werden, sodass eine – theoretisch unendlich erweiterbare – Intertextualitätskette entsteht. *Imperium*, wie sich im Weiteren zeigen wird, erweist sich als Glied verschiedenster Intertextualitätsketten, wobei der Zusammenhang zu den Vorläufertexten, wie von Kehlmann veranschaulicht, nicht zwangsläufig über ein direktes Zitat hergestellt werden muss. Über den Vergleich mit Kehlmanns Roman wird der Krachtsche Text zudem, wie Kämmerlings behauptet, in die Konjunktur historischer Erzählungen – »biografische Roman[e] über historische

⁶¹⁷ Johannes Birgfeld: Südseephantasien: Christian Krachts *Imperium* und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart, in: Lothar Blum, Heinz Rölleke (Hrsg.): *Wirkendes Wort. Zeitschrift Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. Bd. 62. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier, 2012, S. 457–477, hier S. 470.

⁶¹⁸ Vgl. Adam Soboczynski: »Das stört mich nicht«. Der Bestsellerautor Daniel Kehlmann über »Imperium«, in: *Die Zeit*, vom 23.02.2012. <http://www.zeit.de/2012/09/Interview-Kehlmann> (Stand: 02.06.2015).

⁶¹⁹ Dem Focus gegenüber gibt Buhl, dass »viele, was Kracht schreibt« schon vor einem Jahr in seinem Buch genauso vorgekommen sei: »Dabei geht es nicht um Fakten, die auf Recherchen beruhen können, sondern um erzählerische Freiheiten, die ich mir genommen habe« (Uwe Wittstock: *Der erste Gast wird erschlagen*, in: *Focus Magazin*, vom 05.03.2012. http://www.focus.de/kultur/medien/boulevard-der-erste-gast-wird-erschlagen_aid_720239.html [Stand: 28.07.2015]). Auch wenn Buhl Kracht keinen direkten Plagiatsvorwurf macht und von juristischen Schritten absieht, ist er der Meinung, sein Text habe *Imperium* als Quelle gedient (vgl. ebd.). Gaby Callenberg, die Pressesprecherin des Verlags Kiepenheuer und Witsch, geht davon aus, dass Kracht den Roman Buhls noch nicht einmal gelesen hat; bereits vor dessen Erscheinen habe Kracht Teile seines Manuskripts abgeliefert, sodass etwaige Parallelen dem Zufall geschuldet seien (vgl. Martin Halter: *Freiburger Autor erhebt Plagiatsvorwürfe gegen Kracht*, in: *Badische Zeitung*, vom 06.03.12. <http://www.badische-zeitung.de/literatur-1/freiburger-autor-erhebt-plagiatsvorwurfe-gegen-kracht--56663031.html> [Stand: 24.11.2015]). Einen direkten Vergleich der Texte Buhls und Krachts bietet der Aufsatz von Thomas Schwarz: *Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts historische Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt*. http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee (Stand: 24.11.2015). Für die nachstehende Analyse spielt *Das Paradies des August Engelhardt* keine Rolle, werden die Gemeinsamkeiten zwischen dem Text Buhls und dem Krachts doch weder als plagiatorische Übernahmen noch als intendierte intertextuelle Referenznahmen erachtet, sondern vielmehr als dem Zufall geschuldete Parallelen, die sich aus der Bearbeitung des gleichen Themas ergeben haben.

⁶²⁰ Soboczynski: *Der Bestsellerautor Daniel Kehlmann über »Imperium«*.

Persönlichkeiten« – eingeordnet⁶²¹, wie sie auch über Alex Capus' *Munzinger Pascha*, Hans Christoph Buchs *Kain und Abel in Afrika* sowie Ilija Trojanows *Weltensammler* repräsentiert wird.⁶²² Mit dieser Einordnung eng verbunden sind die zahlreichen Hinweise auf die Gattung der Abenteuerliteratur, die sich in den Rezensionen zu *Imperium* finden: So konstatiert bspw. Felicitas von Lovenberg in der FAZ, Kracht habe »[j]ust da das Zeitalter für Abenteuerromane endgültig vorüber schien, die weißen Flecken auf der Landkarte ausgegogelt sind und die Weltraumbegeisterung mit dem Stern Newt Gingrichs zu verlöschen verspricht« einen »lässigen Abenteuerroman« geschrieben⁶²³. Auch wenn dies im Rahmen der Literaturdebatte um *Imperium* nicht direkt thematisiert wurde, so attestieren die Rezensionen dem Roman über die Verweise auf die Gattung der historischen Erzählungen sowie der Abenteuerliteratur implizite systemreferentielle Bezüge, die das Feld der intertextuellen Bezugnahmen – die Referenz auf einen spezifischen Vorläufertext – erweitern.

Die nachfolgende Analyse untersucht die intertextuelle Struktur *Imperiums* in Hinblick auf ihre Ausprägungen und Funktionsweisen und gliedert sich dabei in drei Teile: In einem ersten Schritt werden die in dem Roman auftauchenden ›figures-on-loan‹ in den Blick genommen, aus Fremdtexen übernommene literarische Figuren, die in das Handlungsgeschehen des manifesten Textes integriert wurden. Hierbei handelt es sich in erster Linie um Figuren aus französischen Comicalben, die nur einem spezifischen Rezipientenkreis bekannt sein dürften. Anhand dieser Tatsache zeichnet sich die den gesamten Roman prägende Tendenz ab, dem Leser die Identifizierung der intertextuellen Reminiscenzen zu erschweren; im Verlauf der Analyse wird daher die These aufgestellt, dass es sich hierbei um ein intendiertes Verfahren handelt, das es dem Autor nicht nur ermöglicht, das Verhältnis von Fakt und Fiktion nachhaltig zu stören, sondern darüber hinaus mit einer übergeordneten Funktion verbunden ist, die auf die kritische Überprü-

⁶²¹ Richard Kämmerlings: Die deutschen Romane gehen auf große Fahrt. Die besten deutschen Romane dieses Frühjahrs unternehmen Reisen über die Ozeane der Einbildungskraft: Eine Positionsbestimmung zum Start der Buchmesse, in: Die Welt, vom 15.03.2012. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13922169/Die-deutschen-Romane-gehen-auf-grosse-Fahrt.html> (Stand: 03.06.2015).

⁶²² Vgl. Lützelers: Hitler und die Kokosnuss. Wie die Reihung Lützelers veranschaulicht, sind »[f]iktionalisierte Biografien über exzentrische europäische Forschungsreisende, Glücksritter und Propheten, die unter den Bedingungen des kolonialen 19. Jahrhunderts fremde Erdteile heimsuchten, [...] in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur keine Seltenheit« (ebd.).

⁶²³ Felicitas von Lovenberg: Ein kultischer Verehrer von Kokosnuss und Sonnenschein. Unser Mann im Pazifik: Christian Kracht hat mit ›Imperium‹ einen lässigen Abenteuerroman über einen deutschen Romantiker geschrieben, in: FAZ, vom 10.02.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-imperium-ein-kultischer-verehrer-von-kokosnuss-und-sonnenschein-11644821.html> (Stand: 08.06.2015). Vgl. in diesem Zusammenhang bspw. auch die bereits genannten Rezensionen von Hugendick und Schütz.

fung des eigenen Lektüreprozesses sowie den damit verbundenen Mechanismen abzielt. In einem zweiten Schritt werden die Auftritte verschiedener Autoren der europäischen Literaturgeschichte betrachtet, die unter das Phänomen der ›authors-on-loan‹ fallen. Auch hier wird die Trennung von Fakt und Fiktion erschwert, da die Auftritte besagter Autoren zwar äußerst plausibel inszeniert werden und an Orten stattfinden, an denen sich die realhistorischen Personen einst tatsächlich aufgehalten haben, die zeitlichen Umstände dieser Aufenthalte jedoch – wenn auch nicht signifikant – verändert wurden. Diese anachronistische Vorgehensweise erweist sich als Ausdruck des bereits thematisierten Strukturprinzips der ›Wiederholung mit Differenz‹⁶²⁴, das in mehrfacher Hinsicht zentral ist. Neben konkreten Einzeltextreferenzen in Form der figures- bzw. authors-on-loan weist *Imperium* zugleich zahlreiche Anspielungen und Andeutungen auf literarische Motive, Bilder, Klischees, Genres und Gattungen auf, die in den Bereich der Systemreferenz fallen. Allerdings wird im Rahmen dieser Untersuchung keine Detailanalyse der systemreferentiellen Bezüge vorgenommen, sondern es wird vielmehr um die aus der Gesamtheit der Bezugnahmen – und zwar sowohl der intertextuellen als auch der systemreferentiellen – resultierende Struktur gehen, die mit dem Begriff des ›Pastiche‹ erfasst wird. Die Funktion dieses Strukturprinzips, deren Identifizierung dem Leser ebenfalls erschwert wird, besteht darin, dem Text eine alternative Lesart einzuschreiben, die sich im weitesten Sinne als ›postkolonial‹ erweist. Auf diese Weise wird eine direkte Parallele zwischen den vorangehenden, die Raum-Struktur des Romans untersuchenden Ausführungen hergestellt. Das Verfahren der Intertextualität, das die Grundlage der nachfolgenden Analyse bildet, dient nicht nur im vorliegenden Roman dazu, globale Verhältnisse und Relationen zum Ausdruck zu bringen. Das netzwerkartige Gebilde, das aus der intertextuellen Verknüpfung (literarischer) Texte verschiedenster Provenienz entsteht, dekonstruiert monokulturelle Sichtweisen und kann somit als Verfahren zur Herstellung von Hybridität verstanden werden, als Möglichkeit zur »kreative[n] Kombination von (kulturell) Heterogenem, die neue Bedeutungsdimensionen freisetzt.«⁶²⁵ Für »eine tragfähige Methode zur Interpretation des Globalen«, so Reichardt, sei es somit unabdingbar, dass sie ihre Aufmerksamkeit auch auf »Phänomene der Intertextualität [richte] und der Art, wie Texte selbst oft Übersetzungen leisten oder darstellen.«⁶²⁶ Das Verfahren der Intertextualität erweist sich demnach als Konstituens und Ausdruck von Globalität. Allerdings muss es in seiner Funktion als Ganz-

⁶²⁴ Vgl. Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 136.

⁶²⁵ Reichardt: Globalisierung, S. 122.

⁶²⁶ Ebd., S. 131.

heitsindizee eingeschränkt werden: Während bereits gezeigt wurde, wie der Roman Globalisierung als monokulturell gesteuertes Phänomen inszeniert, erweist sich das Verfahren der Intertextualität ebenfalls als restriktiv; abgesehen davon, dass der Roman überwiegend kanonisierte Texte der europäischen Literaturgeschichte zitiert, sucht man vergebens nach weiblichen Literaten. Die Abwesenheit weiblicher Stimmen gestaltet sich dabei als grundlegendes Merkmal der Krachtschen Texte: Diese, obgleich stets intertextuell strukturiert, entbehren nicht nur der Anwesenheit von Autorinnen, sondern auch der weiblicher Figuren; so handeln all seine bisherigen Romane von männlichen Protagonisten⁶²⁷, weibliche Personen tauchen entweder gar nicht oder lediglich in einer nebengeordneten Funktion auf. Während die auffällige Abwesenheit weiblicher Figuren sicherlich als Teil der auf Provokation ausgerichteten Inszenierungsstrategien Krachts verstanden werden kann, spiegelt die vollständige Abwesenheit weiblicher Texte im Rahmen der intertextuellen Struktur *Imperiums* das Sittenbild der im Text rekonstruierten Zeit wider, die sowohl in politischer als auch kultureller Hinsicht männerdominiert ist.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich die nachstehende Analyse der intertextuellen Struktur *Imperiums*, wie es auch bei den Texten Winklers und Hoppes der Fall sein wird, auf das Modell Jörg Helbigs stützt, das bereits im vorangehenden Intertextualitätskapitel ausführlich dargelegt wurde. Literarische Texte, so Ulrich Broich, die sich durch einen Kontext permanenter Intertextualität auszeichnen, erschaffen eine aktive Rezeptionshaltung, sodass der Rezipient kontinuierlich dazu veranlasst wird, auch nach weniger deutlich oder gar nicht markierten Referenzen zu suchen. Auf diese Weise steigt die Wahrscheinlichkeit, dass eine Formulierung oder eine Textpassage auf ihren potentiellen intertextuellen Gehalt hin befragt wird, idealiter proportional zur Referenzdichte, also zur Relation von Textlänge und der Anzahl der enthaltenen Einschreibungen (vgl. Helbig 1996: 99). Demnach steht die relative Häufigkeit intertextueller Bezugnahmen in unmittelbarem Zusammenhang zu der Wahrscheinlichkeit, dass der Rezipient die intertextuellen Referenzen entdecken und decodieren kann. Auf diese Weise konzipieren Texte eine bestimmte Erwartungshaltung. Kracht schafft in *Imperium* eine intensive intertextuelle Appellstruktur. Indem der Text mit einer verhältnismäßig hohen Häufigkeit auf Fremdtex te referiert, wird das Bewusstsein des Rezipienten derart ge-

⁶²⁷ Zu nennen sind der namenlose Dandy in *Faserland*, der homosexuelle Ich-Erzähler in *1979*, der ebenfalls namenlose, afrikanische Parteikommissär in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* sowie August Engelhardt in *Imperium*.

schärft, dass er einzelne Textsegmente grundsätzlich auf einen möglichen intertextuellen Hintergrund überprüft. Somit garantiert der permanente intertextuelle Kontext des Werkes, dass selbst weniger oder sogar unbekannte Referenztexte identifiziert werden können. Allerdings muss an dieser Stelle betont werden, dass der Roman durchaus Referenzen enthält, die der Rezipient nicht auf den ersten Blick zu erkennen vermag, die jedoch für die Bedeutungskonstitution des Textes eine signifikante Rolle spielen.

4.2 Figures on loan/Re-used figures

Das Phänomen der ›figures on loan‹, das der Vollstufe der Progressionsskala und somit dem Bereich der explizit markierten Intertextualität zugeordnet werden kann⁶²⁸, bezeichnet den »physische[n] Wiederauftritt von Figuren aus anderen literarischen Texten«, was in der Forschung auch unter dem Begriff ›re-used figures‹ bekannt ist (Helbig 1996: 113). Die im Nachstehenden untersuchten Figuren entstammen allesamt Texten fremder Autoren, wobei der Rückgriff auf Figuren eigener Texte ebenso vorstellbar ist, in *Imperium* jedoch keine Rolle spielt – wengleich der Text durchaus Verbindungslinien zu dem bisherigen Werk Krachts herstellt, wie Birgfeld konstatiert: »Wieder finden sich unzählige Verweise auf Hoch- und Populärkultur « – worunter auch die zahlreichen intertextuellen Referenznahmen gezählt werden können –, »[w]ieder ist der Roman eine Verhandlung utopischer Aufbrüche und Projekte« – man denke hier insbesondere an die in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* imaginierte Schweizer Sowjet Republik –, »wieder steht ein Reisender im Zentrum der Geschichte, dessen Reisen Bewegungen der Glücks- und Sinnsuche sind«, wie es bspw. auch in *Faserland* und *1979* der Fall ist.⁶²⁹ »Wieder sind Ereignisse der Realgeschichte [...] so eng mit der Fiktion verwoben, dass der Roman nicht anders denn auch als Kommentar zur Geschichte [...] gelesen werden kann« und »[e]rneut findet sich auch die ausmalend-kalkulierte Überschreitung konventionalisierter Ekelgrenzen zur Verdeutlichung der extremen Position einer Figur und zur distanzierenden Rezeptionslenkung gegen sie«, wobei Birgfeld einen Vergleich zwischen den in *1979* in menschlichem Kot gezüchteten

⁶²⁸ Die Vollstufe konstituiert sich über onomastische Signale – zu denen auch das Phänomen der ›Figures on loan/Re-used figures‹ gerechnet werden muss –, linguistische Codewechsel sowie graphemische Interferenzen, die allesamt als explizite Markierungsverfahren verstanden werden müssen (vgl. Helbig 1996: 112). Bei steigender Transparenz und Deutlichkeit der intertextuellen Einschreibung sinkt somit die Anforderung an die Allusionskompetenz des Rezipienten drastisch (vgl. Helbig 1996: 111f.). Während implizite Markierungsverfahren lediglich als Indiz für die Anwesenheit einer intertextuellen Einschreibung gelten können, »steigern explizite Markierungen dieses Indizierung bis hin zum unwiderlegbaren Beweis« (Helbig 1996: 112).

⁶²⁹ Birgfeld: *Südseephantasien*, S. 464.

und den Gefangenen als Eiweißquelle dienenden Maden⁶³⁰ und Engelhardt zieht, dessen Fuß- und Fingernägel ihm ebenfalls als Eiweißersatz dienen.⁶³¹

In Bezug auf das Phänomen der ›Figuren auf Pump‹, um eine deutsche Übersetzung zu bemühen, muss differenziert werden, ob »eine Figur in einen völlig neuen Situationskontext transferiert wird, oder ob sie in ihrem ursprünglichen und lediglich modifizierten Kontext erscheint« (Helbig 1996: 113). Grundsätzlich ist die bloße Erwähnung fiktionaler Gestalten – wobei insbesondere die Nennung von Titelgestaltungen als Quasi-Identifizierung des Referenztextes gilt – weitaus häufiger als der direkte physische Auftritt einer Figur (vgl. Helbig 1996: 114), wie es in *Imperium* der Fall ist. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte werden die einzelnen ›figures on loan‹, die Kracht in seinem Text auftreten lässt, einer Analyse unterzogen. Den Anfang machen dabei die Figuren aus Hugo Pratts Comic-Roman *Die Südseeballade* (1967), von denen Kracht die meisten entlehnt.

4.2.1 »Kapitän, wir haben zwei Schiffbrüchige aufgelesen!« – Pratts *Südseeballade*

Die Handlung der *Südseeballade*⁶³², die Teil der Abenteuerreihe *Corto Maltese* ist⁶³³, umfasst den Zeitraum von 1913–1915 und spielt sich im Südwest-Pazifik ab. Die Figuren werden somit von Kracht in einen ähnlichen Situationskontext transferiert, da *Imperium*, wenn auch nicht primär, ebenfalls vom Kampf der Deutschen im Ersten Weltkrieg gegen die Alliierten um ihre Kolonien und Stützpunkte in der Südsee handelt. Da der Comic-Roman für die inhaltliche Gestaltung des Krachtschen Textes durchaus bedeutsam ist, sei sein Inhalt im Folgenden skizzenhaft wiedergegeben: Der Seemann Corto Maltese und der Pirat Rasputin lesen zwei schiffbrüchige Jugendliche auf, die sich als Pandora Groovesnore, Tochter eines wohlhabenden australischen Reeders, sowie deren Cousin Cain Groovesnore erweisen. Die beiden werden gefangen genommen, da Rasputin sich ein Lösegeld für ihre Freilassung verspricht. Er ist es auch, der in geschäftlicher

⁶³⁰ Vgl. Kracht: 1979, S. 180–183.

⁶³¹ Birgfeld: Südseephantasien, S. 464f.

⁶³² Hugo Pratt: Corto Maltese. Die Südseeballade. Hamburg: Edition Comic Art im Carlsen Verl., 1989. Vgl. hierzu die Rezension von Andreas Platthaus: Klassiker der Comic-Literatur. Gebrauchsanleitung für den Corto-Kosmos. Wenn es eine Geschichte gibt, die den Namen Comic-Roman verdient, dann ›Die Südseeballade‹ von Hugo Pratt – der Beginn der Abenteuerreihe um den Seemann Corto Maltese, in: FAZ, vom 11.11.2005. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/klassiker-der-comic-literatur-gebrauchsanleitung-fuer-den-corto-kosmos-1254297-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 (Stand: 22.06.2015).

⁶³³ Vgl. hierzu auch Schütz: Kunst, kein Nazikram.

Beziehung zu den Deutschen steht, die sich bereits im Kampf gegen die Alliierten befinden: Im Austausch gegen Geld verschafft der gewissenlose Pirat der Crew um den deutschen Admiral von Speeke Proviant und Kohle. In neuen Verhandlungen wird festgelegt, dass Rasputin sich nun auch aktiv am Kaperkrieg beteiligen soll, sodass die Deutschen ihn mit zwei Torpedobooten und einem Unterseeboot ausrüsten: »Sie werden keinen legalen Krieg führen, und folglich führen sie auch nicht die deutsche Flagge.«⁶³⁴ Der deutsche Kapitän zur See Slütter, der die Zusammenarbeit mit den Piraten keinesfalls gutschätzt, wird dazu abkommandiert, Rasputin fortan zu begleiten. Um die Geiselnahme vor den Deutschen geheim zu halten, soll Corto zusammen mit dem Eingeborenen Cranio sowie den beiden Jugendlichen an einem sicheren Ort auf Rasputin warten, allerdings erleiden sie auf dem Weg dorthin Schiffbruch und werden – voneinander getrennt – von einem Eingeborenenstamm gefangen genommen. Nach einer abenteuerlichen Flucht, bei der ihnen der im ganzen Gesicht tätowierte Maori Tarao hilft, stoßen sie wieder auf Rasputin und Slütter, die sich mittlerweile im Besitz eines deutschen U-Bootes befinden. Slütter, der eine starke Zuneigung für Pandora entwickelt, stellt die beiden Geiseln unter seinen Schutz, weshalb es zu einer Auseinandersetzung mit Rasputin kommt. In der Zwischenzeit erreichen sie Escondida, die Insel des geheimnisvollen Monaco, dem eigentlichen Kopf der Piratenbande, der seine Identität unter einer Mönchskutte verbirgt. Was zu diesem Zeitpunkt niemand ahnt: Monaco ist in Wahrheit Thomas Groovesnore, Pandoras leiblicher Vater und Bruder von Taddeo Groovesnore. Während Monaco zusammen mit Slütter den Schiffsverkehr der Alliierten stört, bleiben Rasputin, die beiden Jugendlichen und Tarao vorerst auf der Insel zurück. Nachdem Pandora und Tarao die Flucht gelingt und sie die Koordinatoren der Insel Escondida, von der aus die Deutschen ihre Kaperfahrten organisieren, an australische Truppen bekanntgeben, bleibt Cain zusammen mit Corto auf der Insel zurück. Corto erkennt die Gefahr und rät dem inzwischen zurückgekehrten Monaco, die Insel alsbald zu verlassen, um einer Entdeckung durch den Feind zu entgehen. Und tatsächlich: Kurz darauf stürmen neuseeländische Truppen unter der Leitung von Rinaldo Groovesnore die Insel und nehmen die noch Anwesenden fest. Obwohl die Deutschen mittlerweile besiegt sind, gelingt es Slütter, den neuseeländischen Torpedozerstörer, der vor Escondida ankert, in die Luft zu sprengen, sodass er, in den Anklagepunkten des Verrates, der Piraterie, des Mordes, der Spionage und der Sabotage vom Militärgericht für schuldig gesprochen, zum Tode verurteilt wird. Corto, der sich ebenfalls in Gefangenschaft befindet, wird

⁶³⁴ Pratt: Die Südesseballade, S. 30.

postum ein Brief von Slütter zugespielt, der die wahre Identität Monacos enthüllt. Mit diesem Brief erpresst Corto Kommandant Groovesnore, der keinesfalls daran interessiert ist, die Tatsache publik werden zu lassen, dass sein totgeglaubter Bruder ein gesuchter Pirat ist. Der Comic-Roman endet damit, dass Corto, Rasputin und Tarao, nachdem sie sich von Pandora und Cain verabschiedet haben, die Insel verlassen.

Wie anhand dieser groben, nur den zentralen Handlungsverlauf darstellenden und somit einzelne Episoden außer Acht lassenden Inhaltswiedergabe ersichtlich wird, übernimmt Kracht nicht nur Figuren aus Pratts Comic, sondern referiert auch auf ganze Handlungsstränge der *Südseeballade*. Die entlehnten Figuren werden dabei keinen signifikanten Veränderungen unterzogen und in einen ihrem ursprünglichen Kontext überwiegend entsprechenden inhaltlichen Zusammenhang gestellt. So orientiert sich Kracht bspw. bei der Gestaltung des äußeren Erscheinungsbildes und des Charakters seiner Figuren bei der Prattschen Vorlage, wenn etwa Pandora, die in beiden Texten rothaarig ist, bei Kracht als »Katze« (IP 195) bezeichnet und in der *Südseeballade* als »Wildkatze«⁶³⁵ beschimpft wird. Und auch die Beziehung zwischen Slütter und Pandora wird entsprechend der Comic-Vorlage als ambivalent beschrieben:

Ob Slütter wohl sehr in Pandora verliebt ist? Oder sieht er sich zu deutlich in der Rolle des Vaters und Beschützers, als daß er sich erlauben würde, Pandora als junge Frau wahrzunehmen, wenn sie des Nachmittags über das Oberdeck schleicht wie eine ingwerfarbene, desinteressierte Katze? (IP 195)

Bei Pratt hingegen werden die Gefühle Leutnant Slüters vorerst als rein väterliche Natur ausgewiesen:



⁶³⁵ Ebd., S. 14.

⁶³⁶ Ebd., S. 70f.

Doch während Slütter und Pandora sich in der Prattschen Version kurz vor dessen Tod küssen und ihre Beziehung somit eine eindeutige Wendung nimmt, kehrt sich Pandora in *Imperium* bewusst von Slütter ab:

Zu geradeheraus, zu verlässlich ist ihr dieser bärtige, alternde Seemann, als kleingeistig empfindet sie seinen Zorn über die exquisite Tätowierung auf ihrem Rücken, seine Träume [...] sind nicht die ihren, er ist ihr fad geworden wie dem Kinde das fallengelassene Spielzeug, ja, er hat seinen Zweck erfüllt, was sie ihm auch ins Gesicht schreit [...]. (IP 228)

Und so nimmt Slütter Abschied von Pandora, die sich gemeinsam mit Makeli auf einem Segelboot »ins Ungewisse« aufmacht (IP 229) – so, wie Pandora und Tarao in der Prattschen Vorlage bereits die Insel Escondida verlassen haben.

Allerdings sei darauf hingewiesen, dass Pandora bei Kracht nicht die Funktion einer politischen Geisel übernimmt, sondern die Rolle der verzogenen, aus einem Internat entflohenen Tochter von Frederic Thesiger, Viscount Chelmsford, dem Gouverneur von New South Wales, übernimmt. (IP 206). Es kommt somit erneut zu einer Vermischung von fiktiven und faktualen Elementen: während Pandora eindeutig als Comicfigur identifiziert werden kann, handelt es sich bei Frederic Thesiger um eine realhistorische Person: Der britische General, der von 1827–1905 lebte, beteiligte sich an mehreren Kriegen, u.a. am Zulukrieg in Südafrika im Jahr 1879⁶³⁷, womit Kracht erneut auf den historischen Hintergrund seines Romans verweist. Allerdings verfährt er an dieser Stelle anachronistisch, da Thesiger, der im Übrigen gar keine Tochter hatte, bereits im Jahr 1905 verstarb und somit den Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht mehr miterleben konnte. Auch der nachstehende Textauszug demonstriert das anachronistische Vorgehen Krachts, das sich zudem durch die unterschiedslose Mischung von Fakt und Fiktion auszeichnet:

Kapitän Slütter [...] meldet sich beim Kapitän der SMS Cormoran, die ebenfalls in den warmen Gewässern des Südpazifiks abwartet; es fehlt an Kohle, kein Hafen ist mehr sicher anzulaufen [...]. Die Besatzung des Cormoran hofft auf das baldige Eintreffen des großen deutschen Schlachtschiffes Scharnhorst, einstweilen wird Slütter, der sich und sein Schiff zur Verfügung gestellt hat, befohlen, einen unbewaffneten französischen Kohlefrachter zu kapern, die Ladung sicherzustellen und den Franzmann zu versenken. Und so wird die alte Jeddah zum Kriegsschiff. Man erlaubt ihr zwar nicht, die Farben der Kaiserlichen Marine zu hissen, aber Apirana, Slütter und November schaffen es tatsächlich, den Kohlefrachter zum Kentern zu bringen. (IP 234)

⁶³⁷ Vgl. Anonym: Chelmsford, General Frederic A. Thesiger, Second Baron (1827–1905), in: Harold E. Raugh, Jr. (Hrsg.): *The Victorians at War, 1815–1914: An Encyclopedia of British Military History*. US: ABC-Clio, 2004, S. 94–95.

Die Aufmerksamkeit sei vorerst auf die beiden Schiffe, die ›SMS Cormoran‹⁶³⁸ sowie das Schlachtschiff ›Scharnhorst‹⁶³⁹, gerichtet. Ersteres stellt einen Kreuzer der Kaiserlichen Marine dar, der im Jahr 1892 erstmals in See stach und primär für Auslandseinsätze diente; und obwohl die ›SMS Cormoran‹ tatsächlich in den deutschen Kolonien eingesetzt wurde, stellte man sie bereits im Jahr 1903 wieder außer Betrieb, sodass sie sich zu dem im Roman angegebenen Zeitpunkt nicht in Deutsch-Neuguinea aufhalten konnte. Auf das Eintreffen der ›Scharnhorst‹ hingegen, das erste Schiff der deutschen Kriegsmarine, hätte die Besatzung der ›SMS Cormoran‹ lange warten können, wurde sie doch erst im Jahr 1936 gebaut. Kracht greift somit auf historisch verbürgte Elemente zurück, die er zwar in einen inhaltlich ähnlichen Zusammenhang stellt – hier das Kriegsgeschehen –, dabei jedoch anachronistisch verfährt und die historische Abfolge ändert bzw. gewissermaßen verschiebt, wenn auch nur um wenige Jahre. Während die beiden Schiffe somit der Zeitgeschichte entlehnt sind, ist die Beteiligung der Crew um Kapitän Slütter am Geschehen des Ersten Weltkrieges als Handlungsstrang der *Südseeballade* entnommen, wie die Inhaltsangabe belegt. Und auch die Darstellung des gewaltsamen Todes von Kapitän Slütter orientiert sich an der Prattschen Vorlage, wenn es in *Imperium* heißt:

Slütter wird der Piraterie angeklagt, an eine Palme gestellt und erschossen. Er steht gefaßt, aber unrasiert, lehnt die Augenbinde ab, ein ebenfalls gefangener deutscher Seemann leiht ihm seine Uniformjacke, damit Slütter nicht in Zivil sterben muß. (IP 235)

An dieser Stelle wird deutlich, wie eng Kracht sich an die Comic-Vorlage hält. Die Parallelstelle bei Pratt lautet:

⁶³⁸ Willi A. Boelcke: So kam das Meer zu uns – Die preußisch-deutsche Kriegsmarine in Übersee 1822 bis 1914. Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein, 1981.

⁶³⁹ Alf R. Jacobsen: Die Scharnhorst – Untergang und Entdeckung des legendären Schlachtschiffs. Berlin; München: Ullstein: 2004.



Während sowohl Slütter als auch Pandora weitestgehend unverändert in den Kontext der Krachtchen Erzählung integriert werden, trifft dies auf die Figur Apiranas nicht zu. Dieser wird, ganz gemäß der Prattschen Vorlage, von Kracht als ein im ganzen Gesicht tätowierter Maori dargestellt, der aufgrund einer geheimen Verbundenheit mit seinen Ahnen über äußerst versierte Kenntnisse in der Navigation und der Seefahrt verfügt. Allerdings weicht Kracht hinsichtlich der Namensgebung von der *Südseeballade* ab, da er den Maori nicht *Tarao*, sondern *Apirana* nennt. Dabei handelt es sich keineswegs um eine rein zufällige Namensgebung, sondern um eine direkte Anspielung auf Sir Apirana Turupa Ngata, der tatsächlich von 1874–1950 lebte und aufgrund seiner politischen Tätigkeit bis heute in Neuseeland bekannt ist.⁶⁴¹ An diesem Beispiel wird deutlich, wie Kracht mit dem zwischen Fakt und Fiktion changierenden Status seines Textes spielt: Obwohl *Imperium* auf der einen Seite von dem Leben einer realhistorischen Person, August Engelhardt, berichtet, ist die Handlung weitestgehend imaginiert und mit weiteren fiktionalen Elementen angereichert, etwa in Form der ›figures on loan; zugleich mischt Kracht seinem Text jedoch Ereignisse und Personen der Realgeschichte bei, sodass eine indifferente Gemengelage entsteht. Während sich Tarao bei Pratt lediglich kurzzeitig in die Dienste des Neuseeländischen Expeditionscorps stellt, folgt Apirana bei Kracht ganz seinem realhistorischen Vorbild, tritt er doch nicht nur der Neuseeländischen Kriegsmarine bei und wird zum ersten Maori im Neuseeländischen Parlament erhoben, sondern stirbt »Mitte des Jahrhunderts, allerorten geehrt und im Zustand einer über die allermeisten Zweifel erhabenen Würde, als Sir Apirana Turupa Ngata.« (IP 235f.) Krachts Apirana setzt sich jedoch nicht nur aus Pratts Tarao und dem realhistorischen Sir Apirana Ngata zusammen, sondern wird von einer weiteren Person gekreuzt:

⁶⁴⁰ Pratt: Die Südseeballade, S. 162.

⁶⁴¹ Zu Sir Apirana Turupa Ngata vgl. Anonym: Eintrag ›Apirana Turupa Ngata‹, in: Dictionary of New Zealand Biography. <http://www.teara.govt.nz/en/1966/ngata-sir-apirana-turupa> (Stand: 09.06.2015).

»Der Maori bindet sich, als sei er ein wiedergeborener, gleichgewordener Queequeg, mit einem Tau an der Reling nächst der Kommandobrücke fest, um Slütter aus Leibeskräften den richtigen Kurs zuzuschreien« (IP 196). Der Vergleich mit *Queequeg* stellt eine eindeutige Referenz auf Herman Melvilles Roman *Moby-Dick*⁶⁴² her, in dem Queequeg die Rolle eines von der Insel Kokovoko – klanglich deutlich an Kokopo erinnernd – stammenden Harpuniers zukommt, der, ebenso wie Apirana, nach Art der Polynesier tätowiert ist. Obwohl der bloßen Erwähnung literarischer Figuren deutlich weniger Signalwirkung beikommt als dem direkten Auftritt, so ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Rezipient die Anspielung auf *Moby Dick* versteht, dennoch groß, da der Referenztext einen hohen Bekanntheitsgrad aufweist. Darüber hinaus begünstigt die Transferrichtung der Melvilleschen Figur in einen ihrem ursprünglichen Kontext ähnlichen Zusammenhang die Identifizierung des Referenztextes. Die realgeschichtliche Person Apirani wird somit nicht nur in einen fiktiven Kontext gesetzt, sondern zugleich mit zwei weiteren fiktiven Figuren – Pratts Tarao und Melvilles Queequeg – zusätzlich codiert. Krachts Apirani funktioniert demnach als Figur wie eine literarische Pastiche, die sich aus den verschiedenen Quellen speist – aus der Realgeschichte, einem Klassiker der Abenteuerliteratur und einem literarischen Comic der Gegenwart – und verkörpert somit nicht nur die Vermischung von Fakt und Fiktion, von Historie und Gegenwart, sondern auch der literarischen Genres. An dieser Stelle sei zudem angemerkt, dass die Comics aus der Corto-Maltese-Reihe immer wieder Gastauftritte berühmter Zeitgenossen enthalten: So trifft Corto bspw. auf Jack London, Ernest Hemingway, Gabriele d’Annunzio sowie Hermann Hesse, der auch in *Imperium* einen Cameo-Auftritt hat.⁶⁴³ Wenngleich die *Südseeballade* keine derartigen ›authors on loan‹ enthält, so lassen sich dennoch mehrere intertextuelle Referenznahmen finden, etwa Anspielungen auf Stevensons *Robinson Crusoe* und auf den bereits erwähnten *Moby Dick*.⁶⁴⁴ Letzterer beruht in Teilen – wie es auch bei *Imperium* der Fall ist – auf realgeschichtlichen Ereignissen Melvilles

⁶⁴² Hermann Melville: *Moby Dick*. Hrsg. v. Nick Selby. Cambridge: Icon Books, 1998. Das engl. Original erschien unter: *Moby Dick or The Whale*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1851.

⁶⁴³ Vgl. Pratt: *Abenteuer einer Jugend*. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1988; *Die Kelten*. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1982; *Venezianische Legende*. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1985; *Die Schweizer*. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1991.

⁶⁴⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang exemplarisch die beiden nachstehenden Zitate: »Was für eine seltsame Situation... Schiffbrüchig in einem unbekanntem Land, zusammen mit einem Kannibalen als Leidensgenossen! Unglaublich... Mir bleibt nichts anderes übrig, als ihn Freitag zu nennen und ihn zu lehren, mich Robinson zu rufen... [...] Nanu? Ich bin eingeschlafen... Und... Sieh an, du bist wieder bei dir, Freitag! Ich heisse nicht Freitag! Und du bist gewiss nicht Robinson Crusoe!« (Pratt: *Die Südseeballade*, S. 38). »Moby Dick?« »Ja, Moby Dick, den weissen Wal. Das ist die Geschichte von dem entsetzlichen Hass zwischen dem Kapitän Ahab und einem gewaltigen Pottwal. Wahrscheinlich der Schrecklichste aller Wale, aber auch der Majestätischste und der bei weitem Gefragteste, weil er das einzige Tier ist, das eine äusserst kostbare Substanz enthält....« (ebd., S. 58).

oder auf ihm überlieferten Begebenheiten, wie etwa dem Untergang des Walfangschiffs Essex im Jahr 1820. Am Beispiel der *Südseeballade* sowie *Moby Dick* werden somit zwei für *Imperium* konstitutive Aspekte veranschaulicht: Einerseits, dass literarische Texte niemals für sich alleine, sondern stets mit anderen Texten verbunden sind, was über den bereits eingeführten Begriff der Intertextualitätskette zum Ausdruck gebracht wird, und dass andererseits Fakt und Fiktion, Literatur und Realgeschichte, keinesfalls in einem exkludierenden, sondern vielmehr in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen.

4.2.2 »Ich verabscheue den Zufall« – Le Galls *Herr November*

Die Krachtsche Crew um Kapitän Slütter wird um eine weitere Figur ergänzt, die allerdings nicht der Feder Pratts entstammt, sondern der des ebenfalls französischen Comiczeichners Frank Le Gall. Es handelt sich um die Figur des Herrn November aus der Comicreihe *Theodor Pussel* (1990–2006). Die Albenserie spielt in den 1920er und 30er Jahren und handelt von den Abenteuern, die Theodor, Angestellter einer französischen Schifffahrtsgesellschaft, im exotischen Asien erlebt. Im Folgenden sei der Inhalt der Serie *Das Geheimnis des Kapitän Stien* wiedergegeben, die nicht nur den Auftakt der Theodor-Pussel-Reihe bildet und dadurch einen exemplarischen Eindruck in die Stoff- und Motivlage der gesamten Albenserie ermöglicht, sondern in der auch die Figur des Herrn November zum ersten Mal eingeführt wird. Die Handlung setzt Ende des Jahres 1927 in der französischen Stadt Dünkirchen – die im Zweiten Weltkrieg zu trauriger Bekanntheit gelangt – ein und erzählt die Geschichte des jungen Theodor Pussel. Als sich Theo, dessen Vater und Onkel ebenfalls zur See gefahren sind, die Möglichkeit bietet, als Zahlmeister an einer Schiffsreise in das französische Kolonialgebiet Französisch-Indochina teilzunehmen, willigt er unversehens ein. Bereits vor seiner Abreise trifft er auf den mysteriösen Herrn November, der dem ahnungslosen Pussel dabei hilft, das Geheimnis um dessen totgeglaubten Onkel, einen legendären Seemann, zu lüften. Nachdem Theo – dank der Hilfe Novembers – einige abenteuerliche Eskapaden überstanden hat, trifft er schließlich auf seinen Onkel, den sagenumwobenen Kapitän Stien, der keineswegs verstorben ist, sondern als Anführer eines Rebellenvolks im politisch äußerst instabilen Indochina lebt. Auch wenn keine direkten Überschneidungen zwischen dem Comic Le Galls und dem Roman Krachts bestehen, wie es bei der *Südseeballade* der Fall war, so veranschaulichen jene knappen Ausführungen dennoch, dass

beide Texte den gleichen historischen Gegenstand, den Kolonialismus, thematisieren, auch wenn es sich im Fall Le Galls primär um das französische Kolonialreich handelt, das zur Anschauung gelangt.

Die Figur des Herrn November, um die es sich im Folgenden drehen wird, taucht nicht nur in *Das Geheimnis des Kapitän Stien*, sondern in weiteren Alben der Comicreihe auf, allerdings spielt November dort meist eine untergeordnete Rolle. Eine Ausnahme bildet das Album *Das ganze Jahr November*, eine »Kriminalparodie«⁶⁴⁵, wie Le Gall sie selbst bezeichnet. Hier präsentiert sich November als Teil einer Theatergruppe, die, ohne es zu wissen, einen Serienmörder beherbergt, der von Theodor enttarnt und gestellt wird. Im letzten Album der Serie, das den Titel *Eifersucht* trägt, betreiben Theodor und November gemeinsam eine Kokosnussplantage in der Südsee, wodurch der Text, der ansonsten keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem Krachtschen Roman aufweist, in enge Relation zu *Imperium* gestellt werden kann. Im Vergleich zu Kapitän Slütter und Pandora orientiert Kracht sich bei der Konstruktion der Figur Herrn Novembers lediglich partiell an der Vorlage Le Galls. Während die von Pratt übernommenen Figuren in Aussehen und Charakter überwiegend dem Original entsprechen, gibt es nur geringfügige Gemeinsamkeiten zwischen den Figuren Le Galls und Krachts. So stehen zwar beide mit der Farbe Schwarz in Verbindung – Krachts November arbeitet als Heizer auf der SS Jeddah, sodass dessen Kleidung und Haut in der Regel von einer schwarzen Rußschicht überzogen sind (vgl. IP 196), während der bei Le Galls ausschließlich in schwarzer Kleidung auftritt – doch darüber hinaus bestehen keine offensichtlichen Berührungspunkte zwischen ihnen. Wenngleich November bei Kracht als »sensible[r], schöne[r], düstere[r] Mann« beschrieben wird, der »ein lange vergangenes Leid für immer vor sich selbst zu verbergen« versuche (IP 199), findet sich lediglich eine einzige längere Passage, die sich ausschließlich seiner Person widmet und die im Folgenden ausschnitthaft zitiert sei:

Aber Herr November arbeitet wie ein Dämon, unten in der Dunkelheit des Schiffsrumpfes; Kohleschaufel um stete Kohleschaufel landet im orange glühenden Ofen unter dem Kessel. [...] [E]s ist nicht allein ein Kampf gegen den Orkan, den November dort im Maschinenraum führt, sondern ein beinahe urzeitliches Ringen gegen die Natur an sich, es ist die archaische Auflehnung eines Demiurgen, der, dem Elementar-Chaos trotzend, die eiserne Schaufel einhunderttausendmal wider die Impertinenz der Weltenordnung erhebt. (IP 197)

Aufschlussreich ist die Bezeichnung Novembers als »Demiurgen«: Der griechische Begriff »Demiurgos« kann seiner ursprünglichen Bedeutung nach mit »Gemeindevorsteher,

⁶⁴⁵ Frank Le Gall: Theodor Pussel Gesamtausgabe. Bd. 3. Köln: Egmont, 2013, S. 29.

Techniker, dann auch Weltbaumeister, Weltschöpfer«⁶⁴⁶ übersetzt werden. »Der Welterschaffungsmythos des platonischen Timaios, in welchem der Vorrang des Geistes gegenüber der Materie in einem zeitlichen Vorgang in Erscheinung tritt, hat dem Wort die geschichtliche Bedeutung gegeben«⁶⁴⁷. Der platonische Demiurg kann somit als Schöpfergott verstanden werden, der – nach vorgegebenen Mustern – aus dem Chaos der Welt Ordnung hervorbringt. Hinter dieser ungleich pathetischen Beschreibung Novemberers als sich gegen die impertinente Weltordnung auflehrender, dämonenhafter Schöpfergott verbirgt sich eine Referenz auf die Figur des Bartholomäus November bei Le Gall, der insbesondere in *Das Geheimnis des Kapitän Stien*, aber auch in weiteren Alben, als personifiziertes Schicksal auftritt und dabei das Geschick Theodor Pussels beeinflusst und leitet. Dabei erscheint November immer wieder völlig unerwartet und verschwindet unter ebenso mysteriösen Umständen wieder. Bei ihrer ersten Begegnung etwa verabschiedet sich Pussel gerade in einer Bar von seinen Freunden, als November sie anspricht:

Verzeihen Sie die Einmischung, meine Herren, aber ich habe, ohne es zu wollen, Ihre Konversation mitbekommen... Ich wollte Ihnen nur eine von den vielen wundervollen Strophen von Baudelaire vortragen. ›Oh bitter Wissen, eingeheimst auf Reisen! Die Welt so klein und ewig einerlei, vermag uns nichts denn unser Bild zu weisen: Oase grauns in grames Wüstenei!‹ Mein Name ist November. Wir werden uns bald wiedersehen. Guten Abend, meine Herren!⁶⁴⁸

Ogleich November angibt, Sprichwörter und Zitate zu lieben⁶⁴⁹, handelt es sich bei dem Zitat aus Baudelaire's *Die Blumen des Bösen*⁶⁵⁰ um einen direkten Hinweis auf den von Theodor gesuchten Kapitän Stien, der angeblich eben jenen Gedichtband Baudelaire's ins Chinesische übersetzt⁶⁵¹, sodass bereits an dieser Stelle deutlich wird, inwiefern November das Schicksal Theodors lenkt. Als November während Pussels Überfahrt nach Asien als blinder Passagier auftaucht, legt er seine Rolle offen zutage:

⁶⁴⁶ W. Theiler: Eintrag ›Demiurgos‹, in: Theodor Klauser (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Bd. III. Stuttgart: Anton Hiersheim, 1957, S. 694–711, hier S. 695.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Le Gall: *Das Geheimnis des Kapitän Stien*, S. 5.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd., S. 17.

⁶⁵⁰ Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen*. Aus dem Franz. übertragen v. Friedhelm Kemp. Frankfurt a.M.: Fischer, 1962.

⁶⁵¹ Le Gall: *Das Geheimnis des Kapitän Stien*, S. 32.





Herr November fungiert in der Vorlage Le Galls demnach als Schöpfungsgott, der das Schicksal Theodors bestimmt. Indem Kracht die Figur des Herrn November als ›figure on loan‹ in seinen eigenen Roman integriert, verweist er auf eine Weltanschauung, nach der die Menschheit dem als höhere Macht verstandenen Schicksal auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist. Die in *Imperium* dargestellten Ereignisse werden somit als unabwendbar und fatalistisch inszeniert, sodass den Figuren in gewisser Weise die Verantwortung für ihr Handeln und somit zugleich für den Verlauf der Geschichte – zu denken sei hier insbesondere an die beiden Weltkriege – entzogen wird. Diese Vorstellung wird auch über den nachstehenden Textausschnitt zum Ausdruck gebracht, allerdings stellt der das Schicksal der Menschen lenkende Demiurg keinesfalls ein mystisch verklärtes, gottgleiches und namenloses Schöpferwesen dar, sondern wird von Kracht ganz klar benannt und identifiziert:

Auch der Philosoph Edmund Husserl erhält Post von Albert Hahl, eine dicht beschriebene, achtzigseitige Epistel, in der ausgeführt wird, wir Menschen würden in einer Art hochkomplexem Kinofilm oder Theaterstück leben, aber nichts davon ahnen, da die Illusion vom Regisseur so perfekt inszeniert sei. (IP 237)

Der Regisseur wird hier als der wahre Obskuranter ausgewiesen, der das Schicksal der Menschen bestimmt – eine Vorstellung, die unweigerlich an den Ende der 1990er Jahre produzierten und international erfolgreichen US-amerikanischen Film *Die Truman Show* erinnert⁶⁵³: Der Protagonist des Films, ein Versicherungsangestellter namens Truman Burbank, wurde als Kind von einem TV-Produzenten adoptiert und spielt, ohne zu ahnen, dass er in einem TV-Studio lebt und seine Mitmenschen in Wirklichkeit allesamt Schauspieler sind, die Hauptrolle in einer Fernsehserie, die das Leben eines Menschen von der Geburt bis hin zum Tod live im Fernsehen überträgt. Vor diesem Hinter-

⁶⁵² Ebd., S. 18–21.

⁶⁵³ Vgl. auch: Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 145.

grund sei abermals auf das Ende des Krachtschen Romans verwiesen, wenn der Text in das Medium Film überführt wird und es heißt:

Und tatsächlich wird einige Jahre später vor Publikum [...] monumentale Musik orchestral aufbranden, der Regisseur ist bei der Premiere in erster Reihe anwesend, er sitzt also da, beißt am Sichelmond des Fingernagels seines kleinen Fingers, zerkaut die scharfen Hornpartikel [...]. (IP 241)

In gewisser Weise wurde der Leser während der Lektüre *Imperiums* ebenso wie Truman Burbank hinters Licht geführt, handelt es sich bei dem Text doch nicht um einen verifizierten Bericht über das Leben August Engelhardts, wie es der Erzähler so gerne betont und die unzähligen Verweise auf realhistorische Personen und Ereignisse unserer Zeitgeschichte weismachen sollen, sondern – so wird es zumindest suggeriert – um ein Konstrukt, den Film eines US-amerikanischen Regisseurs. Ausschlaggebend ist, dass die Figuren keine Kontrolle über ihr Handeln haben, da dieses von einer höheren Macht, dem Regisseur, bestimmt wird.⁶⁵⁴ Wenn man, entsprechend den vorangehenden Überlegungen, den Film als Ausdruck und die USA als Vertreter der Globalisierung versteht, so weist der Text die USA als den wahren Demiurgen aus, als den das Schicksal dieser Welt kontrollierenden Schöpfergott. Der Umstand, dass der Regisseur vor Nervosität an seinen Fingernägeln kaut, stellt den bereits erläuterten Zusammenhang zwischen den USA und dem Motiv der Anthropophagie erneut her, in dessen Rahmen die USA als die ›eigentlichen Kannibalen‹ identifiziert wurden; zugleich ist das Nägelkauen eng mit dem Motiv des Wahnsinns verbunden, wie am Beispiel Engelhardts gezeigt werden konnte: Das Verspeisen der eigenen Fuß- und Fingernägel versinnbildlicht die erste Stufe der geistigen Irritabilität, in die Engelhardt nach und nach verfällt und die letztendlich in einem Zustand vollkommenen Wahnsinns endet.

Zudem sei an dieser Stelle auf eine weitere Referenznahme Krachts auf die Comics Le Galls verwiesen, deren Entdeckung der Journalist und Comic-Experte Andreas Platthaus für sich beansprucht. Seiner Meinung nach handelt es sich bei dem Titelbild von *Imperium* um eine nicht markierte und somit plagiatorische Übernahme aus einem Le Galls Comic:

⁶⁵⁴ Diese Deutung wird dadurch gestützt, dass sich der Erzähler an mehreren Stellen eines Vokabulars bedient, das aus dem Bereich des Theaterwesens stammt. So heißt es etwa an einer Stelle: »Nun erschien erstmals auch Makeli, [...] der schüchtern, aber dickköpfig gegen Nachmittag durch die Mangroven gestapft kam, Engelhardts hellstrandige Bühne betrat und dann nicht mehr von seiner Seite weichen wollte« (IP 67). An anderer Stelle ist im Zusammenhang mit dem politischen Aufstieg Hitlers die Rede vom »großen Finsternistheater« (IP 79). Hierbei handelt es sich um metanarrative Einschübe, die den Rezipienten auf den Konstruktionscharakter des Textes aufmerksam machen sollen, ebenso wie die bereits thematisierten filmischen Irritationsmomente.

Laut Impressum stammt das Motiv von dem Hamburger Gestalter Dominik Monheim. Es ist jedoch eine nur notdürftig kaschierte Übernahme aus einem Comic ›Das Schicksal der Maria Verita‹ aus Frank Le Galls Albenreihe ›Theodor Pussel‹. Diese Geschichte endet mit dem Bild eines abfahrenden Schiffs. Für ›Imperium‹ wurde ein Ausschnitt daraus entnommen, das Schiff gegen ein ankommendes ausgetauscht, ein paar Details retuschiert – und fertig ist ein perfekt passendes Cover [...].⁶⁵⁵

Mittels dieser Adaption gebe der Autor dem Leser, so Platthaus, einen Lektüreschlüssel an die Hand, verweise das übernommene Bild doch auf all die »großen Abenteuererzählungen [...] aus Literatur, Film oder Comic«, die in den Text »verwoben« sind.⁶⁵⁶ Das Öffnen des Buches kann somit – metaphorisch gesprochen – als Eintauchen in einen intertextuell gestalteten Text-Raum verstanden werden, der die unterschiedlichsten Romane und Genres miteinander verbindet. Doch während Platthaus einerseits angibt, dass »das Imperium, das der Titel von Krachts Roman benennt«, »auch und vor allem das Imperium des Autors selbst« sei, »sein Herrschaftsgebiet, wo er über Zeiten, Zeichen und Zitate gebietet wie ein absoluter Herr«, moniert er andererseits, dass Kracht die Übernahme des Titelbildes aus dem Le Gall-Comic verschweigt, sowohl im Impressum als auch in der anschließenden Literaturdebatte.⁶⁵⁷ Doch auf diese Weise verkennt Platthaus die Freiheit, die das Verfahren der Intertextualität dem Autor verleiht: Im Vergleich zum Plagiat handelt es sich bei der Intertextualität um ein Verfahren, das nicht nur plump kopiert, sondern spielerisch gestaltet und den Text zusätzlich codiert. Dabei ist der Autor keinesfalls dazu verpflichtet, seine Quellen offenzulegen, sondern es obliegt vielmehr dem Rezipienten, die intertextuellen Referenznahmen zu identifizieren – oder auch nicht. Somit ist es in Bezug auf die Konzeption des Romans zwar aufschlussreich, die intertextuelle Dimension des Titelbildes – um bei dem vorliegenden Beispiel zu bleiben – zu erkennen, allerdings ist der Rezipient auch durchaus in der Lage, sich die Bedeutung des Bildes – die klischeehafte Darstellung der Südsee, die Anspielung auf das Motiv der Anthropophagie etc. – auch ohne den Hinweis auf Le Gall zu erschließen. Die Funktion des Titelbildes wird im Verlauf der Analyse noch einmal thematisiert – an dieser Stelle sei vorerst festgehalten, dass sich der Krachtsche Umgang mit dem Fremdtextmaterial sehr frei gestaltet, was durchaus als Provokation aufgefasst werden kann.

⁶⁵⁵ Andreas Platthaus: Finden Sie die Unterschiede? Gegen Christian Krachts Roman ›Imperium‹ werden allerhand Vorwürfe erhoben. Dabei nimmt er nur seinen Titel ernst und ist auf Eroberungszüge aus – zum Besten der Leser, in: FAZ, vom 06.03.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christian-krachts-imperium-finden-sie-die-unterschiede-11674244.html> (Stand: 29.06.2015).

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd.

4.3 Abenteuer- und Reiseliteratur

Unabhängig von den konkreten Bedeutungen, die mit den jeweiligen Übernahmen aus den Comics verbunden sind, wie etwa die Rolle der Figur Herrn Novembers, gehen die Referenznahmen auf die Texte Pratts und Le Galls mit der viel grundsätzlicheren Funktion einher, auf das Genre der Abenteuer- und Reiseliteratur zu verweisen.⁶⁵⁸ *Imperium*, die Geschichte um den deutschen Aussteiger Engelhardt und dessen Eskapaden in der Südsee, zieht nicht nur selbst alle Register dieses Genres, sondern enthält zahlreiche Referenznahmen auf klassische Texte dieser Gattung, also auf Texte, die, im Vergleich zu den Geschichten um Corto Maltese und Theodor Pussel, einen weitaus höheren Bekanntheitsgrad aufweisen. Allerdings handelt es sich bei diesen Referenznahmen eher um latente Anspielungen als um konkrete Übernahmen, sodass sie in den Grenzbereich der Intertextualität fallen und somit als Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit eigentlich entfallen. So referiert *Imperium*, um ein Beispiel zu nennen, etwa auf Daniel Defoes *Robinson Crusoe* aus dem Jahr 1719, einem Klassiker der Abenteuer- und Reiseliteratur, der im deutschsprachigen Raum zur späteren Robinsonade inspirierte, wie Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*. Auch wenn der Krachtsche Roman keine konkreten Zitate aus dem Text Defoes übernimmt, so kann das Verhältnis zwischen Engelhardt und Makeli dennoch als Anspielung auf die Beziehung zwischen Robinson und Freytag verstanden werden: Sowohl Freytag als auch Makeli werden von ihren neuen Herren mit der europäischen Kultur vertraut gemacht und zivilisiert, wobei Freytag zudem missioniert wird. Doch während Robinson seinen Freund und Diener vor zwei Kannibalen rettet, ist es Engelhardt, der seinen Untergebenen⁶⁵⁹ erst an anthropophagische Praktiken heranführt: »Während dieser verrückten Suada Engelhardts schleicht Jung Makeli fort, unbemerkt. Er hat genug von den Weißen und ihrem Irrsinn und dieser Insel. Zwei Finger hat er geopfert, nun reicht es« (IP 225). Hier wird deutlich, inwiefern Kracht sich freimütig an Stoffen und Motiven der Weltliteratur bedient, diese dabei jedoch nicht nur adaptiert, sondern zugleich modifiziert.

⁶⁵⁸ Zur Reiseliteratur vgl. bspw. auch: Barbara Korte: *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*. Darmstadt: WGB, 1996; Anna de Berg: »Nach Galizien«. *Entwicklungen der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2010.

⁶⁵⁹ Obgleich das Verhältnis zwischen Engelhardt und Makeli auch freundschaftliche Züge trägt, handelt es sich im Grunde genommen um ein typisches »Herren-Diener-Verhältnis« zwischen Weißen und Schwarzen, womit Kracht ein zentrales Motiv der Kolonialliteratur aufgreift. So heißt es etwa: »Noch am Herbertshöher Anlegekai empfing ihn sein junger Bursche Makeli, der von Kabakon herübergesegelt war, um in der Hauptstadt der Rückkehr seines Herrn zu harren. [...] Makeli spannte indes einen löchrigen Regenschirm über Engelhardts Kopf auf, um ihn vor der stechenden Sonne zu schützen, nahm ihm den kleinen Reisekoffer ab und lief eine Weile schweigend nebenher, wohl spürend, daß sein Herr unter einer großen Niedergeschlagenheit litt« (IP 113f.).

Ein weiterer Text, der in diesem Zusammenhang genannt werden muss, ist Joseph Conrads *Heart of Darkness* von 1899⁶⁶⁰. Eine der zentralen Figuren der Erzählung, die zur Blütezeit des europäischen Imperialismus entstanden ist und z.T. auf Conrads eigenen Erlebnissen als Seefahrer beruht, ist der Handelsagent Kurtz, »Gegenbild und zugleich Kulminationspunkt der bereits früh von Marlow erkannten erbärmlichen Barbarei des ›zivilisierten‹ Kolonialismus«.⁶⁶¹ Auf jenen Kurtz, der sich von der indigenen Bevölkerung anbeten lässt, sich in kruden Ritualen ergeht (man denke an die gepfälhten Köpfe vor seinem Haus⁶⁶²) und mit der Zeit in den Wahnsinn abgleitet⁶⁶³, wird in *Imperium* an einer Stelle deutlich verwiesen, wenn es heißt:

Je nach Witterung vier bis fünf Tagesreisen [...] entfernt, läge eine Kokospflanzung von eintausend Hektar, dessen Besitzer, ja, man müsse es ohne zu zögern aussprechen, wahnsinnig geworden sei und sich, seine Familie und drei schwarze Arbeiter mit Pech übergossen und angezündet habe. Jene Plantage sei, wenn man ihre Größe bedenkt, fast ganz umsonst zu übernehmen, da das in einem Zustand vollständiger geistiger Verrohung geschriebene Testament des Pflanzers nicht anerkannt werden könne (*Bringt sie alle um* war darin zu lesen) und die Besitzung somit an das Deutsche Reich falle (IP 59f.).

Nicht nur die Abgeschlossenheit der Plantage verweist auf Kurtz, dessen Station sich tief im Inneren bzw. Herzen des Kongos befindet, auch die geistige Verrohung des Pflanzers kann als Anspielung auf den Handelsagenten gelesen werden. Das »expliziteste Referenzsignal«⁶⁶⁴, wie Lorenz schreibt, stellt jedoch die Sentenz ›Bringt sie alle um‹ dar, die laut Schwarz eine »schlechte Kryptoübersetzung« aus dem von Kurtz verfassten Pamphlet darstelle, wenn dieser schreibt: »Exterminate all the brutes«⁶⁶⁵. Über diesen Verweis auf die Conradsche Erzählung komme gemäß Lorenz

⁶⁶⁰ An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Roman eine weitere, wenn auch indirekte Anspielung auf Conrad enthält: Das Schiff Kapitäns Slütter, die SS Jeddah, ist nach einem Dampfschiff der Singapore Steamship Company benannt, das im Jahr 1880 eine Pilgergruppe in die jemenitische Stadt Aden bringen sollte. Das Schiff geriet jedoch in Seenot und obwohl der Kapitän und dessen Crew es verließen und die Passagiere sich selbst überließen, konnten sie gerettet werden. Diese dramatischen Ereignisse inspirierten Conrad zu seinem Roman *Lord Jim*, in dessen Version das Pilgerschiff den Namen ›Patna‹ trägt (Vgl. Norman Sherry: *Conrad's Eastern World*. Cambridge: Cambridge UP, 1966, S. 41–64).

⁶⁶¹ Daniel Göske: Nachwort, in: Joseph Conrad: *Herz der Finsternis*. Übers. u. hrsg. v. Daniel Göske. Stuttgart, Reclam, 2003, S. 146–166, hier S. 161.

⁶⁶² Vgl. Conrad: *Herz der Finsternis*, S. 101ff.

⁶⁶³ »Seine Seele war wahnsinnig. In der Einsamkeit der Wildnis hatte sie in sich hinabgeschaut und war – beim Himmel, ja! – war wahnsinnig geworden« (ebd., S. 118).

⁶⁶⁴ Matthias N. Lorenz: Kracht, Coppola und Conrad. Intertextualität als Rassismuskritik in *Imperium* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, in: Carlotta von Maltzan (Hrsg.): *Acta Germanica. German Studies in Africa. Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika*. Bd. 42. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014, S. 66–77, hier S. 70.

⁶⁶⁵ In der deutschen Ausgabe wird dieser Satz mit »Rottet all das Viehzeug aus« übersetzt (vgl. Conrad: *Herz der Finsternis*, S. 89).

eine weitere Dimension von Krachts Spiel mit einer kolonialistischen Erzählerstimme hinzu, denn das, was diese aus heutiger Sicht inkorrekte Stimme berichtet, erweist sich in derartigen Szenen als Zitat anti-kolonialer Texte, die dezidiert kritische Stellung zum Wüten des Imperialismus im Kongo [...] nehmen.⁶⁶⁶

Das Ergebnis dieses Stimmengelages sei »eine Verquickung unterschiedlicher, zum Teil entgegengesetzter Ideologien«. Dabei umspielen »die in der Sprache aufgehobene Ideologie des Erzählers und die intertextuellen Verweise auf politisch ganz anders geartete Texte die Handlungsebene des Romans und laden sie mit zusätzlichen Bedeutungen auf«, sodass in der Folge »jedes Element – Erzählmodus, Handlungsengang, Verweissystem – umcodiert oder zumindest in seiner Eindeutigkeit durchkreuzt wird.«⁶⁶⁷ Obgleich sich *Heart of Darkness* durchaus kritisch mit dem Kolonialismus auseinandersetzt, so kann die Erzählung dennoch nicht als explizit anti-kolonialer Text gelesen werden, wie bspw. die Auseinandersetzung des nigerianischen Schriftstellers Chinua Achebes mit dem Conradschen Text zeigt⁶⁶⁸. Allerdings macht Lorenz in *Imperium* nicht nur Bezüge auf *Heart of Darkness* aus, sondern ebenso auf den auf der Erzählung Conrads basierenden Antikriegsfilm *Apocalypse Now* des amerikanischen Regisseurs Francis Ford Coppola, der sich zwar nicht mit dem Phänomen des Kolonialismus/Imperialismus beschäftigt, jedoch kritisch mit dem Vietnamkrieg auseinandersetzt.⁶⁶⁹ Die intertextuellen bzw. – im Fall Coppolas – intermedialen Referenznahmen *Imperiums* können somit als Form der Kritik an Kolonialismus/Imperialismus und Rassismus gelesen werden. Gleichwohl muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass die Referenznahmen auf Conrad bzw. Coppola äußerst indirekt gestaltet sind; so kann die Sentenz »Bringt sie alle um« zwar als Zitat aus Conrads *Heart of Darkness* gelesen werden, allerdings wurde der Satz nicht nur in eine andere Sprache übersetzt, wodurch sein Ursprungskontext verschleiert wird, sondern zudem unvollständig wiedergegeben, da die Opfer dieser Aufforderung, »the brutes«, in der Übersetzung ausgespart werden. Im Vergleich zu den anderen Referenznahmen, wenn etwa ganze Figuren aus Fremdtexen übernommen werden, was einer Quasi-Identifizierung des Referenztextes gleichkommt, scheint es, als

⁶⁶⁶ Lorenz: Kracht, Coppola und Conrad, S. 70.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Vgl. Hierzu Chinua Achebe: An Image of Africa: Racism in Conrad's »Heart of Darkness«, in: Robert Kimbrough (Ed.): Heart of Darkness. An Authoritative Text, background and Sources Criticism. 1961. 3rd ed. London: W. Norton and Co., 1988, S. 251–261.

⁶⁶⁹ Jene Episode, »in der Krachts Gouverneur Hahl, der wie ein amerikanischer G.I. einen ausrasierten Nacken hat und dessen Lieblingsmusik Wagners »Ritt der Walküren« ist, seine Deckenventilatoren betrachtet und dabei eine Eingebung zur Erfindung des Hubschraubers hat«, wird von Lorenz als deutliche Referenz auf den Protagonisten von *Apocalypse Now*, Captain Willard, gelesen, der »mit der Überblendung von Hubschraubern und einem Deckenventilator eingeführt wird« (Lorenz: Kracht, Coppola und Conrad, S. 70).

sei die Übernahme aus dem Conradschen Text absichtlich schwach markiert, um dem Rezipienten die Identifizierung zu erschweren und somit eine kolonial-kritische Lesart *Imperiums*, die dem Roman über die Anspielung auf *Heart of Darkness* eingeschrieben wird, bewusst zu verschleiern. Diese Erschwernis zulasten des Rezipienten gestaltet sich als eine den gesamten Roman durchziehende Methode, auf die bereits im Rahmen der topographischen Untersuchung eingegangen wurde: So macht Kracht es dem Rezipienten etwa aufgrund der karikativen Zeichnung seines Protagonisten schwer, sich aktiv von der kolonialen Perspektive, die der Text transportiert, zu distanzieren. Wenn man jedoch dazu in der Lage ist, jene kolonial-kritischen Anspielungen zu erkennen, so wird

man als Leser immer wieder mit den eigenen Projektionen konfrontiert und muss mitunter erkennen, dass man dem Erzähler allzu bereitwillig gefolgt ist. Aus der kritischen Reflexion des eigenen Vergnügens an dieser Kolonialphantasie erwächst somit ein kritisches Bewusstsein nicht nur vom Kolonialismus des späten 19. Jahrhunderts – das ist heute wohl Konsens –, sondern idealerweise auch von dessen Nachleben und den eigenen Affinitäten dafür.⁶⁷⁰

Auf diese Weise entsteht ein doppeltes Spannungsverhältnis zwischen einerseits explizit und implizit markierten Referenznahmen, andererseits zwischen einer kolonialen und einer kolonial-kritischen Lesart. Die dem Text zudem eine tendenziell anti-koloniale Perspektive einschreibenden Referenznahmen, wie im Fall des Conrad-Bezugs, sind jedoch so schwach markiert, dass der Leser dem rassistischen Weltbild des Krachtschen Textes gewissermaßen auf den Leim geht.

Bei dem nachfolgenden Beispiel handelt es sich ebenfalls um eine derart schwach markierte Referenznahme, dass erneut davon ausgegangen werden muss, dass die Identifizierung dem Rezipienten mit Absicht erschwert wird, zumal die Referenznahme, wie auch der Bezug auf *Heart of Darkness*, dem Text eine alternative Lesart einschreibt.

4.4 Leutnant Kinnboot alias Charles Kinbote

Besagte Referenznahme findet sich im letzten Kapitel, als Engelhardt von US-amerikanischen Soldaten auf der Insel Kolombangara aufgegriffen und auf eine Militärbasis gebracht wird, wo er Leutnant Kinnboot, einem deutschstämmigen Soldaten, seine Lebensgeschichte erzählt. Kinnboot ist »hochgradig gefesselt« von den Ausführungen des Kokovoren und »kann sich nur noch am Rande des schon längst vollgeschriebenen Stenoblocks Notizen machen« (IP 241). Somit kann vermutet werden, dass die Verfil-

⁶⁷⁰ Ebd., S. 68.

mung des Engelhardtschen Lebens größtenteils auf den schriftlichen Ausführungen Kinnboots basiert, der dem Kokovoren »für eine Zeitung gleich Dutzende von Fragen« stellt (IP 241). Da die anderen Figuren dieses letzten Kapitels, wie etwa jene junge Ärztin, die Engelhardt nach seiner Ankunft auf der Militärbasis untersucht, oder aber der Regisseur des späteren Films, keine Namen erhalten haben, ist es umso auffälliger, dass Kinnboot namentlich identifiziert wird. Wie Johannes Birgfeld herausgearbeitet hat, handelt es sich bei der Figur Leutnant Kinnboots um eine »verfremdete Entlehnung«⁶⁷¹ der Figur des ›Charles Kinbote‹ aus Vladimir Nabokovs Roman *Pale Fire*⁶⁷². Somit hat man es zwar erneut mit einer ›figure on loan‹ zu tun, allerdings ist die Figur Kinnbootes/Kinbotes ein gutes Beispiel dafür, weshalb ›re-used figures‹ in ihrer Ausprägung von höchst unterschiedlicher Transparenz sein können (Helbig 1996: 113), denn die Figur aus Nabokovs Roman wird nicht nur einfach entlehnt, sondern zugleich verfremdet, wird aus Kinbote doch Kinnboot, womit auf die deutsche Herkunft des Mannes hingewiesen wird. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren, das bereits im Rahmen der topographischen Analyse thematisiert wurde und das mit Schumacher als ›Wiederholung mit Differenz‹ bezeichnet werden kann, die sich in diesem Fall über die Konsonantendopplung ergibt. Die Verfremdung erweist sich als implizite Markierungsform, sodass dem Rezipienten die Identifizierung der Figur erschwert wird, obgleich diese aufgrund ihrer privilegierten Position – *Imperium* kann als ein auf den Schluss ausgerichteter Text verstanden werden, da sich die Pointe des Romans, die Überführung des Textes in das Medium des Films sowie die damit verbundene Wiederholungsstruktur, erst an dessen Ende ereignet, sodass die in diesem Kapitel enthaltenen Figuren aufgrund ihrer Position implizit markiert werden – mehrfachmarkiert ist. Darüber hinaus muss berücksichtigt werden, dass *Imperium* weitere Referenzen auf das Werk Nabokovs enthält, sodass der Rezipient in gewisser Weise dafür sensibilisiert wird, nach Anspielungen auf das Werk des russisch-amerikanischen Autors zu suchen. Vor diesem Hintergrund wird die Identifizierung der implizit markierten Figur Charles Kinbotes begünstigt. Allerdings beziehen sich die Referenzen nicht auf *Pale Fire*, sondern insbesondere auf das Romanfragment *Solus Rex*⁶⁷³, dessen Titel an mehreren Stellen *Imperi-*

⁶⁷¹ Birgfeld: Südseephantasien, S. 468.

⁶⁷² Vladimir Nabokov: Bd. X. Fahles Feuer, in: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer. 1. Aufl. dieser Ausgabe. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2008. Die Originalausgabe erschien unter: *Pale Fire*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1962.

⁶⁷³ Vladimir Nabokov: *Solus Rex* (1939/40), in: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer. Bd. XIV. Erzählungen 2. 1935–1951. 1. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 246–391.

ums genannt wird.⁶⁷⁴ Birgfeld macht zudem darauf aufmerksam, dass der Erzähler des Krachtschen Romans »für den Beginn des siebten Kapitels ›Wir wollen nun über die Liebe sprechen‹ (I 113) wörtlich den Beginn des 17. Kapitels von Nabokovs spätem Roman *Transparent Things*: ›We shall now discuss love‹« übernimmt;⁶⁷⁵ die Figuren des Dr. Wind und Dr. Hagen, den in Herbertshöhe ansässigen Medizinern, identifiziert er darüber hinaus als Entlehnungen aus Nabokovs *Pnin*.⁶⁷⁶ Unabhängig von diesen, das Gesamtwerk Nabokovs evozierenden Referenznahmen, die als eine Form der literarischen Ehrerbietung verstanden werden können, soll es im Folgenden um *Pale Fire* gehen, dem Kracht die Figur Kinnboots entnommen hat: Der Text besteht aus einem »vierteiligen, tausendzeiligen Gedicht⁶⁷⁷ in *heroic couplets* (paarweise gereimten jambischen Fünfhebern) sowie verschiedenen Zutaten eines ›Herausgebers‹: einem Vorwort, einem über zweihundertseitigen Anmerkungsapparat und einem Namensregister.«⁶⁷⁸ Bei *Pale Fire* hat man es mit einem Roman zu tun, »der sich aus dem Konflikt zwischen einem Gedicht und dem ihm angehängten Kommentar ergibt«⁶⁷⁹ und sich dabei in einer höchst artifiziellen Rätselstruktur ergeht. Das Gedicht stammt aus der Feder des amerikanischen Dichters John Francis Shade, der Ende der 1950er Jahre als Professor an der Universität von New Wye lehrte. Dr. Charles Kinbote ist nicht nur am selben College angestellt, sondern zugleich auch Shades Nachbar und Freund. Nachdem Shade irrtümlich von einem Mann namens Jack Grey erschossen wurde, sichert sich Kinbote bei der Witwe des Dichters die Rechte an der Herausgabe seines letzten Gedichtes, das den Titel *Pale Fire* trägt. Kinbote zieht sich mit dem Manuskript in ein abgelegenes Motel zurück, wo er seinen umfangreichen und den eigentlichen Roman bildenden Kommentar verfasst. Bei der Lektüre wird jedoch schnell deutlich, dass Kinbotes Ausführungen keinesfalls als Kommentar im eigentlichen Sinne gewertet werden können: Es verhält sich vielmehr so, dass er in dem Gedicht seines Freundes nach Anhaltspunkten sucht, die auf seine eigene Lebensgeschichte verweisen, die, davon ist er überzeugt, den tatsächlichen Gegenstand von Shades Gedicht bildet: »Ich hypnotisierte, ich satuierte ihn

⁶⁷⁴ IP 54, 217, 229 – an zuletzt genannter Textstelle heißt es jedoch nicht ›Solus Rex‹, sondern ›Rex Solus‹.

⁶⁷⁵ Vgl. Birgfeld: Südseephantasiën, S. 468.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd. Vladimir Nabokov: *Pnin*, in: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer. Bd. IX. 1. Aufl. dieser Ausgabe. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1994. Die Originalausgabe erscheint unter: *Pnin*. Garden City; New York: Doubleday Company, Inc., 1957.

⁶⁷⁷ Das Gedicht wird von Kinbote treffenderweise als »[e]ine autobiographische, höchst appalachische, ziemlich altmodische Erzählung im neupopeschen prosodischen Stil« beschrieben (Nabokov: *Fahles Feuer*, S. 367).

⁶⁷⁸ Dieter E. Zimmer: *Pale Fire*, in: Walter Jens (Hrsg.): *Kindlers neues Literatur Lexikon*. Bd. 12. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 168–171, hier S. 168.

⁶⁷⁹ Dieter E. Zimmer: Nachwort des Herausgebers, in: Nabokov: *Fahles Feuer*, S. 399–423, hier S. 400.

mit meiner Vision, ich nötigte ihm mit der wilden Generosität des Betrunkenen all das auf, was ich selbst in Verse zu setzen zu unbeholfen war.«⁶⁸⁰ Sein Leben, das er dem Dichter fortwährend nahebringt, stellt seiner Meinung nach den »reichen Hauptfäden«⁶⁸¹ des Gedichtes dar, sodass er den Kommentar zu dem Gedicht als Versuch versteht, »jene Echos und kleinen Wellen des Feuers und der fahlen phosphoreszierenden Hinweise herauszustellen, wie auch all das, was es unterschwellig mir verdankt«⁶⁸². Kinbote, so erfährt der Leser, ist in Wahrheit Carl Xavier, auch ›Carl der Vielgeliebte‹ genannt, Exkönig eines nordosteuropäischen Landes namens Zembla, »ein kultivierter, religiöser Mann, Vegetarier, Päderast«⁶⁸³. Nach der Revolution der Extremisten im Jahr 1958 flüchtet er in die Vereinigten Staaten, wo er eine Dozentur für Zemblanisch antritt. Allerdings wähnt Kinbote sich auch in seiner neuen Umgebung nicht sicher, ist er doch davon überzeugt, dass ein von der extremistischen Geheimorganisation ›Die Schatten‹ entsandter Auftragsmörder namens Gradus ihm auf den Fersen ist und dass das Attentat, bei dem Shade ums Leben kommt, eigentlich ihm galt. Der Text enthält jedoch zahlreiche Hinweise, die eine ganz andere Geschichte erzählen: In Wahrheit ist Kinbote »ein wahnsinniger Exilrusse namens Botkin « – Kinbote als Anagramm für Botkin⁶⁸⁴ –, »ein unglücklicher Homosexueller, der sich Shade mit seinen Geschichten erfolglos aufzudrängen versucht«⁶⁸⁵. Der vermeintliche Auftragsmörder ist in Wahrheit ein geisteskranker Straftäter namens Jack Grey, der sich an dem Richter rächen möchte, der ihn verurteilt hat⁶⁸⁶ und dessen Haus Kinbote zufällig bewohnt, sodass es eines Abends, als Shade seinem Nachbarn einen Besuch abstattet, zu der tödlichen Verwechslung kommt.

⁶⁸⁰ Nabokov: *Fahles Feuer*, S. 90.

⁶⁸¹ Ebd., S. 106.

⁶⁸² Ebd., S. 368.

⁶⁸³ Zimmer: *Pale Fire*, S. 169.

⁶⁸⁴ Vgl. Nabokov: *Fahles Feuer*, S. 329f.: »Jetzt wandte sich Professor Pardon an mich: ›Ich hatte den Eindruck, Sie seien in Russland geboren, und Ihr Name sei eine Art Anagramm von Botkin oder Botkine?‹

Kinbote: ›Sie verwechseln mich mit irgendeinem Flüchtling aus Nova Zembla‹. [...]

›Haben Sie mir nicht erzählt, Charles, dass Kinbote in Ihrer Sprache Königsmörder bedeutet?‹, fragte mein lieber Shade.

›Ja, Königsvernichter‹, sagte ich (voller Verlangen, zu erläutern, dass ein König, der seine Identität in den Spiegel des Exils versenkt, in eine, gewissen Sinne eben das ist)«. In diesem Zusammenhang sei zudem darauf aufmerksam gemacht, dass der Name Botkin zugleich auf Jewjени Sergejewitsch Botkin verweist, den Leibarzt des letzten russischen Kaisers Nikolaus II.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 169.

⁶⁸⁶ Kinbote findet in dem Haus seines Vermieters ein Album, in welches der Richter »liebepoll die Lebensgeschichten und Bilder von Leuten geklebt hatte, die von ihm ins Gefängnis geschickt oder zum Tode verurteilt worden waren: unvergessliche Visagen von imbezillen Raufbolden [...], die engstehenden Augen eines irren Mörders (der, zugegeben, dem verstorbenen Jacques d'Argus ein bisschen ähnlich sah) [...]« (Nabokov: *Fahles Feuer*, S. 95). Diese Textstelle stellt den entscheidenden Hinweis darauf dar, dass es sich bei dem von Kinbote imaginierten Auftragsmörder in Wahrheit um Jack Grey handelt, der fälschlicherweise Shade erschießen wird (vgl. ebd., S. 363–366).

Es stellt sich heraus, dass die »konventionellen Rollen« gewissermaßen vertauscht wurden: »Das Gedicht«, in dem Shade den Selbstmord seiner Tochter aufarbeitet, »wirkt betont nüchtern, skeptisch, ›realistisch‹, der Kommentar ganz und gar ›phantastisch‹«. ⁶⁸⁷ Die »Schnittstelle zwischen realistischer und phantastischer Welt« – obwohl man natürlich nicht vergessen darf, dass sowohl das Gedicht als auch der Kommentar fiktiv sind – gestaltet sich »außerordentlich unscharf«, denn »als Mittler zwischen dem phantastischen Zembla und dem realistischen New Wye« fungiert ausschließlich der »Kommentator Kinbote, von dem nur eines feststeht: dass man ihm auf keinen Fall alles glauben darf«. ⁶⁸⁸ Kinbote wird somit als äußerst unzuverlässiger Erzähler markiert – wie der Erzähler in *Imperium* übrigens auch, wenn sich dieser bspw. in den »Nebel der erzählerischen Unsicherheit« (IP 130) flüchtet. Doch welche Funktion ist mit dieser Referenznahme auf *Pale Fire* verbunden? Laut Birgfeld handelt es sich bei Leutnant Kinnboot um eine für die Deutung des Romans relevante Figur, wobei er den Umstand, dass die Figur kurz vor Ende des Textes und somit »denkbar spät eingeführt« wird, von ihm als literarische Methode Krachts ausgewiesen wird, die auch bereits in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* zur Darstellung gelange. ⁶⁸⁹ Doch welche Rolle spielt die Figur Kinnboots bei der Deutung des Romans? Fest steht, dass die Figur über seinen auf den Nabokovschen Kinbote anspielenden Namen als »notorisch unzuverlässig markiert ist« ⁶⁹⁰:

Alle Informationen des Films bzw. Buches stehen damit unter dem Vorbehalt, das Produkt einer einfachen oder gar doppelten Kunstanstrengung des Filmemachers und/oder des Protokollanten des Films sowie der Interessen des Leutnant Kinnboot zu sein und folglich anderen als Wahrheitsansprüchen zu unterliegen. ⁶⁹¹

Die Funktion des als unzuverlässig markierten Kinnboots besteht demnach darin, den Film über Engelhardts Lebensgeschichte, der auf seinen Notizen beruht, als ebenso fiktiv zu kennzeichnen wie die von dem Nabokovschen Kinbote imaginierte Identität als Exkönig Zemblas. Und da die bereits während des Textes auftauchenden filmischen Sequenzen sowie der Schluss des Romans suggeriert, dass es sich bei *Imperium* gar

⁶⁸⁷ Zimmer: Nachwort des Herausgebers, S. 405.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 406.

⁶⁸⁹ Birgfeld: Südseephantasien, S. 465f. Dort heißt es weiter: »Man denke zum Vergleich an den in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* auf der letzten Seite auftretenden prototypischen Architekten der Moderne, ›ein Welschschweizer mit Namen Jeanneret‹ [...], der eindeutig auf Le Corbusier verweist, mit bürgerlichem Namen: Charles-Édouard Jeanneret-Gris. Der Suizid Jeannerets in einer der von ihm entworfenen, nun aber verlassenen Städte ist ein starkes finales Zeichen des Romans, das bei Deutungen nicht übergangen werden kann« (ebd., S. 466).

⁶⁹⁰ Ebd., S. 469.

⁶⁹¹ Ebd.

nicht um einen Text, sondern um einen Film handelt, der sich entgegen der zahlreichen Authentizitätsbelege als fiktiv erweist, so ist der Leser/Zuschauer dazu gezwungen, den Realitätsstatus des Textes in einem gänzlich anderen Licht zu bewerten. Diese Neubewertung bezieht sich allerdings nicht nur auf den Faktualitäts-/Fiktionalitätsstatus des Textes/Films, sondern zugleich auch auf die kolonial-rassistische Perspektive des Textes, die somit hinterfragt wird und den Blick auf eine postkoloniale Lesart eröffnet. Allerdings muss berücksichtigt werden, dass die Referenz auf Nabokov lediglich implizit markiert ist, sodass durchaus die Möglichkeit besteht, dass sich dem Rezipienten die mit dieser Referenz verbundene Deutungsdimension nicht erschließt. Da die eine postkoloniale Lesart transportierenden Verweise auf Conrads *Heart of Darkness* sowie Coppolas *Apocalypse Now* ebenfalls einer impliziten Markierung unterliegen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um ein intendiertes Verfahren des Autors handelt und er den Leser bewusst, wie Peter Richter es beschrieb, »über das Stöckchen« springen lässt, das sein »wichtigtuertischer Erzähler ihm hinhält, und Engelhardt, den Erzähler oder sogar Kracht selbst zum Nazi erklärt«⁶⁹². Der Leser, der jene implizit markierten Verweise zu erkennen vermag, wird mit den Mechanismen seines eigenen Lektüreprozesses konfrontiert und zur deren kritischer Reflexion angeregt.

Die nachstehend analysierten Referenznahmen sind ebenfalls in jenes Verfahren der Wiederholung mit Differenz eingebettet; jedoch wird dem Rezipienten hier die Identifizierung der gesuchten Personen – im Folgenden geht es um das Phänomen des ›re-used author‹, die Referenznahme auf einen spezifischen Autor – nicht erschwert, sondern über die Nennung detaillierter Informationen und Hinweise vielmehr erleichtert. Diese Hinweise sind zwar inhaltlich korrekt, allerdings haben sie in zeitlicher Hinsicht eine inkongruente Anordnung erhalten. Dergestalt wird der Leser auf der einen Seite mit faktisch belegten Informationen konfrontiert, die auf der anderen Seite eine anachronistische Anordnung erhalten haben, wodurch das Verhältnis von Fakt und Fiktion nachhaltig gestört wird:

Kracht verschiebt die Zeitachsen, verrückt die Schauplätze und Figuren, Orte und Zeiten, aber immer nur gerade so weit, dass das, was er darstellt, auf den ersten Blick auf eine tatsächliche Begebenheit verweisen könnte und sich erst bei genauerem Betrachten als Fiktion erweist.⁶⁹³

⁶⁹² Richter: Prüder zur Sonne, S. 24.

⁶⁹³ Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 134.

Dieses »Strukturprinzip der minimalen, jedoch signifikanten Verschiebung«⁶⁹⁴ gilt es im Folgenden anhand der ›re-used authors‹ zu untersuchen, wobei das Phänomen der ›Autoren auf Pump‹ vorab einer kurzen Definition unterzogen wird.

4.5 Authors on loan/Re-used authors

Im direkten Vergleich zu dem Phänomen der ›re-used figures‹ gestaltet sich der direkte physische Auftritt oder die Nennung fremder Autoren weitaus stärker hinsichtlich seiner Markierungsdeutlichkeit. Im Vergleich zu fiktionalen Charakteren genießen Autorennamen eine mindestens ebenso hohe, wenn nicht gar höhere Bekanntheit und gehen darüber hinaus oftmals mit der Thematisierung der Textproduktion einher, wodurch sie bereits in den Grenzbereich der Potenzierungsstufe intertextueller Markierung rücken. Allerdings unterliegt die Signaldeutlichkeit auch in diesem Bereich einer breiten Streuung und kann sich schnell in die Nähe impliziter Markierung bewegen, bspw. durch eine falsche semantische Kontextualisierung des Autorennamens.

In *Imperium* werden eine ganze Reihe verschiedener Autoren aus den unterschiedlichsten Bereichen genannt, wie Alfred Russel Wallace, Jean Baptiste Lamarck und Charles Darwin als Vertreter der Evolutionstheorie, Arthur Schopenhauer, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Johann Caspar Schmidt alias Max Stirner sowie Thomas Hobbes aus der Riege der Philosophen, der Gesellschaftstheoretiker Charles Fournier und der Ökonom Pierre-Joseph Proudhon oder auch Schriftsteller wie Lew Nikolajewitsch Tolstoi und Frances Hodgson Burnett. Im Vergleich zu den im Nachstehenden untersuchten unmittelbaren Auftritten literarischer Autoren werden die soeben genannten Theoretiker, Philosophen und Wissenschaftler lediglich erwähnt und dienen in ihrer Gesamtheit als Ausweis für die geistige Ausbildung Engelhardts, die wiederum als Garant für die Seriosität und Wissenschaftlichkeit seines Kokovorismus-Projekts fungiert.

Die Markierung intertextueller Spuren mittels onomastischer Signale in Form des physischen Auftritts eines fremden Autors gelangt in *Imperium* mehrfach zur Anwendung. Insgesamt dreimal lässt Kracht verschiedene Autoren direkt in Erscheinung und Aktion treten, wobei zwei dieser Auftritte zumindest in thematischer Hinsicht miteinander verbunden sind.⁶⁹⁵ Allen drei ist gemeinsam, dass die direkte Namensnennung der Autoren

⁶⁹⁴ Ebd., S. 135.

⁶⁹⁵ In den Bereich der ›authors-on-loan‹ fällt auch der Auftritt des »berühmte[n] amerikanische[n] Schriftsteller[s] Jack London[s]«, der sich zu Besuch angekündigt hat (IP 173). Zum einen ist London tatsäch-

zwar ausbleibt, sie dennoch mühelos anhand verschiedener Indizien identifiziert werden können. Obzwar das Ausbleiben der konkreten Namenszuweisung diese Form von onomastischer Markierung eigentlich in die Nähe impliziter Markierung rücken müsste, verhält es sich geradezu konträr: Erst das Ausbleiben der direkten Identifizierung der Figuren über ihre Namen weckt die Aufmerksamkeit des Rezipienten, ist der Text doch ansonsten zuverlässig, was die Namensnennung der agierender Figuren angeht. Das Ausbleiben der namentlichen Benennung stellt vielmehr einen Bruch im Rezeptionsvorgang dar und markiert die entsprechenden Stellen umso deutlicher. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die Reihenfolge der nachfolgend analysierten ›author-on-loan‹-Auftritte nicht jener des Romans entspricht, sondern sich nach Relevanz und Umfang der jeweiligen Auftritte richtet.

4.5.1 Bühne frei: Auftritt Thomas Mann

Die erste der drei Textstellen, die durch den physischen Auftritt eines Autors onomastisch markiert ist, gestaltet sich verhältnismäßig umfangreich. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass die intertextuelle Spur umso stärker von dem Rezipienten wahrgenommen wird, je mehr relative Erzählzeit sie für sich beansprucht (Helbig 1996: 102), was laut Progressionsskala im Bereich der implizit markierten Emphase durch Quantität angesiedelt ist. Der physische Auftritt des ersten Autors, der, wie sich zeigen wird, leicht und somit auch von einem Rezipienten mit geringer Allusionskompetenz als Thomas Mann identifiziert werden kann, gliedert sich in drei Teile, die im Folgenden zitiert und analysiert werden. Der erste Teil umschreibt die nur knappe Vereitlung eines Zusammentreffens zwischen einem Sommerfrischlerpaar und dem nackten Engelhardt am Strand von Memeln. Aufschlussreich ist dabei die Beschreibung des Paares: »er Redakteur des *Simplicissimus*, leicht ironischer Zug am Munde unterm Schnauzbart, gestikulierend, sie freigeistige, ihm nickend zustimmende Mathematikerstochter in selbstentworfenem Kleide« (IP 84). Der Rezipient erhält somit Informationen zu Beruf, Aussehen und Herkunft der beiden Personen. Thomas-Mann-Kenner wissen, dass dieser von 1898 bis 1900 als Lektor bei der politischen Satire-Zeitschrift *Simplicissimus* tätig

lich in die Südsee gereist, wodurch er der Handlung Authentizität verschafft, zum anderen unterstreichen die mit seinem Namen evozierten Texte den Abenteuercharakter des Krachtschen Romans. Davon abgesehen gestaltet sich der Auftritt Londons jedoch viel zu kurz, als dass sich eine Analyse lohnen würde.

war, in der er zahlreiche Beiträge publizierte.⁶⁹⁶ In Kombination mit der Beschreibung des für Mann typischen Schnauzbartes, den er bis zu seinem Tode trug, sowie die ihn selbst – und vor allem sein literarisches Werk⁶⁹⁷ – kennzeichnende Ironie, wird die Identifizierung erleichtert. Hinzu kommt die Darstellung seiner Begleiterin, die schnell als Katia Pringsheim, Manns spätere Ehefrau, erkennbar wird, insbesondere durch den Verweis auf ihren bekannten Vater, den deutschen Mathematiker Alfred Pringsheim. Der Sinn des Hinweises, dass die Kleidung Katias selbstentworfen ist, bleibt dem Leser vorerst verborgen. Neben der Lenkung der Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die besagte Textstelle durch das Aussparen der Namen erlangt der Ausschnitt mittels der Segmentierung durch Klammern zusätzliche Exponiertheit.⁶⁹⁸ Und dennoch genügen die angeführten Hinweise noch nicht für eine eindeutige Identifizierung: Insbesondere Leser mit geringen Kenntnissen bzgl. der Manns benötigen weitere, weniger spezifische Informationen. Der zweite Teil jenes Auftritts Thomas Manns kann dem nur geringfügig Abhilfe verschaffen, da nur wenig Aufschlussreiches thematisiert wird:

In Memeln hat noch am Abend der Redakteur, der den Nudisten am Strand sehr wohl gesehen, Anzeige erstattet. Da liege ein langhaariger Vagabund in den Nehrungen herum, splitterfasernackt [...]. Der Redakteur habe seine Verlobte geschickt in einiger Entfernung um den Delinquenten herummanövriert, [...] und es wäre doch ein Ding der Unmöglichkeit, man müsse ihn festnehmen [...]. (IP 85)

Abgesehen von dem erneuten Hinweis auf die berufliche Tätigkeit des Mannes, wird vor allem dessen Empörung angesichts Engelhardts Nacktheit zum Ausdruck gebracht. Die Beschimpfung des Nudisten als Vagabunden sowie die in einer Anzeige kulminierende Entrüstung über den Vorfall, wodurch er sogar eine strafrechtliche Verfolgung des Delinquenten in Kauf nimmt, verweisen auf den (spieß-)bürgerlichen und gesetzestreuen Charakter des hier Porträtierten.

⁶⁹⁶ Vgl. hierzu [Simplicissimus.info](http://www.simplicissimus.info). Unter der Rubrik ›Personenliste‹ finden sich sowohl Informationen hinsichtlich Manns' Mitwirken an der Zeitschrift als auch die von ihm verfassten Beiträge. <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5> (Stand: 25.11.2015).

⁶⁹⁷ Vgl. bspw. Reinhard Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München: Carl Hanser, 1964. Eine umfangreiche Bibliografie zu diesem Thema findet sich in: Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. 4., überarb. u. aktual. Aufl. München: C.H. Beck, 2010, S. 170–175.

⁶⁹⁸ Die Hervorhebung mittels graphemischer Interferenzen gilt als explizite Markierung, woraus im Umkehrschluss allerdings nicht geschlussfolgert werden darf, dass die Segmentierung durch Klammern ein in *Imperium* durchgängig angewandtes Verfahren zur Markierung von Intertextualität darstelle. Ganz im Gegenteil enthält der Text zahlreiche durch Klammern umrahmte Einschübe oder Anmerkungen, die nicht intertextuellen Ursprungs sind. In diesem besonderen Fall führt die Umrahmung der Personenbeschreibungen mit Klammern zu einer erhöhten Aufmerksamkeit des Lesers und appelliert an dessen Neugierde.

Der letzte und umfangreichste jener drei Teile ermöglicht selbst Lesern mit geringer Allusionskompetenz bzw. lediglich rudimentären Kenntnissen über Leben und Werk Thomas Manns eine zweifelsfreie Identifizierung:

Der Redakteur und seine Braut sind noch tagsüber Richtung München abgereist, der Vorfall ist fast schon vergessen, man sitzt sich im Speisewagen des angrenzenden wagon-lit gegenüber, [...] die Konversation verläuft nicht eben fließend, sei es aus Müdigkeit oder gar aus bereits jetzt antizipierter, nach Jahren der Ehe einsetzender Langeweile. Der Blick des Redakteurs fällt leicht unenthusiasmirt nach links, [...] und er wird plötzlich der fast knabenhaft schmalen Schulter des gestern am Strande liegenden, nackten jungen Mannes gewahr, und er erkennt in diesem Augenblick den eigentlichen Grund, weswegen er Anzeige erstattet hat, und daß sein gesamtes zukünftiges Leben von einer schmerzhaften Selbstlüge überlagert sein wird, sein muß, deren Gewaltigkeit alles verfärben wird bis zu seinem Todestag – die noch ungeborenen Kinder, die Arbeit (in ihm reifen mehrere Romane), das jetzt noch amüsierte Verhältnis zum Ideal seiner eigenen Bürgerlichkeit und die nun schon einsetzende Abscheu vor den auf dem Speisewagentisch gefalteten, in eleganter Ruhe liegenden Händen seiner geduldig lächelnden Verlobten, die ihrerseits in jahrzehntelanger Ahnungslosigkeit verharren wird, obgleich natürlich ihr eigener Hang, sich mit einer gewissen Unweiblichkeit zu geben und zu kleiden, der jungen Frau vielleicht jetzt schon, am Anbeginn ihrer Beziehung, einen Anhaltspunkt vis-à-vis den tatsächlichen Neigungen ihres Anversprochenen hätte geben können. (IP 87f.)

Zum einen enthält dieser Ausschnitt viele allgemeine Informationen den Autoren betreffend, wie bspw. der Hinweis auf die Stadt München, in der Thomas Mann fast vier Jahrzehnte lebte, oder auch die Anspielung auf seine sechs Kinder. Als entscheidender Hinweis kann allerdings die Andeutung seiner Schriftsteller-Karriere verstanden werden, wodurch seine Redakteurstätigkeit als lediglich vorübergehend ausgewiesen wird. Der eigentliche und den hier Dargestellten unmissverständlich als Thomas Mann identifizierende Anhaltspunkt stellt allerdings die vermeintliche Unterdrückung der eigenen Homosexualität dar.⁶⁹⁹ Die Thomas-Mann-Forschung beschreibt Manns Einstellung zur Homosexualität als äußerst ambivalent⁷⁰⁰: Auf der einen Seite stehen die in seinen literarischen Texten – man denke etwa an *Tod in Venedig* –, aber auch in seinen Tagebüchern⁷⁰¹ ausgelebten homoerotischen Neigungen; auf der anderen Seite hat sich Mann in

⁶⁹⁹ Zur Debatte um die angebliche Homosexualität Thomas Manns vgl. Gerhard Härle: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus Mann und Thomas Mann. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988; Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein, 2002.

⁷⁰⁰ Vgl. etwa Harry Oosterhuis: Vom fragwürdigen Zauber männlicher Schönheit. Politik und Homoerotik in Leben und Werk von Thomas und Klaus Mann, in: Susanne zur Nieden (Hrsg.): Homosexualität und Staatsräson: Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945. Frankfurt a.M.: Campus, 2005, S. 118–146.

⁷⁰¹ »Seine Tagebücher zeigen, wie er sich seinen homoerotischen Sehnsüchten hingab und welch große Bedeutung er ihnen einräumte: »Es gibt im Grunde nichts »Schöneres«, schrieb er 1934, und 16 Jahre später zeichnete er auf, wie sein Leben geprägt wurde von »dieser allem zu Grunde liegenden, wahnhaften und doch leidenschaftlich behaupten Enthusiasmus für den unvergleichlichen, von nichts in der Welt übertroffenen Reiz männlicher Jugend, [...] von jeher mein Glück und mein Elend« (ebd. S. 120f.).

seiner Rolle als pater familias und als Privatperson von der Homosexualität distanziert. In einem Brief an den Mediziner Paul Orłowski äußert sich Mann zu diesem Thema folgendermaßen:

Es gibt eine streng einseitig festgelegte, so un- und antifeminine Männlichkeit, daß sie mit dem Weiblichen überhaupt nichts anzufangen weiß, ja daß sie es nicht ›riechen‹ kann, ohne daß im Geringsten von Effeminierteit die Rede sein könnte. Im Gegenteil. Daneben gibt es den etwas dégoûtanten Typ des ›Schwulen‹ mit seinem verdreht weibischen Akzent, die ›Zwischenstufe‹ womöglich mit transvestitischen Neigungen. Wer soll daraus klug werden. Wirklich ›homosexuell‹ wäre doch nur die Liebe eines bärtigen Vollmannes zum andern, während die Knaben- und Jünglingsverehrung des Mannes offenbar nur eine leichte Abwandlung des Heterosexuellen ist.⁷⁰²

Thomas Manns »Sache«, wie von Schirnding schreibt⁷⁰³, war die ›Knaben- und Jünglingsverehrung des Mannes‹, »[i]n ihr [allerdings] eine nur leichte Abwandlung des Heterosexuellen zu sehen, verzerrt den realen Tatbestand zugunsten des Sprechers, der das Etikett der Homosexualität für sich ablehnt.«⁷⁰⁴ Homoerotische Faszination bei gleichzeitiger Ablehnung von Homosexualität – diese Ambivalenz wird auch in *Imperium* thematisiert: So wird der von Kracht fingierte Mann auf der einen Seite zwar der »fast knabenhaft schmalen Schultern des [...] nackten jungen Mannes gewahr« (IP 87), auf der anderen Seite bringt er die gegen die von ihm vertretenen Ideale von Bürgerlichkeit – Ordnung, Haltung, Form, gute Manieren, Diskretion, sexuelle Schamhaftigkeit sowie ein strenges Arbeitsethos⁷⁰⁵ – verstoßende Nacktheit Engelhardts unmittelbar zur Anzeige. Der Text suggeriert, dass diese abwehrende Reaktion als ein dem Selbstschutz dienender Automatismus verstanden werden kann, der Thomas Mann einerseits an der aktiven Auslebung seiner homosexuellen Neigungen hindert und ihm andererseits die Ehe mit Katia Pringsheim ermöglicht. Die Ehe mit ihr ist seiner selbstauferlegten Pflicht zur Entsprechung und Einhaltung der von ihm repräsentierten bürgerlichen Ideale geschuldet, wie der nachstehende Ausschnitt aus seiner Abhandlung *Über die Ehe* veranschaulicht:

Hegel hat gesagt, der sittlichste Weg zur Ehe sei der, bei dem zuerst der Entschluß zur Verehelichung stehe und dieser dann schließlich die Neigung zur Folge habe, so daß bei

⁷⁰² Thomas Mann: Brief an Paul Orłowski vom 19.01.1954, in: ders.: Tagebücher 1953–1955. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995, S. 557–559, hier S. 558.

⁷⁰³ Albert von Schirnding: Die 101 wichtigsten Fragen: Thomas Mann. Nördlingen: C.H. Beck, 2008, S. 56.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Vgl. Herman Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, S. 49.

der Verheiratung beides vereinigt sei. Ich habe das mit Vergnügen gelesen, denn es war mein Fall, und zweifellos ist er sehr häufig.⁷⁰⁶

Das Verhältnis Thomas Manns zu seiner zukünftigen Frau Katia wird in *Imperium* als aversiv gekennzeichnet: Insbesondere die Naivität und stumme Ergebenheit seiner Verlobten, die – so der Text – selbst ungeachtet signifikanter Indizien die Homosexualität ihres Mannes leugnet, scheint sein Desinteresse an ihr zu schüren. Derweil kommt das nur wenig feminine Verhalten und Aussehen Katias – in den Tagebuchaufzeichnungen Hedwig Pringsheims, Katias Mutter, heißt es, sie sei ein »dumme[s], allem Mädeltum abgeneigte[s] Mädels«, das der Überzeugung sei, ein »Bub« zu sein⁷⁰⁷ – den Thomas Mann unterstellten Präferenzen entgegen.

Es ist somit die immer wieder kontrovers diskutierte These von der unter dem Deckmantel der Bürgerlichkeit verborgenen Homosexualität, die eine eindeutige Identifizierung des namenlosen Redakteurs mit Thomas Mann ermöglicht. Schlussendlich stellt sich die Frage nach der Funktion dieses Auftritts einer die realhistorische Person Thomas Mann imitierenden Figur. Auch wenn es angesichts der kompromittierenden Darstellung nicht den Eindruck erweckt, so stellt Thomas Mann eines der wichtigsten literarischen Vorbilder Krachts dar.⁷⁰⁸ Immer wieder finden Autor und Werk Eingang in

⁷⁰⁶ Thomas Mann: Die Ehe im Übergang (1925), in: ders.: Tagebücher 1953–1955, S. 267–282, hier S. 276.

⁷⁰⁷ Inge Jens, Walter Jens (Hrsg.): Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2003, S. 23.

⁷⁰⁸ Dies wird zudem daran deutlich, dass Kracht im *Imperium* den Erzählstil Thomas Manns zu imitieren scheint, worauf auch die Literaturkritik eingehend hingewiesen hat. Obgleich es sich hierbei um einen sicherlich lohnenswerten Untersuchungsgegenstand handelt, entbehrt ein Vergleich der sich ähnelnden Erzählerstimmen in den Werken Manns und Krachts dem für eine Analyse unter intertextuellen Aspekten benötigten Anspruch auf Konkretheit. Aus diesem Grund kann auch der von Kracht selbst postulierten Parallele zwischen dem Erzählmodus *Imperiums* und dem Erzählstil Erich Kästners nicht nachgegangen werden. Ein derartiger Vergleich könnte nur schwerlich an spezifischen Textstellen angestellt werden und entbehrt somit nicht nur dem bereits genannten Anspruch auf Konkretheit, sondern würde die intertextuelle Verfahrensweise auch in die Nähe beliebiger Assoziation rücken.

Im Kontext der Krachtschen Ehrerbietung für Thomas Mann soll ergänzend auf die in *Imperium* enthaltene Referenznahme auf den *Zauberberg* eingegangen werden, wenn es heißt: »Und unser mehr als verwirrter Freund, unser Sorgenkind?« (IP 239). Bei dem Begriff »Sorgenkind« handelt es sich um eine direkte Anspielung auf die Figur des Hans Castorp, wie der nachstehende Ausschnitt zeigt: »Da ist unser Bekannter, da ist Hans Castorp! [...] Lebewohl, Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt« (Thomas Mann: Der Zauberberg. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2005, S. 983f.). Auch wenn diese Referenznahme weder durch linguistische noch durch graphemische Signale direkt markiert ist, so kann sie dennoch als intendierte Anspielung angesehen werden, da die Bezeichnung »Sorgenkind« im *Zauberberg* zum Synonym für Hans Castorp selbst wird. So heißt es bspw. an anderer Stelle: »Sie sind, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Sorgenkind des Lebens, – man muß sich um Sie kümmern. Übrigens haben Sie mir erlaubt, mich um Sie zu kümmern.« »Gewiß, Herr Settembrini. Ein für allemal. Sehr freundlich von Ihnen. Und »Sorgenkind des Lebens« ist hübsch« (ebd., S. 425).

seine Texte, wie bspw. in *Faserland*, wenn der Protagonist – leider vergeblich – versucht, das Grab Thomas Manns ausfindig zu machen. Die Reduzierung der Krachtschen Version Thomas Manns auf dessen vermeintliche Homosexualität ist dabei verschiedenen Gründen geschuldet. Zum einen ist sich der Verfasser durchaus der provozierenden und schockierenden Wirkung einer derartigen Darstellungsweise bewusst; darüber hinaus stellt die oftmals ambivalente Auseinandersetzung mit Homosexualität ein wesentliches Thema seines Werkes dar, wie etwa die Romane *Faserland* und *1979* veranschaulichen. Zum anderen erleichtert die Darstellung der Figur über derart signifikante, um nicht zu sagen skandalträchtige Merkmale dem Rezipienten den Identifikationsprozess, obwohl die Erkennung des hier Porträtierten sicherlich auch auf andere, weniger karikative und absurde Art gelungen wäre. Der literarische Auftritt Thomas Manns spiegelt nicht nur die intertextuelle Verfahrensweise des Krachtschen Schreibens wider, sondern trägt zudem dazu bei, *Imperium* in einen bestimmten Literaturkanon einzuordnen, wie später auch am Beispiel Josef Winklers aufgezeigt wird. Dass Kracht drei der bedeutendsten Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts in seinem Roman auftreten lässt und für sein eigenes Schreiben instrumentalisiert, beweist, dass er – um eine Redensart zu bemühen – sein eigenes Licht keinesfalls unter den Scheffel stellt; dabei nimmt er die Wirkung seines Handelns zwischen Provokation und Selbstironie gerne in Kauf. Doch unabhängig hiervon fungiert der Auftritt Thomas Manns als Ausdruck jenes den gesamten Roman strukturierenden und bereits an mehreren Stellen dieser Analyse beschriebenen Verfahrens der Wiederholung mit Differenz: Denn obgleich Thomas Mann und August Engelhardt tatsächlich Zeitgenossen waren, so sind die historischen Umstände ihrer Fast-Konfrontation schlichtweg unmöglich: Der Text lässt darauf schließen, dass sich diese Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts ereignet habe. Zwar war Thomas Mann im Jahr 1898 tatsächlich als Redakteur beim *Simplicissimus* tätig, seine Ehefrau Katia lernte er allerdings erst 1904 kennen, sodass sie zu dem im Text dargestellten Zeitpunkt noch gar nicht verlobt waren. Das Verfahren der Intertextualität dient an dieser Stelle demnach dazu, das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion nachhaltig zu stören und gleichzeitig eine alternative Form der Geschichtsschreibung zu etablieren. Wenngleich sich die Anordnung der historischen Fakten schnell überprüfen lässt und leicht als falsch ausgewiesen werden kann, kreierte Kracht dennoch kein völlig abwegiges Szenario: Abgesehen von der geringen zeitlichen Differenz ist es durchaus vorstellbar, dass sich die Begegnung zwischen dem Ehepaar Mann und Engelhardt tatsächlich so abgespielt haben könnte.

4.5.2 Bühne frei: Auftritt Franz Kafka

Ähnlich verhält es sich auch bei dem nächsten Beispiel, dem Auftritt Franz Kafkas, der in thematischer Hinsicht mit dem soeben analysierten Erscheinen Thomas Manns' korreliert, ist er doch ebenfalls in eine Diskussion über Homosexualität eingebettet. Allerdings ist der Protagonist von der beschriebenen Begegnung ausgeschlossen, handelt es sich um das Aufeinandertreffen Aueckens – ein sich offen zur Homosexualität beken- nender Faschist, der von Engelhardt zum ordentlichen Genossen und ersten Mitglied des Sonnenordens erklärt wird – mit dem Autoren Franz Kafka. Der nachfolgende Text- ausschnitt ist aufgrund seiner verhältnismäßig langen Erzählzeit implizit markiert (Em- phase durch Quantität). Abermals wird das Interesse des Rezipienten geweckt, indem der Unbekannte einerseits einer ausführlichen Beschreibung unterzogen wird, die na- mentliche Identifizierung jedoch andererseits ausbleibt, wodurch sich die Markierung umso emphatischer gestaltet und der Rezipient auf die Möglichkeit einer intertextuellen Einschreibung aufmerksam gemacht wird. Diese zweite Begegnung einer Krachtschen Figur mit einem ›Autoren auf Pump‹ sei im Folgenden eingehend betrachtet. Nachdem Engelhardt seinen Adepten Aueckens überschwänglich auf Kabakon willkommen ge- heißen hat, weicht seine anfängliche Freude über den Gast mit der Zeit einer zunehmen- den Ablehnung, die sich gegen dessen offenes Bekenntnis zur Homosexualität – »frei heraus, er sei der Männerliebe zugetan, [...] daß er nur den männlichen Körper verehren könne. [...] Die Homosexualität sei der eigentliche, der wahrhaftige Zustand des Man- nes [...]« (IP 124f.) – sowie dessen romantische Annäherungsversuche richtet, die En- gelhardt als »despektierlich und falsch« (IP 124) empfindet: »Wir sehen beide Männer nackt am Strand gehen. Engelhardt bemerkt, wie ihn Aueckens [...] beäugt. [...] Er fühlt sich beobachtet, penetriert, reduziert auf sein Geschlecht.« (IP 128) Im Zuge sei- nes Bekenntnisses zur Männerliebe berichtet Aueckens, wie sich die Begegnung zwi- schen ihm und dem Unbekannten, sprich, Kafka, abspielt hat:

[Er] habe im August letzten Jahres, nach einer ausgedehnten Wanderung im Helgolän- der Oberland, bei der die Seemöwen unbeweglich wie weiße Steine über dem Kliff bei Hoyshörn im Wind hingen, bei einer Rast in einem Teehaus einen jungen Mann fixiert, dessen abstehende Ohren, dunkle, kimmerische Augen und sonderbare Blaßheit so gar nicht dorthin passen wollten. Es war, als sei jener erschreckend dürre Abiturient, der dort mit seinem Onkel an einem Tische saß und an einem Stück Kluntjes nagte, der größtmöglich vorzustellende Fremdkörper im Gefüge der Insel. Dieser Fremdling habe ihn rasend vor Lust gemacht [...]. (IP 125)

Abermals erhält der Rezipient Hinweise auf das äußere Erscheinungsbild des Gesuch- ten, das, obwohl nur auf einige wenige Merkmale reduziert – abstehende Ohren, dunkle Augen, blasser Teint sowie Hagerkeit –, ziemlich genau dem tatsächlichen Aussehen

Kafkas entspricht. Auffällig ist die Beschreibung seiner Augen als ›kimmerisch‹, wodurch auf das antike Reitervolk der Kimmerer angespielt wird. Die Verwendung derart antiquierten Vokabulars veranschaulicht, mit welchen Mitteln Kracht den rassistischen Ton des ausgehenden 19., beginnenden 20. Jahrhunderts zu imitieren weiß. Denn obgleich der Ausdruck nicht explizit negativ konnotiert ist, wird der so Beschriebene exotisiert und über seine Andersartigkeit definiert. Der sich in Begleitung seines Onkels befindende junge Mann wird somit als Fremdkörper inszeniert, der sich von seiner Umgebung abhebt und dadurch erst in den Blick Aueckens gerät. Auf diese Weise wird der Unbekannte einerseits als Tourist ausgewiesen, andererseits veranschaulicht diese Sichtweise das rassenideologische Weltbild der späteren Nationalsozialisten, das Aueckens teilt.

Die Jugendlichkeit des Beschriebenen wird anhand seines unbedachten Verhaltens zur Schau gestellt: In aller Öffentlichkeit kaut er an einem Stück Kandiszucker, wobei das Verbum ›nagen‹ tierische Einverleibungsprozesse assoziiert. Neben dem äußeren Erscheinungsbild enthält der Textausschnitt weitere Hinweise auf die Identität des Porträtierten. So weist sein Status als Abiturient darauf hin, dass er seine schulische Ausbildung gerade erst beendet haben muss und noch nicht ins Berufsleben eingetreten ist. Kafka hat tatsächlich im Jahr 1901 nach bestandenen Abiturprüfungen Ferien auf Norderney und Helgoland gemacht, wobei er von seinem Onkel Siegfried Löwy begleitet wurde.⁷⁰⁹ Auch wenn diese biographischen Details nicht allgemein bekannt sind, sollten auch Leser mit geringerem Wissen hinsichtlich des Lebens und Werks Kafkas ihn anhand der Beschreibung seines markanten Äußeren erkennen. Allerdings gibt Kracht dem Rezipienten weitere Hinweise an die Hand, um auf diese Weise eine zweifelsfreie Identifizierung des Schriftstellers zu ermöglichen:

Der junge Mann sei dann jedenfalls, nachdem ihm Aueckens durch Blicke und subtile Kopfbewegungen zu verstehen gegeben habe, er möge sich kurz bei seinem Onkel entschuldigen und ihm nach draußen folgen, in die Sommerluft spaziert. In Wirklichkeit war damals folgendes geschehen: Der Abiturient hatte ein paar Schritte getan, und schon hatten Aueckens' kräftige Hände die schmalen Schultern des jungen Städters gegen die Außenwand des Teehauses gedrückt und er hatte versucht, ihm seine Zunge in das Ohr zu stecken, derweil sich seine Hand, tastend (wie ein spinnenartiges, haariges Insekt, empfand es der Betastete) vorne an dessen Hose begeben hatte. Entsetzt und mit einem kleinen Aufschrei der Empörung hatte ihn der Junge weggestoßen [...]. (IP 126)

⁷⁰⁹ Vgl. Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2005, S. 98f.

Neben den abermaligen Verweisen auf seinen Status als Abiturient sowie seine schmale Statur, enthält der Ausschnitt die wenig aufschlussreiche Beschreibung des Gesuchten als ›Städter‹. Obwohl es sich hierbei wahrscheinlich um eine Anspielung auf Kafkas Heimatstadt Prag handelt, ist die bloße Erwähnung einer geographisch nicht genauer verorteten Stadt zu stark implizit markiert, als dass sie entscheidend zur Identifizierung Kafkas beitragen könnte. Diese wird nun nicht, wie zuvor bei Mann, über das äußere Erscheinungsbild bzw. biographische Details gewährleistet, sondern über einen der wichtigsten literarischen Texte Kafkas, gestaltet sich der durch Klammern segmentierte und dadurch auf graphemischer Ebene explizit markierte Einschub doch als intertextueller Verweis auf seine berühmte Erzählung *Die Verwandlung*⁷¹⁰. Laut Helbig bildet die ausdrückliche Identifizierung eines Referenztextes den Endpunkt einer Explizitheitsskala von Intertextualitätssignalen. Allerdings handelt es sich im vorliegenden Fall nicht um eine direkte Titelnennung des alludierten Textes. Für diesen Fall räumt Helbig ein, dass die Identifizierbarkeit des Referenztextes auch anhand einer eindeutigen Paraphrase gewährleistet werden kann (Helbig 1996: 135), was jedoch ebenfalls nicht auf den vorliegenden Textausschnitt zutrifft. Die Referenz auf *Die Verwandlung* ergibt sich in erster Linie über die Beschreibung der Hand Aueckens als ›spinnenartiges, haariges Insekt‹, was als direkte Anspielung auf die in Kafkas Text beschriebene Metamorphose eines jungen Mannes in ein »ungeheure[s] Ungeziefer«⁷¹¹ verstanden werden kann. Der von Kracht verwendete Ausdruck des ›Insekts‹ bildet dabei lediglich ein neutrales Substitut für den von Kafka negativ konnotierten Begriff des ›Ungeziefers‹;⁷¹² da weder der Titel des Referenztextes direkt genannt wird noch eine wortwörtliche Übernahme einzelner Passagen oder Elemente vorliegt, kann die Referenznahme auf den Kafkaschen Text nicht der Potenzierungsstufe thematisierter Intertextualität zugerechnet werden. Allerdings stellt die Übernahme eines für den referierten Text in höchstem Maße konstitutives Motiv (Ungeziefer/Insekt) eine Form der impliziten Markierung dar, die – unter Berücksichtigung der Popularität des Textes – dessen Identifizierung ermöglicht. Vor diesem Hintergrund erhält die Inszenierung des jungen Mannes als Fremdkörper eine

⁷¹⁰ Franz Kafka: *Die Verwandlung*, in: Franz Kafka. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born et al. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994, S. 113–200.

⁷¹¹ »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt« (ebd. S. 115).

⁷¹² In gewisser Weise kann die adjektivische Bezeichnung des Ungeziefers als ›ungeheuer‹ ebenfalls auf die zitierte Textstelle bezogen werden, ist die Behauptung, dem jungen Mann sei die ganze Situation – er wird überraschend von einem anderen Mann, der eindeutig homosexuelle Absichten hegt, sexuell belästigt und bedrängt – *nicht geheuer*, durchaus legitim, wie anhand seiner abweisenden und schockierten Reaktion ersichtlich.

weitere Dimension, da auf diese Weise auf die Verwandlung Gregor Samsas in ein Ungeziefer angespielt wird, die Transformation in einen ›fremden Körper‹.

Durch die Zurückweisung des Jungen gekränkt, rechtfertigt Aueckens sich Engelhardt gegenüber, dass das »das Ziel seiner amourösen Annäherungen einen starken Geruch ausgeströmt« und sich dadurch als Jude zu erkennen gegeben habe, als ein »behaarter, bleicher, ungewaschener, levantinischer Sendbote des Undeutschen« (IP 126). Da Kafka tatsächlich jüdischer Herkunft war, stellen die despektierlichen Aussagen Aueckens einen weiteren Hinweis auf dessen Identität dar. Die in dem abschließend zitierten Textausschnitt enthaltenen Informationen bestätigen den Rezipienten in seinem Urteil, in dem jungen Unbekannten Franz Kafka erkannt zu haben, wie etwa der Hinweis auf seine Heimatstadt Prag oder die Anspielung auf seine Krankheitsgeschichte – Kafka erlag im Alter von nur 40 Jahren einer Kehlkopftuberkulose:

[D]er so bezeichnete Abiturient indes, selbst Vegetarier, schrieb später, am selben Tage noch, eine Karte an seine Schwester nach Prag: sein Husten habe sich am Meer gebessert, der Onkel zeige ihm Sehenswertes, nun schiffe man sich bald nach Norderney ein, karg sei es hier, aber eindrucklich, die Einwohner der Felseninsel hingegen grob und geistig retardiert. (IP 126)

Was hingegen nur Rezipienten mit ausgewiesenen Kenntnissen das Leben Franz Kafkas betreffend bekannt sein dürfte, ist die Tatsache, dass der Autor während seiner nach dem Abitur unternommenen Reise tatsächlich mit seiner Schwester Ottilie postalisch verkehrte; der Hinweis auf den Briefwechsel zwischen dem Autor und seiner Schwester dient demnach dazu, der von Kracht inszenierten Begegnung Authentizität zu verleihen, diese sozusagen schriftlich zu fundieren. Der Verweis auf Kafkas Vegetarismus⁷¹³ stellt zudem eine direkte Verbindung zu Engelhardt her, der sich im Rahmen seiner Kokovorismus-Diät ebenfalls vegetarisch ernährt. Die beiden erweisen sich auch insofern als ›Brüder im Geiste‹, als sie jeweils ablehnend auf die von Aueckens angetragene Homosexualität reagieren.

Im Folgenden stellt sich abermals die Frage nach der Funktion dieses Auftritts einer Franz Kafka nachempfundenen Figur in *Imperium*. Die Antwort hierauf liegt in der inhaltlichen Gestaltung der *Verwandlung*: Im Mittelpunkt dieser Erzählung steht die metamorphische Wandlung eines jungen Mannes in ein nicht näher beschriebenes Insekt, das schlussendlich einsam und verlassen stirbt. Auch Engelhardt durchlebt in gewisser

⁷¹³ Vgl. Robert Jütte: »Übrigens weiß ich schon aus meiner Naturheilkunde, daß alle Gefahr von der Medizin herkommt...« Franz Kafka als Medizinkritiker und Naturheilkundler, in: Manfred Voigts (Hrsg.): Von Enoch bis Kafka. Festschrift für Karl E. Grözinger. Wiesbaden: Harrassowitz, 2002, S. 421–436.

Weise eine Metamorphose, wandelt er sich doch von einem anfangs sanftmütigen, wenn auch naiven Weltverbesserer – »Engelhardt teilte nicht jene aufkommende Mode der Verteufelung des Semitischen [...]. Es war doch wohl strikt abzulehnen, über Menschen aufgrund ihrer Rasse zu urteilen. Punkt« (IP 127f.) – in einen auto-anthropophagischen, paranoid-gewalttätigen Antisemiten: »Ja, so war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden; wie die meisten seiner Zeitgenossen, wie alle Mitglieder seiner Rasse war er [...] dazu gekommen, in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen.« (IP 225) Kafkas Text fungiert somit als thematische Folie für den Krachtschen Roman. Dieser Zusammenhang ist zudem daran ablesbar, dass die körperliche Verwandlung Engelhardts, die Entwicklung (auto-)anthropophager Tendenzen, die als Supplement zu seiner geistigen Wandlung, der Ausbildung eines gezielt antisemitischen Gedankenguts, verstanden werden muss, unmittelbar nach der Schilderung Aueckens' über das Zusammentreffen zwischen ihm und Kafka einsetzt: »Als Aueckens dann mit den Worten schloß, schuld an der Tatsache seiner Zurückweisung sei der Umstand, daß sein Opfer Jude gewesen sei, hatte Engelhardt versucht, etwas Schorf von seinem Schienbein zu pulen und heimlich in den Mund zu schieben« (IP 127). Auf diese Weise wird die Verwandlung Engelhardts in direkte Beziehung zu dem weltberühmten Text Kafkas gesetzt.

Der Auftritt Kafkas sowie die damit verbundene Referenznahme auf *Die Verwandlung* geben darüber hinaus Aufschluss über die Inszenierungstechniken Krachts als Autor. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Auftritt Thomas Manns stellt Kracht es auch in diesem Fall so dar, als behalte das Zusammentreffen zwischen seinen Figuren mit den besagten Autoren weitreichende Konsequenzen für sie bereit: Während der Text suggeriert, Mann sei sich seiner homosexuellen Neigungen erst aufgrund der Begegnung mit Engelhardt gewahr geworden, macht das vorliegende Beispiel dem Leser weis, das Zusammentreffen mit Aueckens, dessen betastende Hand Kafka wie ein Insekt erscheint, stelle den Ausgangspunkt der weltberühmten Erzählung dar, was einer Reorganisation der literaturgeschichtlichen Kausalität gleichkommt. Dass Kracht seinen eigenen Figuren eine derart hohe Einflussnahme auf zwei der wichtigsten Autoren der Literaturgeschichte zuschreibt, zeugt nicht nur von dessen hohem (literarischen) Selbstbewusstsein, sondern kann zugleich als Form der Selbstironie verstanden werden. Darüber hinaus ist der Auftritt Kafkas erneut in das dem Text übergeordnete Verfahren der ›Wiederholung mit Differenz‹ eingebettet, was sich anhand der fingierten Chronologie der beschriebenen Ereignisse äußert. Da sich die Datierung der in *Imperium* beschriebenen Gescheh-

nisse äußerst vage gestaltet, gilt es, diese anhand einiger verstreuter Hinweise zu rekonstruieren. Engelhardts Überfahrt in das deutsche Schutzgebiet kann auf das Jahr 1901 festgesetzt werden, da, wie es im Text heißt, »dieser Bericht ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts [spielt]« (IP 18). »Inmitten des vierten oder fünften Jahres« (IP 148) seines Aufenthalts, also 1905/1906, trifft Max Lützow auf der Insel ein. Da sich die Eskapade um Aueckens jedoch nicht nur vor dem Eintreffen Lützows, sondern auch vor der Verlegung des Regierungssitzes von Herbertshöhe nach Rabaul ereignet hat⁷¹⁴, kann sie auf ca. 1903 datiert werden. Wenn der pädophil veranlagte Aueckens angibt, seine Begegnung mit dem als Franz Kafka identifizierten Abiturienten habe im August des vergangenen Jahres stattgefunden (vgl. IP 125), so muss diese auf das Jahr 1902 angesetzt werden. Franz Kafka hingegen verbrachte seine Ferien auf Helgoland und Norderney zwar tatsächlich im August, allerdings bereits im Jahr 1901, sodass er und Aueckens sich gar nicht dort hätten treffen können. Darüber hinaus weist Birgfeld darauf hin, dass sich Kafka zum Zeitpunkt seiner Norderney/Helgoland-Reise noch gar nicht vegetarisch ernährte⁷¹⁵, sodass sich die weiter oben ausgeführte und durch den Text suggerierte Verbindung zwischen dem Prager Autor und Engelhardt als Teil der Krachtschen Inszenierung erweist. Allerdings sei abermals darauf hingewiesen, dass sich die zeitliche Differenz, mit der Kracht die historischen Begebenheiten in *Imperium* »wiederholt«, derart geringfügig ist, dass sie dem Rezipienten mitunter gar nicht auffällt – auch wenn er die Autoren-Auftritte von Beginn an als fingiert zu erkennen weiß.

Während der Auftritt Thomas Manns als Form der Krachtschen Ehrerbietung verstanden werden kann, gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass die Auftritte Kafkas und Hesses, dessen Erscheinen im Nachfolgenden untersucht wird, einer ähnlichen Motivation geschuldet sind. Ihr Auftreten ist wohl eher mit der grundsätzlichen Funktion verbunden, den Zeitgeist der anbrechenden Moderne widerzuspiegeln und als Zeitzeugen der Diegese *Imperiums* Authentizität zu verleihen.

⁷¹⁴ Tatsächlich wurde der Regierungssitz erst im Jahr 1909 von Herbertshöhe nach Rabaul verlegt. Vgl. Anonym: Eintrag »Herbertshöhe«, in: Deutsches Kolonial Lexikon. <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/Standardframeseite.php> (Stand: 25.11.2015). Der hier zitierte digitalisierte Eintrag wurde unverändert übernommen aus: Heinrich Schnee (Hrsg.): Deutsches Kolonial-Lexikon. Bd. II. Leipzig: Quelle & Meyer, 1920, S. 57.

⁷¹⁵ Vgl. Birgfeld: Südseephantasien, S. 469. Tatsächlich lernte Kafka die vegetarische Ernährungsform nach der Art des Naturheilkundlers Heinrich Lahmann erst bei einem Kuraufenthalt im Jahr 1907 kennen (vgl.: Jütte: Franz Kafka als Medizinkritiker und Naturheilkundler, S. 422).

4.5.3 Bühne frei: Auftritt Hermann Hesse

Im direkten Vergleich zu den Auftritten Manns und Kafkas beansprucht der Gastauftritt Hermann Hesses verhältnismäßig wenig erzählte Zeit. Ein gewichtiger Unterschied zu den beiden anderen Auftritten besteht zudem darin, dass das Aufeinandertreffen zwischen dem Kokovoren und dem Nobelpreisträger keinerlei Konsequenzen bzw. ›auslösendes Moment‹ bereithält, weder für Engelhardt noch für Hesse. Die beiden treffen während eines »lange zurückliegenden« (IP 61) Florenzaufenthalts, der zeitlich nicht näher bestimmt wird, aufeinander. Allerdings sei angemerkt, dass es sich um eine stille Begegnung handelt, die beiden treten, wie es auch bei Engelhardt und Mann der Fall ist, nicht in direkten Kontakt, sodass Engelhardt die Identität seines Gegenüber abermals verborgen bleibt. Der Rezipient wird auch in diesem Fall über das Ausbleiben der namentlichen Identifizierung der auftretenden Figur auf die Möglichkeit einer intertextuellen Spur aufmerksam gemacht,⁷¹⁶ wobei sich der Text erneut zuerst in einer Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes des Gesuchten ergeht:

Nach dem obligatorischen Besuch der Kirche Santa Croce hatte er [Engelhardt; Anm. d. Verf.] hinauf zur San Miniato al Monte steigen wollen, hatte aber [...] eine Abkürzung durch die Boboli-Gärten gesucht und sich dort zur Rast auf einer steinernen Bank niedergelassen, war aus den Sandalen geschlüpft und hatte dann wohligh die Füße von sich gestreckt. [...] Gegenüber, diesseits des Kiesweges, hatte ein hagerer, eine kleine stählerne Brille tragender, asketisch wirkender Mann gesessen, dem die florentinische Ostersonne bereits einen kräftigen Nußton ins Antlitz gebrannt hatte, und in einem aufgeschlagenen Buch gelesen, kein Italiener wohlgermerkt, sondern der Wahrscheinlichkeit nach Schwede oder Norweger. (IP 62)

Die Darstellung des Mannes als hager, asketisch, braungebrannt und eine kleine Brille tragend, trifft ziemlich genau auf Hermann Hesse zu und entspricht gängigen Fotografien. Obwohl das der onomastischen Markierung zugerechnete Phänomen des ›re-used authors‹ eigentlich dem Bereich explizit markierter Intertextualität angehört, nähert sich der Auftritt Hesses' wiederholt dem Bereich impliziter Markierung an, da er nicht ausdrücklich namentlich identifiziert wird und so auf Rezipientenseite die Möglichkeit eines Nicht- bzw. Fehl-Erkennens besteht. Neben dem Hinweis darauf, dass die Begegnung um die Osterzeit stattfindet, ist es aufschlussreich, dass der Unbekannte als in die Lektüre vertieft dargestellt wird, sodass der Leser den Gesuchten in einem – im weitesten Sinne – literarischen Kontext verorten kann. Darüber hinaus wird der Gesuchte durch den Erzähler als dem skandinavischen Raum zugehörig dargestellt. Rezipienten,

⁷¹⁶ Wenngleich der Auftritt dadurch eigentlich als impliziert markiert gelten müsste, wurde bereits darauf hingewiesen, dass die ansonsten in *Imperium* agierenden und sich für die Handlung konstitutiv erweisenden Figuren allesamt namentlich benannt sind. Demnach ist die bewusste Verschleierung einzelner Identitäten umso emphatischer markiert und dient dem Rezipienten als Indiz für die Anwesenheit intertextueller Elemente.

denen die Identifizierung des Beschriebenen auf der Grundlage des äußeren Erscheinungsbildes nicht möglich ist, sind dazu geneigt, die geographische Verortung durch den Erzähler als weiteren Hinweis auf die Identität der Figur zu verstehen. Der Leser hingegen, dem die Identifizierung Hesses bereits gelungen ist, wird an dieser Stelle bewusst irritiert, sodass sich abermals die Unzuverlässigkeit des Krachtschen Erzählers offenbart. Die Inszenierung seiner vermeintlichen Unwissenheit zeigt sich, wenn er seine Einschätzung im Folgenden revidiert und gleichzeitig zu erkennen gibt, dass ihm die Identität des Dargestellten durchaus bekannt ist:

Beide hatten sich in Augenschein genommen, der Romancier – denn das war er wohl, und kein Skandinavier, sondern Schwabe – hatte mit interessierten Blicken den jungen Mann vermessen, um dann zu entscheiden, ihn nicht anzusprechen, obwohl der so Tatierte darauf zu hoffen schien. (IP 62)

Hier wird nicht nur eindeutig auf die schriftstellerische Tätigkeit des Mannes hingewiesen, sondern es kommt ebenso zu einer zweifelsfreien Bestimmung seiner Herkunft. Anhand dieser Anhaltspunkte das Aussehen, den Beruf und die Herkunft betreffend, sollte der Rezipient dazu in der Lage sein, den Gesuchten als Hermann Hesse zu identifizieren. Allerdings scheint Kracht sich nicht auf die Allusionskompetenz seiner Leser zu verlassen, da der nachstehend zitierte Ausschnitt einen zusätzlichen, sehr deutlichen Hinweis auf die Identität des Porträtierten enthält:

Und beide waren wieder ihrer Wege gegangen, Engelhardt hinauf zur San Miniato al Monte und der schwäbische Schriftsteller in eine einfache Gaststube im Stadtteil San Niccolò, wo er sich, in einer kühlen Ecke niederlassend, ein Stück Landschinken und einen Viertelliter blutroten Valpolicella bestellt, an einem mit dem etwas schmucklosen Titel *Gertrud* versehenen Manuskript weitergearbeitet und den jungen Mann alsbald wieder vergessen hatte. (IP 63)

Die Identifikation wird über die direkte Nennung des Titels eines Hesse-Textes gewährleistet, womit laut Progressionsskala die Potenzierungsstufe intertextueller Markierung erreicht ist, der Ort des geringsten intertextuellen Missverstehens. Diese Form der Markierung tritt häufig zu Beginn eines alludierenden Textes auf, um so auf die Bedeutung des Referenztextes für den weiteren Handlungsverlauf hinzuweisen; dies trifft allerdings nicht auf den vorliegenden Fall zu, da die direkte Titelnennung lediglich das Ziel des Autors widerspiegelt, die Identifizierung Hesses sicherzustellen. Darüber hinaus ist der Titel kursiv gesetzt, wodurch die intertextuelle Spur auf graphemischer Ebene explizit markiert wird und auf die Inkongruenz zwischen Einschreibung und Kontext hingewiesen wird (vgl. Helbig 1196: 123). Dennoch ist es verwunderlich, dass Kracht gerade auf diesen, doch eher unbekanntem und nicht automatisch mit Hesse assoziierten Text refe-

riert. Da dieser keinesfalls, wie zuvor bei Kafkas *Die Verwandlung*, als eine Art thematische Folie fungiert, ist die eigentümliche Wahl des Referenztextes dadurch zu erklären, dass der Autor, dem eindeutigen Hinweis durch die explizite Titelnennung zum Trotz, die Identifizierung nicht zu einfach gestalten und einen Rest der Rätselstruktur bewahren möchte.

Die Funktion des Auftritts dieser Hermann Hesse nachempfundenen Figur besteht zum einen abermals darin, das Geschehen *Imperiums* als historisch verbürgt erscheinen zu lassen; andererseits fungiert er erneut dazu, das von Kracht etablierte Strukturprinzip der ›Wiederholung mit Differenz‹ zu veranschaulichen. So ist die Schilderung des Erzählers in eine Erinnerung Queen Emmas eingebettet, die sich durch Engelhardt in einen »lange zurückliegenden Italienbesuch« (IP 61) zurückversetzt fühlt. »Ein schier unglaublicher Zufall wollte es, daß Engelhardt tatsächlich zum damaligen Zeitpunkt ebenfalls in Florenz gewesen war« (IP 61–62), woraus zu schließen ist, dass sich beide Italienaufenthalte lange Zeit vor ihrem Aufeinandertreffen in der Südsee und somit noch vor der Jahrhundertwende ereignet haben müssen. Fakt ist allerdings, dass Hesse erstmals im Jahr 1901 nach Florenz reiste, wenn auch zu Ostern, während er die Arbeit an seinem Roman *Getrud* (1910) erst im Jahr 1908/09 begonnen hat. Somit veranschaulicht auch der Auftritt Hesses die anachronistische Struktur des Romans, die in einer alternativen Geschichtsschreibung mündet.

4.6 Wiederholung mit Differenz

Bei dem Verfahren der Wiederholung mit Differenz geht es nicht nur darum, eine Rätselstruktur für den Leser zu installieren. Das Verfahren spiegelt darüber hinaus ganz grundsätzlich die intertextuelle Funktionsweise wider: Der Wiederholung von literarischen Texten im Rahmen des Verfahrens der Intertextualität ist immer eine Differenz eingeschrieben. Diese Differenz ist nicht nur notwendig, um die Intertextualität von plagiatorischen Übernahmen abzugrenzen, sondern auch, um den Rezipienten überhaupt erst auf die Anwesenheit intertextueller Elemente aufmerksam zu machen: So muss das wiederholte Fremdtextelement in seiner Differenz zum alludierenden Text markiert sein, um von dem Rezipienten wahrgenommen werden zu können. Das Verfahren der Wiederholung tritt jedoch nicht nur im Zusammenhang mit jenen soeben beschriebenen

Auftritten verschiedener ›authors-on-loan‹ in Erscheinung⁷¹⁷. In gewisser Weise handelt es sich bei dem gesamten Roman um eine Wiederholung. Genauer gesagt, um eine Wiederholung kolonialer und rassistischer Motive, Bilder und Vorstellungen. Allerdings rechtfertigt die Aktualisierung des kolonialen Tons des Hochimperialismus noch lange nicht die Denunziation des Romans – sowie seines Verfassers – als rassistisch. Im Gegenteil: Die genaue Lektüre zeigt, dass es sich nicht nur um eine einfache Wiederholung/Imitation kolonial-rassistischer Ansichten/Denkweisen handelt, sondern diese zugleich dekonstruiert werden. Die Differenz, um bei den eingeführten Begrifflichkeiten zu bleiben, besteht darin, dass dem Text zugleich eine postkoloniale Perspektive eingeschrieben ist, wie sie sich bspw. in Form der Verweise auf Conrad und Coppola manifestiert. Allerdings – und hierbei handelt es sich, so kann vermutet werden, um eine bewusste Entscheidung des Autors, will Kracht die provokative Wirkung seines Romans keineswegs schmälern – wird es dem Rezipienten doch nicht gerade leicht gemacht, diese Differenz zu erkennen. Ebenso wie die zahlreichen zeitlichen Inkongruenzen bei den inszenierten Begegnungen zwischen den Figuren Krachts und den genannten Autoren nur demjenigen Leser offenbar werden, der über ein spezifisches (literarisches) Hintergrundwissen verfügt, so ist auch die die kolonial-rassistische Dimension des Romans unterlaufende Lesart nicht unmittelbar zugänglich.

⁷¹⁷ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Kracht nicht nur Mann, Kafka und Hesse auftreten lässt, sondern auch den deutschen Wanderprediger, Naturheilkundler und Lyriker Carl Gustav Adolf Nagel alias gustaf nagel (1874–1952), der als Freund und Gleichgesinnter Engelhardts eingeführt wird. Nagel, der bei weitem keine so große Bekanntheit wie die anderen Autoren besitzt und daher hier auch lediglich am Rande verhandelt wird, repräsentiert jene Inflationsheilige – Wanderprediger und Propheten wie bspw. Ludwig Christian Haeusser oder auch Theodor Plivier, deren Heils- und Erweckungsbewegungen das in den zwanziger Jahren in Deutschland herrschende Verlangen nach einem revolutionären Neuanfang zum Ausdruck bringt. Nagel, der eine Siedlung für Gleichgesinnte namens *Garten Eden* gründete und sich vegetarisch ernährte, wurde mehrfach in eine Nervenheilanstalt eingewiesen (vgl. Reno Metz, Eckehard Schwarz: *Gustaf Nagel – der barfußige Prophet vom Arendsee: eine Lebens- und Wirkungsgeschichte*. Oschersleben: Ziethen, 2001).

Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass sich Nagel und Engelhardt tatsächlich jemals begegnet sind, sodass es sich auch in diesem Fall wohl um ein fingiertes Aufeinandertreffen handelt. Das Entscheidende ist, dass das Treffen abermals glaubwürdig inszeniert wird und sich tatsächlich so hätte ereignen können. Bei genauem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass Kracht auch hier die geschichtlichen Umstände verschiebt, wenn auch nur geringfügig. So heißt es in *Imperium*, Nagel überlege »ernsthaft, seinem Freund in die Kolonien nachzuzufolgen, dafür spräche, daß der jahrelang ertragene Spott, der täglich über ihm ausgegossen wird, ihm langsam das Gemüt zu zerdrücken droht, er zu zweifeln begonnen hat an der Richtigkeit seines Handelns und Engelhardt ihm mitsamt seiner Besessenheit wie ein Führer erscheint, [...] – aber andererseits [...] ist er auch schlicht und einfach zu faul, sich rund um den Erdenball zu begeben, um am anderen Ende der Welt ein neues Deutschland zu erschaffen. Nein, er wird, sinniert er, [...] fortan seinen Namen klein schreiben, überhaupt auf Groß- und Kleinschreibung verzichten, alles immer klein schreiben, so: gustaf nagel. Das soll seine Revolution sein [...]« (IP 82f.). Während sich das Treffen der beiden kurz vor Engelhardts Auswanderung ereignet, also ca. 1899 oder 1900, hat der realhistorische Nagel bereits im Jahr 1896 mit seiner Kleinschreibung begonnen, sodass Kracht Fakt und Fiktion abermals miteinander mischt.

An dieser Stelle sei abschließend auf ein Konzept verwiesen, das im Rahmen der soeben dargelegten Ausführungen nicht unerwähnt bleiben darf: das der historiographischen Metafiktion bzw. der metahistoriographischen Fiktion. »Beide Begriffe signalisieren«, so Nünning, »daß sich die Aufmerksamkeit in solchen Werken von der Darstellung von geschichtlichen Ereigniszusammenhängen auf die Metaebene der Reflexion über deren Aneignung, Rekonstruktion und Darstellung verlagert«, sodass »in solchen Werken die Mittel der Fiktion dazu genutzt werden, geschichtstheoretische [...] Fragen zu thematisieren«. ⁷¹⁸ Auch wenn sich *Imperium* keineswegs in diesem Konzept ergeht, so muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass die zahlreichen Bezugnahmen auf Kolonialismus, Imperialismus, Globalisierung und Nationalsozialismus durchaus »der theoretischen Reflexion über Probleme und Aporien der Geschichtsschreibung« ⁷¹⁹ dienen. Hauenstein bezeichnet *Imperium* als »metahistoriographischen Abenteuerroman mit Zügen der fiktionalen Metabiographie« ⁷²⁰, der einer »kritischen historiographischen Reflexion zuzuordnen« sei, »die mittels der Umkehrung binärer Kodierungen« – etwa die von »*Zivilisation/Kultur* und *Wildnis/Barbarei*« ⁷²¹ – »der subtilen Dekonstruktion des kolonialen Diskurses am Beispiel des Projektes Engelhardts« ⁷²² operiere. Doch neben den von Hauenstein aufgezeigten Umkehrungen von Binärkodierungen, die zur Dekonstruktion des in *Imperium* verhandelten Kolonialdiskurses beiträgt und somit zugleich eine postkoloniale Perspektive eröffnet, ist das soeben erläuterte Verfahren der Wiederholung mit Differenz ebenfalls mit einer metahistoriographischen Funktion verbunden: Indem die zeitlichen Umstände realgeschichtlicher Ereignisse verschoben und abgeändert werden und der Text somit zugleich eine alternative Geschichtsschreibung entwirft, regt er zur kritischen Reflexion über die Bedingungen, die Entstehung und den Verlauf von Geschichte an.

⁷¹⁸ Ansgar Nünning: Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hrsg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin; New York: de Gruyter, 2002, S. 541–570, hier S. 547.

⁷¹⁹ Ebd., S. 548.

⁷²⁰ Robin Hauenstein: Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 151.

⁷²¹ Ebd., S. 142.

⁷²² Ebd., S. 145.

4.7 Das italienische Passagierschiff *R.N. Pasticcio*

Die hohe intertextuelle Dichte des Krachtschen Romans – man denke etwa an die Verweise auf die Comics Le Galls und Pratts oder die bislang unerwähnten intertextuellen Referenznahmen auf Charles Dickens' *Great Expectations*, aus dem Engelhardt seinem Schützling Makeli mehrmals vorliest, wodurch der Text in das innere Kommunikationssystem *Imperiums* aufgenommen wird⁷²³, die zahlreichen Auftritte historischer Personen wie, neben den genannten ›authors-on-loan‹, ›Queen‹ Emma Forsayths oder auch Gouverneur Albert Hahls, die Bezüge auf historische Ereignisse wie auf die Einführung des Zeitgesetzes des Deutschen Reiches im Jahr 1893 (vgl. IP 93) oder das die Julikrise auslösende Attentat von Sarajevo im Juni 1914 (vgl. IP 230) – führt dazu, dass der Rezipient eine gewisse Erwartungshaltung an den Text aufbaut und fortan hinter jeder auftretenden Figur, hinter jedem beschriebenen Ereignis einen realen Zusammenhang vermutet. Diese Erwartungshaltung wird allerdings in zahlreichen Fällen enttäuscht: Während es sich bspw. bei Krachts Figur des Franz Emil Hellwig, des Direktors des Hotels Fürst Bismarck, um eine realhistorische Person handelt – Hellwig leitete 1900/01 tatsächlich besagtes Hotel⁷²⁴ – so erweist sich der mehrmals auftretende Paradiesvogelhändler Hartmut Otto als Ausgeburt der Krachtschen Phantasie; und während die beiden Schiffe SMS Cormoran sowie das deutsche Schlachtschiff Scharnhorst ebenso existent waren wie das Reichspostschiff Prinz Waldemar, auf dem sich Engelhardt in der Krachtschen Version in das deutsche Schutzgebiet einschiffte, so handelt es sich bei dem italienischen Passagierschiff »R.N. Pasticcio« (IP 50), mit dem Gouverneur Hahl das Schutzgebiet in Richtung Singapore verlässt, um reine Fiktion. Diese wenigen Beispiele veranschaulichen die indifferente Mischung von Fakt und Fiktion, die zu einer Irritierung auf Seiten des Rezipienten führt, der sich nicht sicher sein kann, ob die beschriebenen Personen, Ereignisse etc. tatsächlich auf einer realhistorischen Vorlage beruhen. Das zuletzt genannte Beispiel exemplifiziert allerdings nicht nur die Mischung von Fakt und Fiktion, sondern ist darüber hinaus in einem ganz anderen Zusammenhang signifikant. Sowohl Birgfeld als auch Schumacher sehen in dem fiktionalen Passagierschiff

⁷²³ Neben Dickens *Great Expectations* liest Engelhardt dem jungen Makeli aus weiteren Romanen vor, wie etwa aus Georg Büchners *Lenz*, Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*, Henrik Johan Ibsens *Gespens-ter*, Goethes *Faust II* oder aus den Werken Edgar Allan Poes sowie E.T.A. Hoffmanns. Obgleich diese Texte nicht nur samt ihrer jeweiligen Verfasser eindeutig benannt und somit identifiziert werden, sondern darüber hinaus sogar in das innere Kommunikationssystem *Imperiums* aufgenommen werden, da sich die agierenden Figuren direkt mit ihnen auseinandersetzen, haben sie keine übergeordnete Funktion. Sie repräsentieren in ihrer Gesamtheit vielmehr die Weltliteratur, die im Verlauf der Handlung von dem US-amerikanischen Massenmedium ›Film‹ abgelöst wird.

⁷²⁴ Vgl. Baumann, Klein, Apitzsch: Biographisches Handbuch Deutsch-Neuguinea, S. 138–139, hier S. 139.

R.N. Pasticcio einen Hinweis auf das literarische Prinzip bzw. die literarische Gestaltung *Imperiums*, die sich als Pastiche erweist.⁷²⁵ Der Begriff ›pasticcio‹ leitet sich »from Common Romance pasta« ab und »denoted in early modern Italian a pâté of various ingredients«⁷²⁶. Als Folge der Renaissance

the art scene grabbed ›pasticcio‹ as a metaphor to describe a genre of painting of questionable quality that was the product of [...] an eclectic painter who drew upon diverse techniques and styles [...]. Pasticcio was highly imitative painting that synthesized – ›stirred together‹ – the styles of major artists, often with seemingly fraudulent intention, i.e., to deceive viewers and patrons. [...] These artists would skilfully combine elements from several originals into a product of their own making, approximating a sort of generic High Renaissance style that was then sold to buyers as authentic, or as the work of an authentic master. [...] By the mid-seventeenth century [...] [a]ppreciation for the genre wavered between admiration for superbly executed copy of a masterwork, the fraudulent copy made for a ›mass-market‹, and the ambivalent reception of the pasticcio as stylistic medley. The second, mass-market copy was by definition anti-classical, since it bastardized the acknowledged achievement of classical art rewritten by the Renaissance, whereas pasticcio as quasi-homage to and assimilation of a great master received a positive reception that was to spill over into developments in literature in France a century later. It is generally assumed, that the Italian concept traveled to France in the seventeenth century, where it became known as ›pastiche‹.⁷²⁷

Es ist beachtenswert, dass der in der Kulinarik, der Literatur und, was bislang unerwähnt blieb, auch in der Musik eine Rolle spielende Begriff des ›pasticcio‹ in der Malerei ursprünglich mit einer betrügerischen (›fraudulent‹) Intention verbunden war, diente die Imitation berühmter Bilder bzw. die Nachahmung des Stils bekannter Künstler doch dazu, den ›viewer and patron‹ zu irritieren und ihm das Bild unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zu verkaufen. Auch *Imperium* ist von einem derartigen Irritationsmoment strukturiert, wie die aus der indifferenten Mischung von Fakt und Fiktion resultierende Verunsicherung des Rezipienten veranschaulicht. Schumacher weist in diesem Kontext darauf hin, dass ›pasticcio‹ auch mit ›Pfuscherei‹ übersetzt werden kann, »eine Lesart die im italienischen Verb *pasticciare* (›pfuschen‹ murksen‹) noch deutlich erkennbar ist«. ⁷²⁸ Laut Schumacher spielt Kracht »[i]n seiner Dankesrede zur Verleihung

⁷²⁵ Auch Stefan Bronner weist auf die Pastiche-Struktur der Krachtschen Texte hin. Dabei stützt er sich zwar ebenfalls auf die Pastiche-Definition Richard Dyers, allerdings legt er diese so aus, als müssten die Pastiche-Elemente nicht zwingend vom Leser erkannt werden, um den Sinn des literarischen Textes zu verstehen. Er hegt somit die Vermutung, dass es sich bei den Krachtschen Texten um eine ›postmoderne‹ Variante des Pastiche handelt, dergemäß der Leser die ›Pastiche-Anführungszeichen‹ der Texte durchaus ignorieren könne (vgl. Stefan Bronner: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen *Faserland*, 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Narr, 2012, S. 349).

⁷²⁶ Ingeborg Hoesterey: *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana UP, 2001, S. 1.

⁷²⁷ Ebd., S. 1–4.

⁷²⁸ Schumacher: *Differenz und Wiederholung*, S. 138.

des Wilhelm Raabe-Literaturpreises«, in der er erstmals über seine »Poethologie«⁷²⁹ [sic] gesprochen hat, die auf seinen Wunsch hin jedoch nicht aufgezeichnet, sondern lediglich ein einziges Mal im Deutschlandfunk ausgestrahlt wurde, »auch auf derartige Zusammenhänge an, wenn er von der ›unermesslichen Angst‹ spricht, jemand werde das ›ganze Lügengebäude, das Pastiche meiner Literatur‹ aufdecken und ihn als ›Hochstapler‹ entlarven, da ›alles immer geborgt ist, appropriiert, beeinflusst, gestohlen, kopiert«.⁷³⁰ Es ist aufschlussreich, dass Kracht sich selbst als Hochstapler bezeichnet, dabei jedoch den Begriff des ›Pastiche‹ verwendet, dem die betrügerische Intention des ›pasticcio‹ nicht mehr eingeschrieben ist. In *Imperium* hingegen entscheidet er sich für die Verwendung des ›pasticcio‹, womit er zwar auf das aus dem Verfahren resultierende Irritationsmoment verweist, dabei allerdings den Zusammenhang zu dem Genre des literarischen Pastiche verschleiert – abgesehen davon, dass es bemerkenswert ist, dass Kracht den Hinweis auf die literarische Gestalt seines Romans, in der Birgfeld unabhängig von der inhaltlichen Ebene den eigentlichen »Kern des Projekts dieses Romans«⁷³¹ sieht, derart implizit gestaltet.

Der Begriff des ›Pastiche‹ wird in einer jüngeren Arbeit Richard Dyers als »kind of imitation that you are meant to know is an imitation«⁷³² definiert:

Pastiche intends that it is understood as pastiche by those who read, see or hear it. For it to work, it needs to be ›got‹ as a pastiche. [...] To specify what kind of imitation pastiche is – it imitates others art in such a way as to make consciousness of this fact central to its meaning and effect.⁷³³

Das Pastiche, das nur dann funktioniert, wenn es als Nachahmung erkannt wird, »does something beyond replication, but not taken to the point that it becomes parody, ridicule or burlesque.«⁷³⁴ Das Pastiche spiele, so Dyer, darüber hinaus mit der Grenze zwischen »false but plausible«⁷³⁵, was auch auf das Krachtsche Verfahren der Wiederholung mit Differenz zutrifft: So wurde gezeigt, dass die Begegnungen zwischen den Figuren in *Imperium* und den ›authors-on-loan‹ durchaus glaubwürdig inszeniert sind, indem der

⁷²⁹ Hubert Winkels: Ein ›Snob‹ des Literaturbetriebs. Christian Kracht mit Wilhelm-Raabe-Literaturpreis geehrt. Hubert Winkels im Gespräch mit Burkhard Müller-Ulrich, in: Deutschlandfunk.de, vom 05.11.2012.

http://www.deutschlandfunk.de/ein-snob-des-literaturbetriebs.691.de.html?dram:article_id=226339 (Stand: 21.07.2015).

⁷³⁰ Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 138.

⁷³¹ Birgfeld: Südseephantasien, S. 474.

⁷³² Richard Dyer: Pastiche. London; New York: Routledge, 2007.

⁷³³ Ebd., S. 3f.

⁷³⁴ Ebd., S. 54.

⁷³⁵ Ebd., S. 53.

Autor die realhistorischen Vorgaben nur minimal verändert. Gemäß der soeben zitierten Definition Dyers ist das Bewusstsein darüber, dass es sich bei einem Kunstwerk um eine Imitation handelt, zentral für dessen Bedeutung und Effekt. In Bezug auf den vorliegenden Text stellt sich allerdings die Frage, inwiefern der Autor überhaupt daran interessiert ist, dass *Imperium* als Pastiche erkannt wird – denn dass es sich bei dem vorliegenden Text um ein Pastiche handelt, steht außer Frage. Um dieser Überlegung nachzugehen, bedarf es einiger zusätzlicher Erläuterungen bezüglich des Pastiche-Begriffs. Für Genette gehört das Pastiche dem vierten Typus des von ihm entwickelten Konzepts der Transtextualität an, die den Text in »eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt«⁷³⁶. Dieser vierte Typus wird von Genette als Hypertextualität bezeichnet, worunter er »jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich [...] als Hypotext bezeichne) [versteht], wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.«⁷³⁷ Das Pastiche beziehe sich dabei auf die Nachahmung eines Stils und erscheine im Vergleich zur Parodie, die »unweigerlich satirische und ironische Konnotationen« enthalte, »eher als neutralerer und mehr auf die Technik bezogener Begriff«.⁷³⁸ Obgleich das Pastiche als Spielart bzw. Unterform der Intertextualität verstanden werden muss, fällt es als Untersuchungsgegenstand aus dem Raster der Helbig'schen Progressionsskala heraus, bezieht sich diese doch ausschließlich auf konkrete sowie markierte Übernahmen, sprich, Zitate aus literarischen Fremdtexen und nicht auf die Nachahmung des Stils oder der Technik eines Genres bzw. eines spezifischen Vorläufertextes, weshalb in dieser Arbeit auch die in *Imperium* aufscheinenden Parallelen zwischen dem Krachtschen und dem Mannschen Erzählstil nicht weiter verfolgt wurden. Wenngleich Genette – wie auch Dyer – dem Pastiche einerseits eine gewisse Wertfreiheit zuspricht, erkennt er ihm andererseits eine komische oder gar satirische Dimension zu: So erscheint ihm die Vermischung einer spöttischen Nachahmung bei gleichzeitiger bewundernder Anlehnung an einen Vorläufertext als die »gelungenste Nuance des Pastiche«.⁷³⁹ Diese Ambivalenz manifestiert sich auch in *Imperium*: So zeichnet sich die Nachahmung der »unzähligen Kolonialismusklyschees«, der »Exotismen und Rassismen des Wilhelminischen Reichs« sowie der »Erzählmuster, die den Roman prägen – historische Formen der Robinsonade und des Abenteuerromans, aber auch [der] Südseefixierung der Klassi-

⁷³⁶ Genette: Palimpseste, S. 9.

⁷³⁷ Ebd., S. 14f.

⁷³⁸ Ebd., S. 39.

⁷³⁹ Ebd., S. 131.

schen Moderne«⁷⁴⁰, die Imitation der »Erzählkonventionen des späten Realismus [...], des pseudodokumentarischen Kinos Hollywoods bis hin zu den bereits hoch selbstreflexiven bzw. metahistoriografischen Erzählverfahren Nabokovs und Pynchons«⁷⁴¹ einerseits durch eine gewisse Wertfreiheit und Neutralität aus; andererseits parodiert *Imperium* die in dieser Reihung enthaltenen Motive, Strukturen, Genres und Erzählverfahren, sodass der Roman zugleich »Effekte des Komischen«⁷⁴² erzeugt. Die auf diese Weise erzeugte Komik würde dann dazu dienen, die Imitation als Imitation sichtbar zu machen – auch wenn Dyer dem Pastiche parodistische, ridiküle oder burlesque Effekte abspricht – und den Text als parodistisches Pastiche zu kennzeichnen. Doch genau dieser Punkt führt erneut zu der Ausgangsfrage, inwiefern es überhaupt intendiert ist, dass der Leser auf die Pastiche-Struktur des Romans hingewiesen wird. Bereits an mehreren Stellen wurde die dem Roman eingeschriebene postkoloniale Dimension hervorgehoben, die allerdings nicht offen zutage tritt, sondern hinter vereinzelt, tendenziell schwach markierten Referenznahmen verborgen ist. Das Pastiche als reintegratives und rekombinatorisches und somit dialogisches Verfahren, als Form des Weiter-, Über- und Fortschreibens schafft Heterogenität und Hybridität und kann somit als Ausdruck des literarischen Postkolonialismus verstanden werden. Da Kracht den entscheidenden Hinweis auf die pastiche-artige Struktur seines Romans im Text selbst ebenfalls schwach markiert und den in seiner Rede eindeutigen Hinweis darauf verschleiert, indem er die Aufzeichnung seiner Ansprache untersagt, wird deutlich, wie wenig ihm daran gelegen ist, dass der Rezipient die Struktur seines Textes erkennt. Während er dies in seiner Rede mit der Angst begründet, von seinem Publikum als Hochstapler entlarvt zu werden, bleibt die nächstliegende Erklärung unerwähnt: Wäre *Imperium* von vorneherein als Pastiche zu erkennen, als künstlerische Imitation mit parodistischen, humoristischen Effekten, so wäre die politische Brisanz des Textes, seine provokative Wirkung, die ihm immerhin eine der größten Literaturdebatten der letzten Jahre beschert hat, vollständig verloren gegangen. Es scheint vielmehr, als wolle der Autor, dass sich der Leser an dem rassistischen Vokabular, an den stereotypen Darstellungsweisen seines Textes aufreibt, wie es bei Georg Diez der Fall war. Erst der Leser, der die provokativen Elemente des Textes als Teil einer übergeordneten Inszenierungsstrategie durchschaut und sich zugleich

⁷⁴⁰ Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 137.

⁷⁴¹ Birgfeld: Südseephantasien, S. 475.

⁷⁴² Schumacher: Differenz und Wiederholung, S. 142. Laut Schumacher bezieht sich diese Komik u.a. auf die »aufdringlich durch Adjektivhäufungen in Szene gesetzten Kolonialismusklyschees ebenso wie [auf] die Darstellungen der deutschen Pflanzer, Beamten und Lebensreformbewegten, die allesamt als merkwürdig, skurril verzerrte, durchaus objektiv komische Gestalten erscheinen« (ebd., S. 142).

nicht von dem angenehm-heiteren Ton des Romans gefangen nehmen lässt, sondern sich vielmehr sowohl mit dem Gelesenen als auch mit dem eigenen Lektüreprozess kritisch auseinandersetzt, wird auf die subversive Struktur des Textes aufmerksam und ist in der Lage, die postkolonialen Elemente zu identifizieren, die *Imperium* in einem gänzlich anderen Licht erscheinen lassen.⁷⁴³

4.8 Zwischenfazit

Die gesamte intertextuelle Struktur *Imperiums* ist in ein Verfahren eingebettet, das als Wiederholung mit Differenz bezeichnet wurde und bereits im Rahmen des ersten Analyse-Teils zur Darstellung gelangte. Der Roman ist von den Auftritten mehrerer ›re-used-figures‹ geprägt, von Figuren, die Kracht aus unterschiedlichen Fremdtexen entnommen und in einen ihrem ursprünglichen Zusammenhang ähnlichen Situationskontext transferiert hat. Indem die Auftritte dieser fiktionalen Figuren in realhistorische Zusammenhänge gestellt werden, kommt es zu einer indifferenten Mischung von Fakt und Fiktion, die den gesamten Text kennzeichnet. Von besonderem Interesse erweist sich dabei das über die Figur des Herrn November wachgerufene Motiv des Schöpfergottes: Der Text suggeriert, es handle sich bei *Imperium* nicht um einen literarischen Text, sondern um einen Film, inszeniert von einem US-amerikanischen Regisseur. Auf diese Weise gerät *Imperium* nicht nur zum Sinnbild, sondern zugleich zum Ausdruck der Kritik an der kulturellen Globalisierung durch die USA, dem ›wahren‹ Schöpfergott. Der Text weist zudem zahlreiche Anspielungen auf das Genre der Abenteuer- und Rei-

⁷⁴³ Während die Pastiche-Struktur des vorliegenden Textes im Rahmen dieser Untersuchung als Teil der den Text subversiv unterlaufenden postkolonialen Perspektive angesehen wird, entwirft Birgfeld ein gänzlich anderes Funktionsspektrum: »Und wozu ein Pastiche? Die nicht verdeckte, sondern sichtbar gehaltene Imitation und Vermischung verschiedener Stile und Genres wie in *Imperium* kann Komik erzeugen, einen abgelegten Stil probeweise reaktivieren und der Wiederaneignung empfehlen. Sie vermag, die Historizität der literarischen und künstlerischen Selbstdarstellung einer Zeit in Erinnerung zu rufen und auszustellen. [...] Der Eindruck einer erschöpfenden Zusammenschau der literarischen Selbstrepräsentation einer Epoche entsteht bei Kracht nicht. Das aber schmälert das literarische Projekt Krachts nicht, im Gegenteil: Dessen Pointe liegt, so scheint mir, darin, dass *Imperium* historische Wahrheiten dezidiert nicht auf der Ebene historischer Fakten sucht, ja sie auf dieser Ebene demonstrativ verweigert, sich aber auch nicht in einer metahistoriografischen Fiktion, einer die Ungreifbarkeit der Geschichte beschwörenden Literatur, erschöpft, die der Roman ganz gewiss auch ist. Die eigentliche Spezifität scheint im erzählerischen Verfahren zu liegen, das offensichtliche Unstimmigkeiten und Brüche sowohl in den realweltlichen Bezügen wie in der Erzählerkonzeption erzeugt, das damit eindrücklich verweist auf die Imitation als Imitation sowie auf die im Verfahren des Pastiches erzeugte Verschränkung und Überlagerung kulturelle Modi der Selbstreflexion der Zeit um 1900 wie des ganzen 20. Jahrhunderts« (Birgfeld: Südseephantasien, S. 474ff.).

seliteratur auf, die Krachts freimütigen und zugleich modifizierenden Umgang mit dem literarischen Fremdtextmaterial veranschaulichen. Die in diesem Kontext thematisierten Referenzen auf Conrads *Heart of Darkness* wie auch die Anspielungen auf Nabokovs *Pale Fire* gestalten sich als Ausdruck einer dem Text eingeschriebenen kolonialkritischen Lesart, die jedoch keinesfalls offen zutage tritt, sondern sich durchaus implizit gestaltet. Auch die Auftritte der ›re-used-authors‹ sind in das Verfahren der Wiederholung mit Differenz eingebettet: So werden die ›Gastrollen‹ Manns, Kafkas und Hesses zwar authentisch inszeniert, bei genauerem Hinsehen wurden die in den Text integrierten und Authentizität weismachenden realhistorischen Fakten allerdings stets leicht verschoben. Die mannigfaltigen intertextuellen Anspielungen, Referenznahmen und Andeutungen rechtfertigen es, den Krachtschen Kolonialroman als Pastiche zu klassifizieren, der, um ein Beispiel zu nennen, das Genre der Abenteuerliteratur nicht nur nachahmt, sondern zugleich parodiert. Gleiches gilt auch für den Kolonialismus-Globalisierungs-Diskurs, den der Text entfaltet – wenngleich darauf hingewiesen werden muss, dass die pastiche artige Struktur und Funktion *Imperiums* erneut bewusst verschleiert wird.

III. Josef Winklers neueste Erzähl- und Romanprosa

1. Einleitung

Wenngleich es durchaus Motive und Themen gibt, auf die sich der Autor Christian Kracht in seinem Werk häufig bezieht, wie etwa auf die Herrschaftsform der Diktatur oder auf die Figur des Aussteigers, so überrascht er seine Leser dennoch immer wieder mit der thematischen Neujustierung seiner Texte. Im Vergleich dazu zeichnet sich das Werk des österreichischen Autors Josef Winkler durch starke Kohärenz aus: In einer Endlosschleife arbeitet er sich in seinen Texten an den immer gleichen Themen, Motiven und Bildern ab – wie etwa dem Doppelselbstmord zweier homosexueller Jugendlicher in seinem österreichischen Heimatdorf Kamering, der als eine Art Initiationsereignis seines Schreibens inszeniert wird und in schier unerschöpflicher Variation in fast alle seine Texte Eingang gefunden hat.⁷⁴⁴ Winklers manisch obsessiv anmutende Auseinandersetzung mit Tod und Vergänglichkeit, Schmerz und Leid, sein unermüdlicher Kampf gegen Katholizismus sowie die Aufarbeitung seiner traumatischen Kindheit haben ihm des Öfteren von der Literaturkritik den Vorwurf der Redundanz eingehandelt, einer thematischen Stagnation, die im klein-bäuerlichen Milieu verharre und sich im Verlauf der Jahre von einer Verzweiflungsprosa zu einem sensationalistischen Vernichtungspathos, zu einem literarischen Gaffertum gewandelt habe.⁷⁴⁵ Jener inhaltliche Zusammenhang seiner zahlreichen Texte, bei denen es sich mehrheitlich um Erzählungen, Erzählensammlungen oder auch Reisejournale handelt – das Etikett ›Roman‹, das vielen seiner Texte auferlegt wurde, scheint eher einer Verlegenheitsgeste bzw. verkaufsopti-

⁷⁴⁴ Clemens Özelt konstatiert, dass die Winklerschen Texte als Antwort auf den Doppelselbstmord der beiden homosexuellen Jugendlichen gelesen werden müssten: »Um Derridas Begriff noch einmal aufzugreifen, könnte man Winklers Unternehmen als erfolgreich scheiternde Trauerarbeit charakterisieren. [...] Die Trauerarbeit ist ein lebenslängliches Projekt – Jakob ist eben jener ›über den ich bis zu meinem Lebensende nicht aufhören werde zu schreiben‹. So könnte man anschließend festhalten, dass Winklers Texte auch einen eminent politischen Anspruch stellen. Aus dem (Frei-)Tod der oder des Anderen erwächst so etwas wie Engagement. In der Auflehnung wird dem Anderen Rechnung getragen: ›Ich empöre mich, als sind wir‹ (Camus, 2001, S. 31)« (Clemens Özelt: Freitod und Alterität. Zur Poetologie der Selbstmordvermeidung bei Josef Winkler, in: Arno Herberth, Thomas Niederkrotenthaler, Benedict Till [Hrsg.]: Suizidalität in den Medien. Interdisziplinäre Betrachtungen. Wien: LIT Verl., 2008, S. 167–182, hier S. 180f.).

In diesem Kontext sei angemerkt, dass sich die hier formulierte Prognose nicht bewahrheitet hat: Der Freitod, sowohl der eigene des Autors als auch der der beiden Jugendlichen, spielt in den aktuellen Texten Winklers entweder eine äußerst geringfügige oder gar keine Rolle mehr. Als Motiv bleibt der Selbstmord jedoch weiterhin bestehen, wie im Verlauf der Analyse dargelegt wird.

⁷⁴⁵ Vgl. Oliver Jungen: Lebensthema eines Büchnerpreisträgers. Wenn der Suizid Suizid begeht, bleibt Winkler übrig, in: FAZ, vom 16.01.2009.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/lebensthema-eines-buechnerpreistraegers-wenn-der-suizid-suizid-begeht-bleibt-winkler-uebrig-1750902.html> (Stand: 21.08.2015).

mierenden Strategie seines Verlages geschuldet zu sein scheint⁷⁴⁶ –, suggeriert, Winkler schreibe, wie ehemals Proust, unaufhörlich und unermüdlich an lediglich einem einzigen Werk, an einem einzigen unendlichen Text: Dabei kommuniziert jeder Text mit dem vorangehenden und mit den noch gar nicht geschriebenen, was sich daran zeigt, dass der Rezipient manchmal Jahre warten muss, bis ein neues Bild eine zurückliegende Dunkelheit auflöst, wie Dirk Linck es beschreibt.⁷⁴⁷ Dass Winkler seinen Themen auch zukünftig treu bleibt, er weiterhin gegen das Trauma⁷⁴⁸ seiner Kindheit anschreiben wird, ja, muss, da der Prozess des Schreibens sein Überleben sichert, eine Überlebensstrategie für ihn darstellt, steht ganz außer Frage: Winklers Schreiben sei schon immer in einem zweifachen Sinn ein Schreiben auf Leben und Tod gewesen: »existenziell und thematisch. Auch wenn Winkler Posen liebt, es ist zweifellos keine Pose, wenn er in vielen Variationen und Abwandlungen immer wieder betont hat, dass er keine andere Wahl hatte.«⁷⁴⁹ Seinem Werk deswegen jedoch jegliche Form der Weiterentwicklung abzusprechen, erweist sich schlichtweg als falsch.⁷⁵⁰ Im Gegenteil, das Winklersche Werk hat in den mehr als dreißig Jahren seiner Genese verschiedene Entwicklungen durchlaufen. Angefangen mit jener frühen, wild wuchernden Prosa der 80er Jahre, die seitens der Literaturkritik häufig in die Gattung der Antiheimatliteratur bzw. negativen

⁷⁴⁶ Auch Matthias Prangel wundert sich in einem Interview mit Winkler darüber, wer auf die Idee gekommen sei, seine Texte als »Romane« zu bezeichnen und fragt, ob es sich dabei etwa um eine Marketingstrategie des Verlags handle. Winkler antwortet ihm, dass man moderne Literatur seit einigen Jahrzehnten bereits nicht mehr nach Gattungen sortieren könne (vgl. Matthias Prangel: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. Ein Gespräch mit Josef Winkler, in: literaturkritik.de, vom 01.06.2004. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6730 [Stand: 21.08.2015]). Dieses Gespräch erschien erstmals in: Deutsche Bücher. Forum für Literatur 33 (2003) H. 4, S. 257–276.

⁷⁴⁷ Vgl. Dirk Linck: Halbweib und Maskenbildner. Subjektivität und schwule Erfahrung im Werk Josef Winklers. Berlin: rosa Winkel, 1993, S. 168. Mit Bürgers Theorie der Avantgarde argumentierend weist Linck ferner darauf hin, dass die Winklerschen Texte auf dem Prinzip der »Reihe« beruhen und nicht dem Prinzip der »Sukzession« gehorchen, weshalb es möglich sei, »daß einzelne Teile des Werkes fehlen könnten, ohne daß der Text deshalb unlesbar würde: jedes Teil ist fertig, kommuniziert als fertiges mit den anderen Teilen, die gegeneinander austauschbar sind. Die Herausnahme von Teilen würde Winklers Romane nicht beschädigen können« (ebd., S. 85).

⁷⁴⁸ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die psychoanalytische Dimension der Winklerschen Texte im Rahmen dieser Untersuchung nur am Rande berücksichtigt wird. Dies begründet sich damit, dass das Trauma des Winklerschen Erzählers in den die Grundlage dieser Arbeit bildenden Texten bei weitem nicht mehr so stark im Vordergrund steht, wie es in Winklers Prosa der 80er und 90er Jahre der Fall ist.

⁷⁴⁹ Klaus Amann: Attacke und Rettung. Zu einem Grundmuster bei Josef Winkler, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 26–45, hier S. 31.

⁷⁵⁰ So postuliert Linck etwa in seinem Beitrag *Blasphemische Erweckungen*: »Winkler entwickelt sich nicht, weder als literarische Figur noch als Autor. Er sperrt sich in die Bauernwelt ein, die ihm das Futter gibt« (Dirck Linck: Blasphemische Erweckungen, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 29–38, hier S. 34).

Heimatliteratur⁷⁵¹ eingeordnet wurde.⁷⁵² Diese Texte, paradigmatisch sei die Roman-Trilogie *Das wilde Kärnten* genannt, werden dominiert von dem ambivalenten Vater-Sohn-Verhältnis, homoerotischen Fantasien⁷⁵³ und blasphemischen Äußerungen⁷⁵⁴. In aggressivem Ton wird Sprachbild an Sprachbild aneinandergereiht und schier unendliche Assoziationsketten geknüpft, die ein stringentes Erzählen konsequent unterlaufen. Doch bereits Anfang der 90er Jahre ist ein deutlicher Einschnitt spürbar: Obwohl nach wie vor in der Auseinandersetzung mit seiner traumatischen Kindheit verhaftet, zieht es den Autor sowie den Erzähler Winkler nun in die Fremde: Aufenthalt in Italien (*Friedhof der bitteren Orangen* und *Natura Morta*) folgen Reisen nach Japan⁷⁵⁵ (*Roppongi. Requiem für einen Vater*), Mexiko *Ich reiße mir eine Wimper aus und stech dich damit tot*) Indien (*Domra, Leichnam, seine Familie belauernd*) das, aufgrund der Hingabe, mit der Winkler sich diesem Staat gewidmet hat, einen besonderen Stellenwert innerhalb seines Gesamtwerks einnimmt. Doch trotz dieser emanzipierenden Ortswechsel bleibt seine Todes- und Morbiditäts-Faszination bestehen, sucht er weiterhin Friedhöfe und Kirchen auf und webt Geschichten von tragischen Unfällen in seine Texte ein: »Winkler ist *der* zeitgenössische Dichter der Todesfaszination«, konstatiert Honold.⁷⁵⁶ Es scheint jedoch auch, als treten jene homoerotischen Phantasien ein Stück weit in den Hintergrund, eine Entwicklung, die in seinen aktuellen Texten vollständig abgeschlos-

⁷⁵¹ Dana Pfeiferová: Eintrag »Winkler, Josef«, in: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2. vollst. überarb. Ausgabe. Bd. 12. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. 458–459, hier S. 458. In *Kindlers neuem Literatur Lexikon* heißt es: »Man hat Winklers autobiographische Romane im Schnittfeld von aktuellen Tendenzen der Gegenwartsliteratur, des »negativen Heimatromanes«, der »neuen Innerlichkeit« und des therapeutischen Schreibens geortet« (Cornelia Fischer: Eintrag »Josef Winkler«, in: Walter Jens [Hrsg.]: Kindlers neues Literatur Lexikon. Bd. 17. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 746–747, hier S. 746).

⁷⁵² Das häufig als Vorwurf verstandene Etikett der Heimat- oder Antiheimatliteratur kann den aktuellen Texten Winklers, vor allem den der Analyse zugrundeliegenden, schon deswegen nicht aufgedrückt werden, da sie allesamt einen globalen Handlungsraum entwerfen, in dem sich der Winklersche Erzähler bewegt.

⁷⁵³ Mit der homoerotischen Komponente des Winklerschen Werks hat sich insbesondere Linck in seiner umfangreichen Studie *Halbweib und Maskenbildner* auseinandergesetzt. Vgl. auch den von Linck verfassten Eintrag über Josef Winkler in der von ihm u.a. herausgegebenen lesbisch-schwulen Literaturgeschichte in Porträts (Dirck Linck: Josef Winkler, in: Alexandra Busch, ders. [Hrsg.]: Frauenliebe. Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts. Stuttgart: Metzler, 1997, S. 472–476).

⁷⁵⁴ Vgl. Robert Walter-Jochum: Vom Bekenntnis zum Plädoyer: Religion, Sexualität und Identität bei Jean-Jaques Rousseau und Josef Winkler, in: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien. Göttingen: V&R UP, 2015, S. 367–390.

⁷⁵⁵ Obgleich der Winklersche Erzähler in *Roppongi* eine Lesereise in Japan unternimmt, wird der ostasiatische Staat »fast ausschließlich medienvermittelt dargestellt«, insbesondere durch den ebenfalls in Japan spielenden Film *Lost in Translation* sowie die Erzählung *Narayama-bushiko. Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama-Lieder*. (Hiroshi Yamamoto: Vermessung von Todeslandschaften. Zum Irre- und Engführungsverfahren in Josef Winklers *Roppongi*, in: Millner, Ivanovic: Die Entsetzungen des Josef Winkler, S. 120–134, hier S. 123).

⁷⁵⁶ Alexander Honold: Lebensmittel – Todesarten. Winklers reisender Humor, in: Millner, Ivanovic: Die Entsetzungen des Josef Winkler, S. 180–210, hier S. 195.

sen ist. Der lange Zeit herbeigesehnte und dann doch überraschende Tod des verhassten ›Ackermanns‹, Winklers Vater, den er in dem Roman *Roppongi. Requiem für einen Vater* verarbeitet, lässt Winkler gemäßigt-versöhnliche Töne anschlagen und ihn nicht mehr ganz so hart mit dem Familienpatriarchen ins Gericht gehen.⁷⁵⁷ Auch der einige Jahre später eintretende Tod der Mutter hat eine literarische Verarbeitung erfahren: In der 2013 erschienenen Erzählung *Mutter und der Bleistift* breitet Winkler sein ambivalentes, im Vergleich zum Vater weitaus konzilianteres Verhältnis zu seiner sich bei Lebzeiten überwiegend in Schweigen hüllenden Mutter aus. Jene Radikalität, die er in Bezug auf den Vater eingebüßt hat, tritt dafür in seiner Auseinandersetzung mit der österreichischen Lokalpolitik⁷⁵⁸ umso deutlicher zum Vorschein: In der Eröffnungsrede des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs im Jahr 2009⁷⁵⁹ geht Winkler harsch gegen den ein Jahr zuvor verstorbenen österreichischen Politiker Jörg Haider vor, der mehrere Jahrzehnte das Amt des Landeshauptmanns von Kärnten bekleidete.⁷⁶⁰ Gleichzeitig hat

⁷⁵⁷ Honold weist darauf hin, dass *Roppongi* in gewisser Weise als Nachtragstext verstanden werden könne, »der ein fast dreißig Jahre zuvor im *Ackermann aus Kärnten* indirekt gegebenes Versprechen des Sohnes einlöst« (ebd., S. 204). Im *Ackermann* prophezeite der Vater seinem Sohn: »Ich sage dir, du wirst zu uns zurückkehren, nicht ins selbe Dorf, aber du wirst die einfachen Menschen bis an dein Lebensende suchen, und nirgendwo wirst du mehr einen Vater finden, mein Sohn. Du wirst über deinen toten Vater ein anderes Buch schreiben als über deinen lebenden« (Josef Winkler: *Der Ackermann aus Kärnten*, in: ders.: *Das wilde Kärnten. Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache. Drei Romane*. 4. Aufl. 2012. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 195–471, hier S. 388). Dennoch ist Pfeiferová Lesart von *Roppongi* als »unverwechselbarer Nachruf, der das Leben des geliebten Menschen buchstäblich verewigen soll«, zu euphemistisch, denn obgleich sich das Verhältnis zwischen Winkler und seinem Vater deutlich gebessert hat, gestaltet sich dieses auch nach dessen Tod weiterhin ambivalent. Pfeiferová weist ferner darauf hin, dass die gemeinsame Suche von Vater und Sohn nach dem Lieblingsbuch des Vaters, die Erzählung *Tausend und eine Nacht*, als Form der Todes-Bannung zu verstehen sei. Foucault, auf den sie sich beruft, habe die Erzählungen Sheherazades – eine der Hauptfiguren aus *Tausend und eine Nacht* – zum »Paradigma der soziokulturellen Praxis zur Bannung des Todes erklärt« (Dana Pfeiferová: *Zwischen Angst und Beschwörung: Josef Winklers Todesbilder*, in: Millner, Ivanovic: *Die Entsetzungen des Josef Winkler*, S. 104–119, hier S. 107).

⁷⁵⁸ Klaus Amann schreibt in seiner biographischen Skizze über Josef Winkler: »Im literarischen Akt der Dekuvrierung des Anstößigen, der Distanzierung, des Tabubruchs, der Übertreibung und Zuspitzung, der Rebellion und der Attacke wird die biographische Erfahrung, werden Kränkung, Zorn, Wunschvorstellungen und Phantasien durchlässig für eine kritische, das heißt auch für eine politische Sicht der gesellschaftlichen Verhältnisse. Josef Winkler schreibt von jeher darüber, was die Menschen, und nicht nur jene im Kirchspiel von Kaming, beschäftigt, belastet, beschädigt, wonach sie sich sehnen. Somit hat er von jeher auch über Politik geschrieben – davon konnte man sich, wenn man wollte, schon Jahrzehnte überzeugen. Um das zu bemerken, bedurfte es nicht seiner Reden beim Bachmann-Wettbewerb oder in Salzburg über die Verkommenheit der Politik in Kärnten, seiner literarisch-politischen Pamphlete im *Standard* und in der Presse. Seine politisch-satirischen Texte sind lediglich die selbstbewusste und effektvolle Anwendung jahrzehntelanger praktizierter literarischer Verfahren auf die Tagespolitik [...]« (Amann: *Attacke und Rettung*, S. 42).

⁷⁵⁹ Vgl. Josef Winkler: *Der Katzensilberkranz in der Henselstrasse. Klagenfurter Rede zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

⁷⁶⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang bspw. die am 25.10.2012 in Salzburg gehaltene Rede *Der Landeshauptmann von Kärnten als bischöflicher Haubentaucher auf der Bierkiste*, in der Winkler vor allem den um den verstorbenen Politiker Jörg Haider – der »größte politische Bankräuber der Zweiten Republik« (ebd., S. 7) – betriebenen Totenkult scharf kritisiert, der bereits horrenden Summen an Steuergeldern verschlungen habe (vgl. Josef Winkler: *Der Landeshauptmann von Kärnten als bischöflicher Haubentaucher*

Winkler seine Texte nicht nur um (selbst-)ironische und humoreske Elemente erweitert, sondern lasse ferner, wie Klaus Amann konstatiert, neuerdings nicht mehr »Angst und Schrecken obsiegen«:

Dass er mit den Schrecken der Kindheit und allen anderen Schrecken bis hin zur Kärntner Politik auch ironisch entspannt umgehen kann, ist neu, und es zeigt eine Entwicklung in seiner Arbeit, die vielleicht die größte Errungenschaft seines Weges als Schreiber darstellt.⁷⁶¹

Darüber hinaus hat Winkler sein Schreiben auch auf formal-stilistischer Ebene gewissermaßen gemäßigt, sind jene wild wuchernden Assoziationsketten seiner literarischen Anfänge einem, wenn auch nicht stringenten oder linear kohärenten, so doch zumindest einem strukturierterem Erzählen gewichen. Sein bislang letzter Text namens *Winnetou, Abel und ich*⁷⁶² aus dem Jahr 2014 versetzt den Leser erneut in die Kindheit des Winklerschen Erzählers und führt dabei vor, welchen Stellenwert die Rezeption literarischer Fremdtex te bei der eigenen Textproduktion spielt und auf welche Weise Fremd- und Eigentexte in den Werken Winklers amalgamiert werden.

Im Vergleich zu der vorangehenden Analyse des Krachtschen Romans bezieht sich die nachfolgende Untersuchung auf insgesamt vier Texte des Autors Josef Winkler: *Roppongi. Requiem für einen Vater* (2007)⁷⁶³, *Ich rei ß mir eine Wimper aus und stech dich damit tot* (2008)⁷⁶⁴, *Die Realität so sagen, als ob sie trotzdem nicht wär* oder *Die Wutausbrüche der Engel* (2011)⁷⁶⁵ sowie *Mutter und der Bleistift* (2013)⁷⁶⁶. Die Auswahl der Texte rechtfertigt sich über deren thematische Kohärenz: Winklers Texte stehen niemals für sich allein, sondern sind immer im Kontext seines Gesamtwerks zu betrachten; sie gestalten sich hochgradig autoreferentiell, werden doch immer wieder die gleichen (Erinnerungs-)Bilder aufgegriffen und verarbeitet. Neben dieser, das Gesamtwerk kennzeichnenden Auto-Referentialität – die als Praxis in der Analyse von Felicitas Hoppes *Hoppe* noch eine Rolle spielen wird –, erweisen sich die vier ausgewählten Texte als in besonderem Maße miteinander verbunden. Vor allem *Roppongi* sowie *Mutter und der Bleistift* stehen durch die jeweilige Thematisierung des Ablebens beider El-

auf der Bierkiste, 25.10.2012 [Rede im Rahmen des Projekts *mitSprache: Rede zur Situation* der Literaturhäuser und Literaturzentren Österreichs]. <http://www.literaturhaus-salzburg.at/media/pdf/pdf3685.pdf> [Stand: 21.08.2015]).

⁷⁶¹ Amann: *Attacke und Rettung*, S. 27f. Auch Honold weist darauf hin, dass Winkler in vielen seiner Erzählungen »das Augenzwinkern nicht vergessen« habe. (Honold: *Lebensmittel – Todesarten*, S. 206.)

⁷⁶² Josef Winkler: *Winnetou, Abel und ich*. Mit Bildern von Sascha Schneider. Berlin: Suhrkamp, 2014.

⁷⁶³ Dieser Text wird künftig unter der Sigle »RO« mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁷⁶⁴ Dieser Text wird künftig unter der Sigle »WIMP« mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁷⁶⁵ Dieser Text wird künftig unter der Sigle »REAL« mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁷⁶⁶ Dieser Text wird künftig unter der Sigle »MU« mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

ternteile in direktem Bezug zueinander. Darüber hinaus findet sich gerade in diesen Texten eine ähnliche Erzählsituation. Winkler entwirft seine Erinnerungsbilder an die Heimat, seine Kindheit und Jugend, aus der Fremde heraus, etwa von Indien aus, wie in *Roppongi*, oder aber während einer Reise nach Frankreich, wie in *Mutter und der Bleistift*. Das Motiv des Reisens stellt zudem den Konnex zu *Ich rei mir eine Wimper aus* her, da der Erzähler auch hier unterschiedliche Orte, Länder und Gegenden bereist, was die Einordnung der Winklerschen Texte in das Genre der Reiseliteratur nahelegt. All dies findet sich auch in *Die Realität so sagen* wieder: Dieser Text schildert nicht nur einige der wichtigsten Lebensstationen Winklers, sondern gestaltet sich darüber hinaus stark poetologisch und widmet sich ausführlich den literarischen Vorbildern des Autors, womit dieser wie ein »Literaturhistoriker agiert« und die »Grenze zwischen der Literatur und der Literaturwissenschaft sprengt«⁷⁶⁷. Grundsätzlich gibt es jedoch nur wenige poetologische Äußerungen des Autors, wie auch Bernard Banoun feststellt: »Kunst und Schreiben« werden bei und von Winkler »keiner Analyse unterzogen, man könnte sogar in seinen literarischen Texten sowie in anderen Äußerungen wie Interviews und öffentlichen Gesprächen eine Weigerung feststellen, abstrakte ästhetische Reflexionen zu formulieren, als misstrauere der Autor dem artikulierten analytischen Denken«⁷⁶⁸ – anders als bspw. die Autorin Felicitas Hoppe, die sich regelmäßig zu ihrer eigenen Poetologie äußert.

Auf der einen Seite zeichnen sich die hier versammelten Winklerschen Texte durch eine Konzentration auf die räumliche Struktur aus, die sich als zwischen dem heimatlichen Eigen- und dem bereisten Fremd-Raum schwankende Dialektik gestaltet. Auf der anderen Seite werden die ausgewählten Texte durch ihre intertextuelle Struktur geeint: Obwohl Winklers Texte seit jeher von Fremdautoren und deren Werke beeinflusst wurden – zu denken sei etwa an seine Hommage an Jean Genet⁷⁶⁹ –, gewinnt das intertextuelle Verfahren insbesondere in seinen aktuellen Texten zunehmend an Bedeutung. Dabei wird die dialektale Bezogenheit von heimatlichem Eigenraum und bereisten Fremdräumen mit dem Verhältnis der manifesten Texte zu den aufgesuchten Fremdtexten paralle-

⁷⁶⁷ Pfeiferová: Zwischen Angst und Beschwörung, S. 116. In diesem Zusammenhang vgl. zudem dies.: Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens, 2007.

⁷⁶⁸ Bernard Banoun: Lösblatt mit Wasserzeichen. Zu Figuren des Gegensatzes, der Ambivalenz, der Symmetrie und der Auslöschung der Gegensätze in Josef Winklers Texten, in: Millner, Ivanovic: Die Entsetzungen des Josef Winkler, S. 245–265, hier S. 245.

⁷⁶⁹ Vgl. Josef Winkler: Das Zöglingsheft des Jean Genet. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.

lisiert. Der in dem Winklerschen Werk konstruierte Bezug zwischen Topographie und Intertextualität steht demnach im Mittelpunkt der nachfolgenden Analyse.

1.1 (Ist) Josef Winkler (ist) Josef Winkler?!

Den meisten Texten Josef Winklers, so auch den der Analyse zugrundeliegenden, ist gemein, dass sie aus der Perspektive eines autodiegetischen Erzählers verfasst sind.⁷⁷⁰

Dieser Ich-Erzähler erweist sich aufgrund spezifischer autobiographischer Details mit dem Autor Josef Winkler kongruent.⁷⁷¹ So basiert etwa die Erzählung *Ich rei mir eine Wimper aus* auf einer Reise, die der Autor Winkler zusammen mit seiner Familie und einem Filmteam nach Mexiko unternommen hat und die dann später nicht nur literarisch, sondern auch filmisch verarbeitet wurde in Form des Dokumentarfilms *Josef Winkler – Der Kinoleinwandgeher* des Regisseurs Michael Pfeifenberger⁷⁷². Der Eindruck der Kongruenz zwischen Autor und Erzähler entsteht durch die textuelle Verarbeitung tatsächlicher Ereignisse und Erlebnisse aus dem Leben des Autors Winkler, wie etwa dessen Herkunft aus dem sterreichischen Dorf Kamering, seine schriftstellerische Tätigkeit oder etwa den vielfachen Verweisen auf seine Familie, seine Frau Christina⁷⁷³ sowie die beiden Kinder Siri und Kasimir, die namentlich genannt werden. So endet etwa der Roman *Die Realität so sagen* folgendermaßen: »Einige Tage später aßen Siri und Kasimir [...] die Zuckertotenkpfe auf, auf deren Stirn mit farbigem Zuckergu unsere Namen draufgeschrieben standen: Siri, Kasimir, Christina und Josef« (REAL 162). Texte, »in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und Protagonist besteht«,

⁷⁷⁰ Die einzige Ausnahme bildet die Erzählung *Wenn es soweit ist* aus dem Jahr 1998, die ausschließlich aus der Sicht eines neunzigjhrigen Greises verfasst ist. Davon abgesehen gibt es lediglich einige Textstellen in den frühen Romanen Winklers, in denen unterschiedliche Erzählinstanzen auftauchen (Josef Winkler: *Wenn es soweit ist*. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002).

⁷⁷¹ So heißt es etwa in *Kindlers neuem Literatur Lexikon*: »Wahrnehmungen und Erfahrungen des Erzählers wiederholen dabei Abschnitte aus Winklers eigener Biographie; der Autor beschreibt im Laufe seiner radikalen literarischen Selbsttherapie den Weg von einer anarchischen Subjektivität zu einer aus dem Schreibvorgang gewonnenen Objektivierung seiner Kindheitsgeschichte und Neudefinition seiner Identität« (Fischer: Eintrag »Josef Winkler«, S. 746).

⁷⁷² Michael Pfeifenberger: *Der Kinoleinwandgeher/El Caminante De La Pantalla*. Ein Episodenfilmprojekt nach Texten von Josef Winkler. Mexiko/Austria/India 2009. Roadmovie, 85 min.

⁷⁷³ Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Schreibweise des Namens seiner Frau in den einzelnen Texten variiert. Während sie in *Die Realität so sagen* »Christina« geschrieben wird, schreibt Winkler ihren Namen in *Roppongi* »Kristina«. Dies nur als Hinweis, damit der Rezipient versteht, dass es sich nicht um verschiedene Personen handelt.

werden von Lejeune in die Kategorie des ›autobiographischen Romans‹ eingeordnet.⁷⁷⁴ Bei der Mehrheit der Winklerschen Texte jedoch liegt etwas vor, das Lejeune als den ›autobiographischen Pakt‹ bezeichnet: »Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität« – zwischen Autor, Erzähler und Protagonist – »im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.«⁷⁷⁵ Dieses Kriterium der Namensidentität ist auch in den Texten Winklers gegeben, etwa wenn sich der autodiegetische Erzähler in *Roppongi* explizit als Josef Winkler zu erkennen gibt, indem er eine Postkarte, die er dem Schriftsteller Bodo Kirchhoff aus Varanasi schickt, mit »Schöne Grüße aus Indien: Josef (Winkler)« (RO 11) unterschreibt. Derartig explizite Identifizierungen sind allerdings selten, wird der Name des Erzählers in den meisten Texten nicht explizit genannt, obgleich der Leser weiß, dass sich der Autor hinter dieser Leerstelle verbirgt. Stattdessen wird er überwiegend als »Sepp« (MU 20) oder »Seppl« (MU 63) tituiert, eine insbesondere im süddeutschen Sprachraum gängige Kurzform für ›Josef‹, womit auf die Herkunftsregion Winklers verwiesen wird. Daneben wird in den Texten mehrmals darauf hingewiesen, dass der Erzähler den Namen seines Großvaters väterlicherseits, Josef Winkler, trägt, sodass die Identifizierung des Erzählers auch implizit gewährleistet wird. Das Winklersche Verständnis von Literatur als Existenzvoraussetzung, »als Rettung und als Lebensentwurf« komme bei dem Österreicher »ohne Alltagserfahrungen und ohne das Autobiografische nicht aus«, wie sein langjähriger Freund und Wegbegleiter Klaus Amann betont.⁷⁷⁶ Das Autobiografische hebe die »Dringlichkeit und die Legitimität seines Schreibens« hervor, es sei der Anker, »der Winklers Texten Halt in der Realität« gebe und sie »an konkrete, durch die Biografie des Autors verbürgte Lebenswelten« binde.⁷⁷⁷ Vor diesem Hintergrund könne auch das Auftreten seiner Familie, seiner beiden Kinder und seiner Frau, als Ausdruck der Verankerung der Texte in der Realität verstanden werden:

Die vielfältigen Übergänge und Korrespondenzen zwischen Literatur und Biografie bei Winkler machen eine Scheidung der beiden Bereiche nahezu unmöglich. Exakt das aber entspricht auch seinem Bewusstsein von seiner Rolle als Autor. Sein Leben ist die Literatur, und die Literatur ist sein Leben. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben.⁷⁷⁸

In diesem Zusammenhang sei auf das Verhältnis von Text und Epitext – das vor allem im Rahmen der später erfolgenden Hoppe-Analyse diskutiert wird –, genauer gesagt,

⁷⁷⁴ Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, S. 26. Das franz. Original erschien unter: Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 27.

⁷⁷⁶ Amann: Attacke und Rettung, S. 34.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 35.

von Text und Autoreninterview hingewiesen. Es ist auffällig, dass der Autor Josef Winkler poetologische Selbstaussagen, die zur Interpretation seiner literarischen Texte herangezogen werden könnten, zu meiden scheint. Dieser Umstand ist der Tatsache geschuldet, dass der Autor Josef Winkler nicht die für eine kritische Selbstreflexion benötigte Distanz zu seinen Werken besitzt, da er nicht zwischen Autor und Erzähler bzw., wie es weiter oben heißt, zwischen Leben und Literatur differenziert. Besonders eindrücklich zeigt sich dies anhand von (Fernseh-)Interviews: Immer wieder gleitet der Autor ins Anekdotische ab und beantwortet die Fragen zu seinen Texten mit Verweisen auf seine Kindheit. Dabei ist auffällig, dass der Autor Winkler nicht nur auf die gleichen Motive, Bilder etc. recurriert, die er auch in seinen Texten verhandelt, sondern häufig sogar wortwörtlich aus seinen Werken zitiert, um auf Fragen zu antworten, die sich auf seine Biographie beziehen. Auf diese Weise unterläuft er die Grenze zwischen Autor und Erzähler, zwischen Fakt und Fiktion kontinuierlich.

Dieser augenscheinlichen Kongruenz zum Trotz dürfen Autor und Erzähler keinesfalls gleichgesetzt werden; denn obwohl die ausgewählten Texte Winklers keine Gattungsbezeichnung im Titel tragen, wie etwa seine Schrift *Natura Morta*⁷⁷⁹, die durch den Zusatz ›Eine römische Novelle‹ markiert ist, handelt es sich um Fiktionen, die, auch wenn sie den Anschein von Authentizität erwecken, nicht der Kategorie der Autobiographie zugeordnet werden dürfen. Dieser Umstand kann am Beispiel von *Die Realität so sagen* illustriert werden, einem Text, der sich vergleichsweise stark autobiographisch gestaltet, da er einzelne Stationen aus dem Leben des Autor Winklers beleuchtet und insbesondere dessen schriftstellerische Tätigkeit reflektiert. Der nachfolgende Ausschnitt veranschaulicht allerdings, inwieweit der Text selbst auf seinen Status als Fiktion hinweist:

Mein literarischer Feldzug der verbalen Rache war ein fürchterlicher, denn ich sorgte Jahre später in meinen Geschichten dafür, daß die Bäuerin ihren versoffenen und bis zum Umfallen in der verrauchten Gaststube sitzenden Ehegatten Gottfried Lemmerhofer [...] mit einer Kamellederpeitsche aus der verrauchten Gasthausstube holte, ihn in den grünen Jeep bugsierte und in den Schweinestall einsperrte, der so schwer betrunken war, daß er, ohnmächtig im Stallglitsch liegend, nicht einmal bemerkte, daß ihm die Schweine die Hoden abfraßen. (REAL 150)

Der literarische Rachefeldzug des Erzählers erfolgt als Reaktion auf einen seitens der Dorfbewohner geplanten tätlichen Übergriff auf ihn. Winkler rächt sich für diese Pläne, indem er in seinen Geschichten dafür sorgt, dass Lemmerhofer das eben beschriebene Schicksal zuteil wird. Demnach weist er seine Ausführungen explizit als fiktiv und jeg-

⁷⁷⁹ Zu *Natura morta* vgl. bspw. Franz Haas: Josef Winklers Rom und seine entsetzlich lebendigen Bilder in *Natura morta*, in: Millner, Ivanovic: Die Entsetzungen des Josef Winkler, S. 46–57.

licher Wahrheit entbehrend aus. Auch die Reaktion von Winklers Vater, als dieser erfährt, welches Schicksal sein Sohn dem Dorfbewohner regelrecht angedichtet hat, weist auf die Diskrepanz zwischen Authentizität und Fiktion hin: »Sepp, was bist du denn für eine Sau, wie kannst du nur sagen, daß dem Lemmerhofer die Schweine die Hoden abgefressen haben, das stimmt doch gar nicht. Wie kannst du so etwas sagen!« (REAL 151) Die zitierte Anekdote findet sich auch in *Roppongi* wieder, allerdings mit dem wesentlichen Unterschied, dass sie dort nicht als fiktiv ausgewiesen wird.

Wenngleich der Rezipient aufgrund einiger offensichtlicher Kongruenzen zwischen Autor und Erzähler dazu geneigt ist, das Erzählte als biographisch und somit authentisch einzustufen, fungiert das soeben angeführte Textbeispiel als Beweis dafür, dass Winklers Texte literarische Fiktionen darstellen und keine autobiographisch verifizierten Aufzeichnungen. Fiktion und Realität sind untrennbar miteinander verwoben, sodass eine Differenzierung zwischen dem, was sich tatsächlich ereignet hat, und dem, was lediglich fingiert wurde, nicht gewährleistet werden kann⁷⁸⁰ – ganz davon abgesehen, dass eine solche Differenzierung auch keinen Mehrwert für die Analyse der Texte mit sich bringen würde. Es ist, wie Carmen Ulrich in ihren Ausführungen zu *Domra* beobachtet, der Akt der »Literarisierung des autobiographischen Materials«, der den »Erzähler selbst zum Produkt der Imagination und damit zum Protagonisten Josef Winkler« werden lässt.⁷⁸¹ Es gilt daher, sich von einer autobiographischen Lesart zu distanzieren und der Erzählfigur der Winklerschen Texte lediglich die Funktion eines ›alter ego‹ zuzugestehen.⁷⁸² Um deutlich zu machen, ob über den Verfasser oder den Protagonisten

⁷⁸⁰ »Winklers Unbedencklichkeit in Fragen der Wahrheit gehe bis ins Detail«, so Linck: »[M]al hat der Vater seinen kleinen Finger im Maul eines Kalbs verloren [...], mal durch eine Maschine [...]« (Linck: Halbweib und Maskenbildner, S. 133). In *Roppongi*, um ein weiteres Beispiel zu nennen, macht der Erzähler dem Leser zuerst weis, sich nicht mehr daran zu erinnern, wie das zweite Pferd seines Vaters geheißen habe (vgl. RO 35), um an späterer Stelle den Namen des Pferdes doch zu nennen (vgl. RO 71).

⁷⁸¹ Carmen Ulrich: Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler. München: Iudicium, 2004, S. 216.

Auch Andrea Kunne distanziert sich von einer autobiographischen Lesart der Romane Winklers: »Obwohl sich Übereinstimmungen zwischen dem Leben der Hauptperson und dem des realen Autors Josef Winkler keineswegs leugnen lassen, und wir die Präsenz einiger autobiographischer Elemente – wie Namens- und Altersgleichheit, bäuerliche Herkunftswelt, Schreibtätigkeit, mitmenschliche Beziehungen – nicht abstreiten wollen, möchten wir uns von denjenigen Interpreten distanzieren, die das Oeuvre als ganzes als Autobiographie verstanden haben wollen. Daß Winkler fünf seiner Texte mit der Gattungsbezeichnung ›Roman‹ verstehen hat, ist für uns Grund genug, sie auch als solche, d.h. in erster Linie fiktional, zu rezipieren« (Andrea Kunne: Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam: Rodopi, 1991, S. 260).

⁷⁸² Auch Linck setzt sich in seiner umfangreichen Studie mit der Frage zur Identität zwischen Autor und Erzähler auseinander: »Winkler stellt romanhaft die Schwierigkeit dar, ein Leben – das eigene, ein fremdes – darzustellen. Auf der Grundlage autobiographischen Materials erfindet hier jemand seine Biographie. Das ist der vom Verfasser eingesetzte Erzähler, den der Leser hört. Den Text, den er in Händen hält und liest, hat der Verfasser hergestellt. Die Zentralperspektive der Romane ist die des Erzählers am

gesprochen wird, ist im Folgenden entweder von dem Autor oder dem Erzähler Josef Winkler die Rede. An dieser Stelle sei bereits auf die dritte Analyse dieser Untersuchung verwiesen, die sich mit dem Text *Hoppe* von Felicitas Hoppe beschäftigen wird: Auch hier stößt der Rezipient auf eine Protagonistin, die von sich selbst behauptet, Felicitas Hoppe zu sein, womit Lejeunes Kriterium des autobiographischen Pakts, das die Autobiographie vom autobiographischen Roman abgrenzt, erfüllt ist; allerdings handelt es sich bei *Hoppe* keinesfalls um eine Autobiographie, sondern vielmehr – um einen Begriff Serge Doubrovskys zu bemühen – um eine Autofiktion, einen Text, der »sich selbst dem Bereich der Fiktion zuordnen, in de[m] jedoch in homodiegetischer Erzählweise über den namentlich identifizierten Autor Ereignisse erzählt werden, von denen wiederum nicht klar ist«, ob sie fiktiv oder faktual sind.⁷⁸³ Diese Ambivalenz bzgl. des Fiktionalitäts- bzw. Faktualitäts-Status der geschilderten Ereignisse begegnet dem Rezipienten auch in den Texten Winklers; und obgleich es weder hier noch im Rahmen der späteren Hoppe-Analyse darum gehen wird, diese Ambivalenz in die eine oder die andere Richtung aufzulösen, so wird dennoch deutlich, dass es – entgegen der Klassifizierung Lejeunes⁷⁸⁴ – durchaus möglich ist, die Bereiche der Autobiographie und Fiktion miteinander zu mischen.⁷⁸⁵

Schreibtisch. [...] Dank dieser Perspektivierung gelingt es Winkler, gleichzeitig das Material der Erinnerung darzustellen und zu zeigen, daß diese Darstellung ein imaginärer Akt ist. Die am Schreibtisch hergestellte Perspektivierung verweist auf keinen auktorialen, überschauenden Autobiographen, sondern ist die Strategie eines ästhetischen Subjekts hinter dem Text, das von seinem Leben wie von einem Roman spricht und dessen Darstellung auch als Roman gekennzeichnet ist. Es reflektiert die Unmöglichkeit der Darstellung von Wirklichkeit« (Linck: *Halbweib und Maskenbildner*, S. 305). Wenngleich es zutrifft, dass die in den frühen Texten Winklers auf den fiktiven Status der Texte hinweisende Zentralperspektive die des Erzählers am Schreibtisch war, so wurde diese in den jüngeren, die Grundlage dieser Analyse bildenden Texten von der Perspektive des über das Notizbuch gebeugten Erzählers abgelöst.

⁷⁸³ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001, S. 141.

⁷⁸⁴ Lejeune geht davon aus, dass sobald der Name des Protagonisten dem Namen des Autors entspreche, die »Möglichkeit einer Fiktion ausgeschlossen« sei, »[s]elbst wenn die Erzählung historisch gesehen völlig falsch ist, gehört sie dem Bereich der Lüge an, und nicht dem der Fiktion« (Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 32).

⁷⁸⁵ An dieser Stelle sei zudem erneut auf Krachts *Imperium* verwiesen: In Anlehnung an das Konzept der Autofiktion könnte der Krachtsche Roman als Biofiktion verstanden werden, als spielerische Mischung biographischer Versatzstücke einer realhistorischen Person, die nicht deckungsgleich mit dem Autor ist, mit fiktiven Elementen. Die französische Schriftstellerin Régine Robins versteht unter dem Begriff der Biofiktion ein »Spiel mit fiktiven Biographien und Autobiographien, die Umwandlung des Biographischen in Fiktion oder die Einschreibung von (Auto-)Biographemen in einen Text« (Birgit Schlachter: Régine Robin: *Fragmentarische Identität und Shoah – von einer Theorie der Identität zur Erfindung von Identitäten in der Fiktion*, in: Thomas Keller, Freddy Raphaël [Hrsg.]: *Lebensgeschichten, Exil, Migration*. Berlin: Berliner Wissenschaftsverl., 2006, S. 65–86, hier S. 83). Schlachter bezieht sich auf: Régine Robins: *L'autofiction. Le sujet toujours en défaut*, in: Madeleine Frédéric (Hrsg.): *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*. Bruxelles: Centre d'Etudes canadiennes de l'ULB, 1991, S. 231–265. Alle in dieser Studie untersuchten Texte zeichnen sich demnach durch eine Mischung von (auto-)biographischem Material mit fiktiven Elementen aus.

1.2 Aufbau

Die nachstehende Analyse gliedert sich abermals in zwei Teile: In einem ersten Schritt werden die Texte des Autors Josef Winkler in Hinblick auf ihren räumlichen Aufbau untersucht, wobei zwischen einem heimatlichen Eigenraum und bereisten Fremdräumen unterschieden wird. Nach Martina Löws relationalem Denkmodell wird Raum, verstanden als »relationale (An-)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern«, durch zwei analytisch zu differenzierende Prozesse hergestellt.⁷⁸⁶ Zum einen »konstituiert sich Raum durch das Plazieren von sozialen Gütern und Menschen«, was von Löw mit dem Begriff des »Spacing« erfasst wird.⁷⁸⁷ Zum anderen »bedarf es zur Konstitution von Raum aber auch einer *Syntheseleistung*, das heißt, über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter und Menschen zu Räumen zusammengefaßt.«⁷⁸⁸ Aus der Gleichzeitigkeit der Prozesse des Spacing sowie der Syntheseleistung ist zu schlussfolgern, dass Handlungen nicht nur Räume, sondern Räume zugleich auch Handlungen strukturieren.⁷⁸⁹ Vor diesem Hintergrund gilt es, in den nachfolgenden Ausführungen einerseits zu untersuchen, auf welche Weise die soeben konstatierten Eigen- und Fremdräume von dem handelnden Subjekt, dem autodiegetischen Erzähler, strukturiert und somit hergestellt werden, unter welchen Prämissen er sie wahrnimmt und ihnen somit zu einer spezifischen Struktur verhilft; andererseits wird der Frage nachgegangen, ob sich die Raumstrukturen ihrerseits auf die Handlungen des Erzählers auswirken, sein Handeln bspw. limitieren/regulieren oder überhaupt erst ermöglichen. Während die räumliche Struktur der Winklerschen Texte von dem Dualismus heimatlicher Eigenraum/bereiste Fremdräume geprägt wird, basiert die intertextuelle Struktur, die in einem zweiten Schritt untersucht wird, auf einem Nebeneinander von manifesten

⁷⁸⁶ Löw: Raumsoziologie, S. 158.

⁷⁸⁷ Ebd.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 159.

⁷⁸⁹ So heißt es bei Löw: »Der Konstitutionsprozeß von Raum ist strukturbildend und -reproduzierend. Die wechselseitige Zuordnung von Handeln und Struktur, die nur analytisch zu trennen ist, wird als *Dualität von Raum* bezeichnet. Strukturen sind Regeln und Ressourcen, die rekursiv in Institutionen eingelagert sind und die unabhängig von Ort und Zeitpunkt Geltung haben. Die Gesamtmenge der Strukturen wird als gesellschaftliche Struktur bezeichnet. (An-)Ordnungen von sozialen Gütern und Menschen zu Räumen werden dann als *räumliche Strukturen* bezeichnet, wenn sie in Regeln festgeschrieben oder durch Ressourcen abgesichert und in Institutionen eingelagert sind. Räumliche Strukturen sind eine Form *gesellschaftlicher Strukturen*. Das Räumliche wird demzufolge nicht gegen das Gesellschaftliche abgegrenzt, sondern als Aspekt des Gesellschaftlichen verstanden. Die Reproduktion der räumlichen Strukturen erfolgt rekursiv. Das heißt, räumliche Strukturen werden aus den Regeln und Ressourcen, die sie konstituieren, immer wieder neu erschaffen. Das bedeutet, von räumlichen Strukturen kann gesprochen werden, wenn die Konstitution von Räumen, also entweder die Synthese oder das Spacing, in Regeln formulierbar oder/und in Ressourcen abgesichert ist, welche unabhängig von Ort und Zeitpunkt in Institutionen eingelagert sind. Räumliche Strukturen ermöglichen Handeln und schränken Handlungsmöglichkeiten gleichzeitig ein« (ebd., S. 226).

Eigen- und zitierten Fremdtexen. Dabei wird sich zeigen, dass die zitierten Fremdtexen, wie auch die bereisten Fremdräume, unter bestimmten Prämissen und Konditionen ausgewählt werden; worin diese bestehen und welche Funktionen mit der Integration der Fremdtexen in die jeweiligen manifesten Texte verbunden sind, wird sich im Verlauf der Analyse zeigen.

2. Topographische Aspekte bei Winkler

2.1 Heimat und Fremde – Definitive Annäherung

Wie eingangs bereits angedeutet, bewegen sich die Texte des Autors Josef Winkler im Spannungsfeld zwischen ›Heimat‹ und ›Fremde‹. Doch was genau bezeichnen diese Begriffe? Wen oder was repräsentieren sie? Der Begriff der Heimat⁷⁹⁰ etwa unterliegt einer derart inflationären Verwendung und ist in dermaßen unterschiedliche Diskurse eingebunden, dass man ihn nicht auf eine einzige Definition reduzieren kann.⁷⁹¹ Miriam Kanne schlägt daher vor, den Begriff nicht festzulegen, sondern vielmehr zu untersuchen, »was Heimat zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten ideologischen oder

⁷⁹⁰ Zum Begriff der Heimat liegen zahlreiche Untersuchungen vor, sodass an dieser Stelle lediglich einige prominente Veröffentlichungen genannt seien: Ina-Maria Greverus: *Auf der Suche nach Heimat*. München: C.H. Beck, 1997. Andrea Bastian: *Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 1995. Peter Blickle: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester; New York: Camden House, 2004. Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter (Hrsg.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: transcript, 2007. Friederice Eigler: *Heimat, Space, Narrative. Toward a Transnational Approach to Flight and Expulsion*. Rochester; New York: Camden House, 2014. Eigler versucht den Begriff der Heimat stärker an »the notion of space« anzubinden: »Since the descriptor ›Heimat‹ is being employed in multiple historical and contemporary contexts, it can easily obscure significant changes in the underlying notions of place and social space. Until recently, studies of Heimat have rarely considered new discourses on space – and studies on (literary) representations of space rarely include approaches to Heimat. It is thus my objective [...] to examine the usually invisible conceptual basis of the term Heimat and to argue for a more sustained consideration of space and spatiality in Heimat scholarship« (ebd., S. 14).

⁷⁹¹ Im Brockhaus wird ›Heimat‹ folgendermaßen definiert: »Heimat [ahd. Heimoti, zu Heim], allgemein die Umwelt, mit der der einzelne durch Geburt oder Lebensumstände verwachsen ist. Bes. im Deutschen begreift das Wort eine Gemütsbindung ein, das *Daheim-Geborenein*. [...] Urspr. war H. der *Geburtsort* oder der Ort, an dem eine Person ihr Heim [latein. *domicilium*] hatte. Diese Zugehörigkeit war teilweise noch bis in das 20. Jahrh. für alle Rechtsverhältnisse bestimmend (z.B. für die Stammes- oder Staatszugehörigkeit). Allmählich wurde die Bezeichnung H. zu einem Rechtsbegriff, so das Recht gegen die Heimatgemeinde zum Aufenthalt, Gewerbebetrieb, Grunderwerb, auf Unterstützung bei Bedürftigkeit.« (Anonym: Eintrag ›Heimat‹, in: Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. Siebzehnte, völlig überarb. Aufl. des grossen Brockhaus. Achter Bd. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1969, S. 316.) In dem interdisziplinären Lexikon *Gedächtnis und Erinnerung* wird Heimat wie folgt definiert: »Subjektiv vom Einzelnen oder kollektiv von Gruppen erlebte, primär territoriale Einheit, zu der ein Gefühl besonders enger Verbundenheit besteht. Dabei bezeichnet H. einen ›Erfahrungsraum der Vertrautheit‹ (v. Krockow 1990, S. 56). In Verbindung mit Brauchtum und Tradition wird H. wesentlich aus der Vergangenheit bezogen und ist somit gelebte Zeit im Modus der Erinnerung. Dies zeigt sich vor allem darin, dass das Erleben der H. in zeitlicher Dimension im besonderen Maße an Kindheitserlebnisse gekoppelt ist (...)« (Martina Borgschulze: *Heimat*, in: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz [Hrsg.]: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 257–258, hier S. 257).

kulturellen Kontext bedeutet bzw. bedeutet hat und in welchen motivischen Ausgestaltungen sie sich offenbart.«⁷⁹² Hiervon ausgehend untersucht sie den Begriff in verschiedenen Epochen: Während Heimat bis im 19. Jahrhundert primär mit juristischen Implikationen verbunden war, wird sie bereits um die Jahrhundertwende im Zuge der sogenannten Heimatkunst emotional aufgeladen und somit für die Bestrebungen der Nationalsozialisten inhaltlich vorbereitet.⁷⁹³ Nach dem Zweiten Weltkrieg verschwindet der Begriff an sich zwar fast vollständig aus dem politischen Vokabular der Bundesrepublik, erfährt dafür jedoch im identitätsstiftenden und Idylle konstruierenden Genre des Heimatfilms der 1950er Jahre eine Renaissance. Doch bereits in den beiden nachfolgenden Jahrzehnten wird der Heimatbegriff in eine tiefe Krise gestürzt: Die Antiheimatliteratur ist auf dem Vormarsch, die mit ihren schonungslosen und provokativen Texten die verdrängte NS-Vergangenheit ans Licht kehrt und somit das Idyll zerstört.⁷⁹⁴ Im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands hingegen wird der Heimatbegriff erneut politisch instrumentalisiert: Hier steht er für einen »sowjetisch subordinierten, marxistisch-leninistischen Arbeiter-Bauern-Staat« und dient gleichzeitig dazu, sich von dem selbst kreierten Feindbild, »bestehend aus dem Nationalsozialismus, Westdeutschland, dessen alliierten Besatzungsmächten und der westlichen Kultur an sich« abzugrenzen.⁷⁹⁵

Die Auslegung des Heimatbegriffs sollte somit stets in Abhängigkeit zu seinem jeweiligen zeitlichen, kulturellen und politischen Kontext geschehen. Doch unabhängig der hierdurch implizierten definitorischen Offenheit, gibt es zumindest ein stabiles Merkmal von Heimat: die ›Fremde‹⁷⁹⁶. Auch wenn sich der Begriff der Fremde durch eine mindestens ebenso große Bedeutungsoffenheit wie der Heimatbegriff auszeichnet, er mit

⁷⁹² Miriam Kanne: *Andere Heimaten. Transformationen klassischer ›Heimat‹-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur.* Sulzbach; Taunus: Ulrike Helmer Verl., 2011, S. 14. Ähnlich argumentiert auch Karen Joisten: »Der Begriff H. lässt sich nicht definieren, da er zutiefst geschichtlich ist und sein Verständnis wesentlich von der jeweiligen kulturellen [...] Situation, in der er verwendet wird, abhängt. Daher ist es angemessen, von einem Phänomen zu sprechen, auf das es unterschiedliche Perspektiven gibt« (Karen Joisten: *Heimat*, in: Stephan Günzel [Hrsg.]: *Lexikon der Raumphilosophie.* Darmstadt: WGB, 2012, S. 170–171, hier S. 170).

⁷⁹³ Kanne: *Andere Heimaten*, S. 70.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 39–51.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd., S. 52–63.

⁷⁹⁶ Ebd. S. 70.

⁷⁹⁶ Die Theorie der Fremdheit wird als ›Xenologie‹ bezeichnet. Sie findet »in der Xenophobie, dem Hass auf die F.n, und der Xenophilie, der Liebe zu den F.n, ihre beiden extremen Ausprägungen. Eng verwoben mit Vorstellungen zur Alterität, die den Diskurs über den Anderen darstellt, beschäftigt sich die Xenologie mit dem F.n im Sinne eines aus der Gemeinschaft der Gleichen unter bestimmten Merkmalen Exkludierten, eines Menschen nichtgleichen Rechts, nichtgleicher Sprache oder nichtgleicher Nation, gemeinhin des Ausländers. Darin unterscheidet sich die Andersheit von der Fremdheit. Die Geschichte des F.n beginnt mit der Unterscheidung von Eigen- und Fremddorten, die das örtliche Außerhalb und Anderswo als Ursache für die Fremdheit des nicht verstandenen Anderen setzt« (Roland Leikauf: Eintrag ›Fremde‹, in: Günzel [Hrsg.]: *Lexikon der Raumphilosophie*, S. 129–130, hier S. 129).

den unterschiedlichsten Inhalten, Assoziationen, Bildern und Vorstellungen gefüllt werden kann, scheinen beide Begriffe in direkter Beziehung zueinander zu stehen, in einem Verhältnis der gegenseitigen Konstitution und der wechselseitigen Bedingung: »Erst in Korrespondenz zu einer Fremde«, wie auch immer diese beschaffen sein mag, »scheint das Eigene, Vertraute oder Bekannte als Gegenteil der Fremde erkannt und als Heimat benannt werden zu können.«⁷⁹⁷ Dieses Eigene, Vertraute und Bekannte der Heimat ist allerdings nicht zwangsläufig positiv besetzt: »Heimat wird wahrnehmbar durch die Erfahrung all derer, die Heimat als Institution der Unterjochung oder ideologischen Doktrin kennenlernen. [...] Heimat wird erfahrbar (und immer dann mobilisiert), sobald soziale, gesellschaftliche oder politische Zustände unerträglich scheinen.«⁷⁹⁸ Das heißt, Heimat kann nicht nur in einer negativ besetzten Fremde als schmerzlich vermisste Größe greifbar werden, sondern gelangt auch immer dann zur Anschauung, wenn die eigenen, sprich heimatlichen Verhältnisse, Zustände, Gegebenheiten etc. im Vergleich zu den externen, den fremden, als einschränkend und negativ empfunden werden. Letzteres scheint auch auf das in den Texten des Autors Josef Winkler vorherrschende Heimatverständnis zuzutreffen: Die dort vorgestellte Heimat, das österreichische Bauern-Dorf Kamering, das immer wieder explizit als ›Heimatsdorf‹ bezeichnet wird, gerät in seinen Texten nicht zu einer kitschig verklärten Größe, wird weder als Ort des Idylls noch der familiären Eintracht inszeniert. Im Gegenteil: Insbesondere in seinen frühen Texten wird jenes Dorf als Anti-Heimat in Szene gesetzt, als Ort des Außenseitertums, der unterdrückten Sexualität, als ein Ort der Unterwerfung unter die rigiden patriarchalischen und katholischen Strukturen und als ein Ort des Todes. Dieser augenscheinlichen Negativ-Besetzung des Heimatbegriffs zum Trotz, gestaltet sich das Verhältnis, das der Winklersche Erzähler zu seiner Heimat unterhält, nicht durchweg ablehnend, sondern eher ambivalent. Immer wieder kehrt der Erzähler an diesen Ort zurück, zumeist in Form der Erinnerung. Denn die Auseinandersetzung mit der Heimat bildet die Grundlage seiner Texte und somit die Basis seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Die Tatsache, dass er sich nicht von seiner Heimat losmachen kann, er selbst dann nicht von ihr loskommt, wenn er sich in der Fremde, in einem anderen Land oder auf einem anderen Kontinent aufhält, weist darauf hin, dass sich das in seinen Texten ausgespannte Verhältnis zu seiner Heimat viel differenzierter gestaltet, als dass man es schlicht als ablehnend oder abwertend beschreiben könnte. In gewisser Weise trifft dies auch auf die von

⁷⁹⁷ Kanne: Andere Heimaten, S. 23.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 24.

dem Erzähler immer wieder bereiste Fremde zu: Sie stellt nicht einfach, wie vielleicht zu erwarten wäre, ein positiv besetztes Gegenbild zur Heimat dar; die Fremde, die für den Winklerschen Protagonisten bereits hinter der Grenze seines Heimatdorfes beginnt, gestaltet sich nicht als ein Ort des Neuanfangs, der ihm ein neues Leben oder gar eine andere Identität bietet. Die Fremde, etwa Indien, Mexiko oder auch Frankreich, gelangt vielmehr in nüchterner, um nicht zu sagen neutraler Art und Weise zur Darstellung.

Vor dem Hintergrund dieser definitorischen Ausführungen wendet sich die Analyse im Folgenden den Raum-Konstruktionen der Winklerschen Texte zu. In einem ersten Schritt wird der Heimatraum des Erzählers, das österreichische Dorf Kamering, untersucht, bevor sich die Untersuchung in einem zweiten Schritt den in den Texten dargestellten Fremdräumen widmet, die der Erzähler auf seinen zahlreichen Reisen aufsucht.

2.2 Die kreuzförmige Topographie Kamerings

Vorab sollte darauf hingewiesen werden, dass die in den Winklerschen Texten beschriebenen bzw. als Handlungsschauplatz gewählten Orte tatsächlich existieren. Dies gilt auch für das Dorf Kamering. Durch den Einbezug und die konkrete Benennung realer Orte und Gegenden in seinen Texten wird der Eindruck vermittelt, als changierten diese zwischen Realität und Fiktion. Darüber hinaus verbirgt sich hinter dieser Form der zweifelsfreien Identifizierung auch eine Schuldzuweisung, die sich insbesondere an die Dorfbewohner Kamerings richtet, die der Erzähler für seinen Außenseiterstatus verantwortlich macht. Aufgrund der Verortung der fiktiven Handlungen an realen Orten wird der Rezipient dazu angehalten, die Texte als genuin bzw. autobiographisch wahrzunehmen und nicht als das, was sie tatsächlich sind: literarische Fiktionen.

Kamering brannte im Oktober des Jahres 1897 bis auf seine Grundmauern nieder, ein Unfall, der von zündelnden Kindern verursacht wurde. Als besonders interessant erweist sich dabei die Tatsache, dass jenes Dorf sowohl vor dem verheerenden Brand als auch nach seinem Wiederaufbau in Form eines Kreuzes errichtet wurde. In keinem der Texte Winklers äußert sich der Erzähler so detailliert und eingehend zu dem topographischen Aufbau seines Heimatdorfes, wie in dem Roman *Der Ackermann aus Kärnten*:

Die geographische Anatomie unseres Dorfes läßt sich mit einem Kruzifix vergleichen. Von der Dorfstraße, zu deren linker und rechter Hand Häuser stehen, strecken sich im oberen Teil zwei Arme, auf die die Bauernhäuser wie die Knorpel eines Rosenkranzes aufgefädelt sind. Ganz links, auf der angepflockten Hand stockt das Blut des ersten Hauses. [...] Am letzten Haus des rechten Armes steht ein roter Kalbstrick für den Nagel, der die rechte Hand des Kruzifix hochhält. Der Kopf dieses Kruzifix bilden

Pfarrhof und Heustadel, in dem sich die beiden siebzehnjährigen Lehrlinge umbrachten. Zu Füßen dieses Dorfkruzifix stehen Friedhof und Kirche. In der Mitte, wo sich senkrechter und lotrechter Balken treffen, ist das Herz des Kruzifix, der Knotenpunkt meines Romans, mein elterliches Bauernhaus. (Josef Winkler: *Der Ackermann aus Kärnten*, in: ders.: *Das wilde Kärnten*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 200)

Der Text nimmt hier eine räumliche Semantisierung des Dorfes vor: Der kreuzförmige Grundriss von Kamering spiegelt die strukturprägende Ideologie des Dorfes wider, den Katholizismus⁷⁹⁹, dessen totale Internalisierung somit auf topographischer Ebene nach außen hin sichtbar gemacht wird. Die kreuzförmige Anordnung der Häuser symbolisiert jedoch nicht nur die katholische Gesinnung der Dorfgemeinschaft, sondern zugleich den Tod. Dabei wird die dem Christentum inhärente und über das Kreuz versinnbildlichte Vorstellung der Wiederauferstehung, eines ewigen Lebens nach dem Tod, negiert. Die geographische Anatomie des Grundrisses inszeniert das Dorf vielmehr als einen unter einem qualvollen Martyrium leidenden Körper, der sich aus seinem Zustand des Leidens nicht befreien kann und demnach ein ewiger Gefangener bleibt. Der Textausschnitt gibt nicht nur auf motivischer, sondern auch auf inhaltlicher Ebene ein zentrales Moment des Winklerschen Schreibens wieder: Das Verhaftet-Sein in einer dörflich-katholischen Thematik: »Wenn einen einmal das Katholische getroffen hat, wenn einem der Kirchturm vorne ins Herz gegangen ist und hinten wieder hinaus, dann wird man das nie wieder los«⁸⁰⁰, so der Autor Winkler über sein Verhältnis zum Katholizismus in einem Interview aus dem Jahr 2008. Anhand dieser Aussage wird ersichtlich, wie eng der Autor die Erfahrung des Katholizismus mit physischem Schmerz korreliert, ihn mit einer seinen Körper, genauer gesagt sein Herz, durchstoßenden Waffe vergleicht, die ihm eine niemals heilende und somit das unentwegte Kreisen seiner Texte um religiös-katholische Themen symbolisierenden Wunde zufügt. In diesem Kontext muss einschränkend konstatiert werden, dass sich Winkler in seinen Texten zwar bis heute mit religiösen Themen beschäftigt, allerdings in einem weitaus gemäßigeren Ton. Der re-

⁷⁹⁹ Vgl. Lutz Hagedstedt: Eintrag ›Winkler, Josef‹, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hrsg.): *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. Begr. v. Hermann Kunisch. München: dtv, 1993, S. 1156–1158, hier S. 1157.

⁸⁰⁰ Paul Jandl: »Ich bin ein ewiger Ministrant.« Ein Gespräch mit dem österreichischen Schriftsteller und Büchnerpreisträger Josef Winkler, in: *Neue Zürcher Zeitung*, vom 01.11.2008. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/ich-bin-ein-ewiger-ministrant-1.1201165# (Stand: 18.11.2015). In einem Interview mit dem Magazin *falter* aus dem Jahr 2008 erklärt Winkler in leicht variierten Form: »Wenn einen die katholische Kirche so trifft, dass der Kirchturm durch die Brust dringt und hinten wieder rausschaut, wird man sie nie mehr los.« (Klaus Nüchtern: »Ein Engel ohne Eingeweide, Herz und Hirn.« Büchner-Preisträger Josef Winkler über seinen Kampf mit der Sprache, dem Vater und der katholischen Kirche, in: *Falter*, 44/08. <http://www.falter.at/falter/2008/10/28/ein-engel-ohne-eingeweide-herz-und-hirn> (Stand: 18.11.2015).

bellisch-blasphemische Duktus, der seine frühen Texte kennzeichnet, findet sich in seinen aktuellen Texten, bspw. in jenen der Analyse zugrundeliegenden, lediglich vereinzelt und in stark abgeschwächter Form wieder. Der Katholizismus, so scheint es, hat ein Stück weit seinen Schrecken eingebüßt und insgesamt an Relevanz verloren.

Das Dorf Kamering wird in dem zitierten Textausschnitt über seinen topographischen Grundriss als Ort des Schmerzes inszeniert, als Winklersches Golgatha.⁸⁰¹ Seine stärkste Ausprägung findet dieser Schmerz in der Mitte des Dorfes, dem Herzkruzifix, dem Elternhaus des Protagonisten. Um diesen Ort kreist sein Schreiben unablässig und erhebt ihn somit zum Dreh- und Angelpunkt vieler seiner Texte. Allerdings durchdringt das Kreuz das Dorf nicht nur als geistige, sondern auch als angewandte Ideologie⁸⁰². Die körperliche Züchtigung, die der Winklersche Erzähler als Kind erfahren muss, ist in den meisten seiner Texte präsent, wie hier stellvertretend anhand eines Ausschnitts aus *Mutter und der Bleistift* exemplifiziert⁸⁰³:

Die Birkenrute mit dem roten Stoffband in der Hand haltend, rief sie in strengem Tonfall: ›Hose hinunter!‹ Ich knöpfte zitternd die elastischen Gummihosenträger auf, [...] öffnete langsam die Knöpfe auf dem Hosenschlitz, ließ die Hose über die Oberschenkel hinunterrutschen und begann, [...] vor Angst zu winseln und zu jammern. Sie rief im Befehlston: ›Leg dich über den Stuhl!‹ Sie schlug die geschmeidige Birkenrute so lange auf meinen bloßen Hintern, bis ich den Schweiß ihrer Anstrengung roch. [...] Nach der langen Züchtigung – es war die längste meines Lebens – hatte ich solche Schmerzen an meinen Hinterbacken, daß ich nur mehr langsam und breitbeinig gehen konnte. Links und rechts neben dem Stuhl lagen die abgesplitterten Rutenteilchen. (MU 56f.)

Auch die Androhung von Gewalt wird in den Texten als probates Erziehungsmittel beschrieben: Immer wieder schüchtert der Vater seine Kinder, insbesondere den jungen Erzähler ein, indem er ihm Schläge mit einem Kalbsstrick androht.⁸⁰⁴ Neben dieser ma-

⁸⁰¹ Vgl. auch Helmut Schödel: »Der Schauplatz des Kärntner Dichterkrieges gegen die Bauern ist mit christlicher Mythologie beladen. Kamering, an einem Berghang gelegen, ist Josef Winklers, des Enzensepp Golgatha« (Helmut Schödel: Dorf ohne Ufer. Verbaler Bildhauer aus Kärnten. *Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache* – Die Roman-Trilogie des österreichischen Autors Josef Winkler, in: Höfler, Melzer [Hrsg.]: Dossier 13 – Josef Winkler, S. 99–106, hier S. 101).

⁸⁰² Vgl. Richard Reichensperger: Zu einer Sprache des Schmerzes: Josef Winkler, in: Höfler, Melzer: Dossier 13 – Josef Winkler, S. 55–74, hier S. 61.

⁸⁰³ Auch die beiden nachfolgenden Zitate fungieren als Belege für die körperliche Gewalt, die der Winklersche Erzähler als Kind erfahren musste: »Einmal schlug er mich so sehr, daß meine Nase heftig blutete, das Blut über mein Kinn rann, auf Hemd und Boden tropfte, sich die Mutter zwischen uns stellte und rief: ›Wirst du den Buben erschlagen?!‹« (MU 59). Oder auch: »[...] ging der den Streit zwischen mir und meinem Bruder wahrnehmende, über die Stiege eilende Vater, ohne zu fragen, wer denn Schuld habe, sofort auf mich los, aber ich trat zwei Schritte zurück, öffnete meine Arme und rief: ›Schlag, schlag zu, ich spüre nichts mehr!‹« (RO 63f.).

⁸⁰⁴ Als der junge Erzähler eines Tages von einem heimlichen Kinobesuch zu spät nach Hause kommt, droht sein Vater ihm körperliche Gewalt an: »[...] mich von hinten, die Küchentürschwelle überschreitend, überraschte, mir einen nach Kuhscheiße stinkenden Kalbsstrick unter die Nase hielt und mit bedrohlicher, nie mehr aus den Ohren gegangener Stimme sagte: ›Schau ihn dir an! Schau ihn dir genau an!‹

nifesten, sich auf verschiedenen Ebenen konkretisierenden Gewalt, wie etwa die tierquälerischen Aktivitäten des Erzählers und seiner Geschwister⁸⁰⁵, ist es vor allem eine Art von seelischer Gewalt – etwa in Form der nicht vorhandenen Kommunikation der Familienmitglieder untereinander, insbesondere das Schweigen der Mutter⁸⁰⁶, sowie die Abwesenheit körperlich zärtlicher Gesten⁸⁰⁷ –, die das Miteinander der Familie prägt.⁸⁰⁸

2.3 Ein Dorf im Zeichen des Todes

Auch in den ausgewählten Texten lassen sich zahlreiche Verweise auf die kreuzförmige Topographie Kamerings finden. Allerdings ergehen sich diese lediglich in der Umschreibung Kamerings als kreuzförmig gebautes Dorf, sodass dieses nicht länger als ein ans Kreuz genagelter Körper inszeniert und die Verbindung zwischen Katholizismus und der Erfahrung körperlicher Schmerzen aufgehoben wird. Diese Aufhebung zeigt, wie weiter oben konstatiert, dass die katholische Religion weitaus weniger stark als existentielle Bedrohung wahrgenommen wird. An der Affinität des Erzählers für das Religiöse, für heilige Riten, Praktiken und sakrale Fremddorte, wie Friedhöfe und Grabstätten, hat dies jedoch nichts geändert, wie sich im Verlauf der weiteren Ausführungen zeigen wird. Der Tod, den das Religiöse zu bannen versucht, steht weiterhin im Mittelpunkt der Winklerschen Erzählungen, wenngleich die Imagination des eigenen Todes, wie sie das Frühwerk Winklers dominiert, in dessen aktuellen Texten nicht mehr zu finden ist; eine Entwicklung, die der Erzähler in *Die Realität so sagen* reflektiert:

Und später, da schrieb ich, nachdem ich lange Zeit nicht nur hypnotisiert, sondern geradezu süchtig gewesen war nach dem täglichen Gedanken an Selbstmord [...], daß ich in letzter Zeit nicht einmal mehr ein schlechtes Gewissen habe, weil ich nur mehr ganz selten an Selbstmord denke [...]. (REAL 43f.)

[...] Meine Beine schlotterten unter der Tischplatte, mit tränenverschwommenen Augen starrte ich auf die Fettaguen in der Suppe« (WIMP 75).

⁸⁰⁵ Vgl. etwa: »Nicht selten liefen wir dem Pfau mit seiner umständlichen, am Boden schleifenden Schleppe nach und nutzten im großräumigen Schuppen, in den wir ihn hineingetrieben hatten, eine Enge, um ihm ein paar seiner prachtvollen Federn aus dem Körper zu reißen, die noch warm und blutig waren an den Spitzen. Ja, wir haben uns nicht geschämt, dem ältesten Ziervogel der Menschheit weh zu tun und ihm die Augen auszureißen [...].« (MU 26).

⁸⁰⁶ An dieser Stelle sei bereits darauf verwiesen, dass das Schweigen Maria Winklers in ursächlichem Verhältnis zu der späteren Schriftstellertätigkeit ihres Sohnes steht, wie im weiteren Verlauf ausgeführt wird.

⁸⁰⁷ So heißt es etwa in *Roppongi*: »Vor über einem Jahrzehnt erzählte die Mutter zu meiner Überraschung, daß er mich als Kind nie auf den Schoß genommen haben soll. Tatsächlich kann ich mich nicht erinnern, jemals auf seinem Schoß gesessen zu haben« (RO 62f.).

⁸⁰⁸ Die verschiedenen Formen der Gewalt, die in den Texten beschrieben werden, können unter dem von Katharina Rutschky geprägten Begriff der ›Schwarzen Pädagogik‹ subsumiert werden, ein Kollektivum für Erziehungsmethoden, die Bedrohung und Gewalt als Erziehungsmittel beinhalten. Vgl. Katharina Rutschky (Hrsg.): *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung*. Berlin: Ullstein, 1988; Alice Miller: *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

Die Verweise auf die kreuzförmige Topographie des Dorfes, um zum Ausgangspunkt dieses Teilabschnitts zurückzukehren, gehen mit verschiedenen Funktionen einher: Zum einen ist damit die Intention verbunden, das Dorf als einen Ort zu kennzeichnen, der im Zeichen des Todes steht. So ist es bspw. aufschlussreich, dass der Erzähler, während er von der Überführung des Leichnams seines im Krieg gefallenen Onkels berichtet, explizit auf den topographischen Aufbau Kamerings verweist:

Die Fracht seiner sterblichen Überreste [...] wurde mit einem Zug von Jugoslawien nach Villach gebracht, wo der ältere Bruder des Verstorbenen [...] mit einem Heuleiterwagen [...] am Bahnhof wartete und den Sarg über den Feldweg in sein zwanzig Kilometer weit entferntes, kreuzförmig gebautes Heimatdorf Kamering brachte [...]. (MU 12f.)

Und auch in dem Roman *Roppongi* wird stets dann auf die Kreuzform des Dorfes referiert, wenn der Tod im Vordergrund steht: Wenn etwa die Kameringer Kriegsveteranen nach einer Gräbersegnung zu Allerheiligen »wieder gemeinsam den lotrechten Balken des kreuzförmig gebauten Dorfes« (RO 36f.) hinaufgehen, wenn Winklers Familie bei der Beerdigung seines Vaters »mit den Totenkränzen auf den Schultern über den lotrechten Balken des kreuzförmig gebauten Dorfes [...] zum Friedhof« (RO 53) geht, wenn seine Mutter und seine Schwester »gemeinsam jeden Tag über den lotrechten Balken des kreuzförmig gebauten Dorfes in den Friedhof hinuntergingen, eine Kerze anzündeten und beteten für den frisch Verstorbenen« (RO 100) oder wenn die in einem Trauerzug versammelten Trauergäste »über den Hügel des kreuzförmig gebauten Dorfes« (RO 154) prozessieren. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass die Verweise auf die kreuzförmige Topographie Kamerings nicht nur dazu dienen, das Dorf in seiner Gesamtheit zu kennzeichnen, sondern – wenn auch in eingeschränkter Weise – in ikonographischer Hinsicht der Charakterisierung der Dorfbewohner dient: Das Zusammentreffen zweier verschiedener Stränge in Form des Kreuzes symbolisiert die Hypokrisie der Bewohner Kamerings, die sich oftmals entgegengesetzt zu den von ihnen vertretenen Doktrinen verhalten, sodass das Kreuz die Synthese ihrer konträren Handlungsweisen widerspiegelt. In dem Roman *Roppongi* etwa demaskiert der Winklersche Erzähler die bigotten Dorfbewohner, die der Beerdigung seines Vaters beiwohnen, als scheinheilig und heuchlerisch:

[A]ndererseits war ich froh, die Heuchler und Beileidsmenschen des Dorfes Kamering, von denen nicht wenige lieber mich als den Hundertjährigen in der Grube verscharrt hätten, nicht sehen, ihnen in der Kirche [...] nicht die Hand hinstrecken, ihre bleischweren Worte: ›Beileid‹ von ihren aufgesprungenen Lippen nicht hören und die karwochenvioletten Krokodilstränen in ihren Augenwinkeln nicht sehen zu müssen. (RO 78)

Das scheinheilige Verhalten der Bewohner wird hier über den Neologismus der ›karwochenvioletten Krokodilstränen‹ zum Ausdruck gebracht: Während die adjektivische Bezeichnung ›karwochenviolett‹ in zweifacher Hinsicht auf die Buß- und Trauerzeit vor Ostern referiert – die Karwoche, der die liturgische Farbe violett zugeordnet wird, ist der Erinnerung an das Leiden und Sterben Christi gewidmet – und somit eine aufrichtige und gottesfürchtige Trauerhaltung impliziert, steht der Begriff der Krokodilstränen für eine geheuchelte Form der Zurschaustellung von Anteilnahme. Auf diese Weise wird den Anhängern der katholischen Kirche eine Doppelzüngigkeit unterstellt, die sich nicht nur auf ihre Aussagen, sondern auch auf ihr Verhalten erstreckt, wie am Beispiel von Winklers Cousin Schöndarm Pelé illustriert, der sich auf seinen Reisen stets von einem selbstgebastelten, ausschließlich Fotografien des weiblichen Genitalbereichs zeigenden und ihm als Onanievorlage dienenden Pornoheft begleiten lasse, während sich dessen Ehegattin Emma Schöndarm »in jedem Wallfahrtsort im Inland und im Ausland bei einem heiligen Sakrament geweihte Hostien« einverleibe (RO 79). An Stellen wie diesen ist noch ein latenter Unterton jenes blasphemischen Tons zu spüren, der dem Winklerschen Frühwerk seine Provokation verleiht; seine aktuellen Texte, wie im Verlauf der intertextuellen Analyse insbesondere am Beispiel der Referenznahmen auf Ilse Aichinger veranschaulicht wird, üben zwar nach wie vor Religionskritik, jedoch auf eine weniger blasphemisch-provokative Art und Weise.

Kamering wird in den Winklerschen Texten durchgängig als ein Ort inszeniert, an dem sich ungewöhnlich viele Todes- und Unglücksfälle ereignen. Abgesehen von den Todesfällen in der eigenen Familie – der Erzähler erlebt als Kind sowohl den Tod der Großeltern väterlicherseits, Josef und Theresia Winkler, sowie das Ableben der Großmutter mütterlicherseits, als auch den Tod seiner Tante Mitz und ihres Mannes, seines Onkel Hans – enthalten die Texte immer wieder Unglücksgeschichten, die sich während der Kindheit und Jugend des Erzählers in und um Kamering herum ereigneten und einen nachhaltigen Eindruck bei ihm hinterlassen haben; wie etwa jene in *Ich rei mir eine Wimper aus* enthaltene Geschichte über einen Jungen, der von einem Omnibus überfahren wurde (vgl. WIMP 40) oder aber der dort ebenfalls enthaltene Bericht über ein Kind, das bei einem Verkehrsunfall starb (vgl. WIMP 106) sowie die nahtlos daran anschließende Darstellung eines Fünfjährigen, den dasselbe Schicksal ereilte (vgl. WIMP 106f.). Allerdings muss zwischen jenen Unglücks- und Todesberichten differenziert

werden, die sich in der Heimat des Erzählers ereignen und jenen, auf die er als Reisender im Ausland stößt, hier zumeist in Form von Zeitungsartikeln, die er in seine Notizbücher klebt oder überträgt. Zusätzlich zu den vielen tödlichen Unglücken/Unfällen ereignen sich in Kaming überdurchschnittlich viele Selbstmorde: Angefangen mit dem Freitod der beiden homosexuellen Jugendlichen, der vor allem in Winklers frühen Texten eine zentrale Stellung einnimmt, über den Selbstmord des Vaters seiner Schwägerin Raudi Miklau (vgl. RO 44), der sich ebenfalls erhängt hat, bis hin zu der Selbsttötung seiner Urgroßmutter mütterlicherseits, die sich ebenso für den Tod durch Erhängen entschied (vgl. MU 86). Darüber hinaus geht aus den Texten hervor, dass sich auch der Bruder seiner Schwägerin Raudi, ein verurteilter Pyromane, das Leben genommen hat.⁸⁰⁹ Die vielen, sich in der Heimat des Erzählers ereignenden Selbstmorde, die nach der traditionellen katholischen Moralthologie als Todsünde gewertet und mit ewiger Verdammnis geahndet werden, negieren die dem Kreuzzeichen inhärente Wiederauferstehungssymbolik. Die unverhältnismäßig hohe Anzahl der natürlichen und nicht natürlichen Todesfälle konstituieren Kaming als einen Ort des Todes, dessen Prägung nach außen hin nicht nur über die kreuzförmige Topographie sichtbar gemacht wird, sondern auch auf akustischer Ebene zur Darstellung gelangt, wie im Folgenden veranschaulicht wird.

2.4 »Seppl! Hast du die Tschufitl gehört?« – Die dörfliche soundscape

»Raum und Räumlichkeit muss«, so Hartmut Böhme, »um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: Die Bewegungen, die wir mit unserem Körper und als Körper im Raum vollziehen [...], erschließen erst das, was wir [...] als Raum verstehen.«⁸¹⁰ Obgleich dieser Befund keinesfalls in Abrede gestellt werden soll, wird im Folgenden dennoch darauf hingewiesen, dass Raum und Räumlichkeit nicht ausschließlich auf einer motorischen Ebene erschlossen werden können. Eine ebenso legitime Form der Raumerschließung stellt die Erfahrung von Raum auf akustischer

⁸⁰⁹ In *Roppongi* heißt es, Raudis Bruder sei an einer bewusst provozierten Rauchgasvergiftung im Gefängnis gestorben (vgl. RO 69, 86).

⁸¹⁰ Hartmut Böhme: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne, in: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt, 2007, S. 53–72, hier S. 58.

Ebene dar.⁸¹¹ Von maßgeblicher Bedeutung erweist sich dabei das Konzept der ›soundscape‹⁸¹² (zu Deutsch: Klanglandschaft), das folgendermaßen definiert wird:

Die akustische Umwelt, eigentlich jeder Aspekt einer akustischen Umgebung, der als Untersuchungsgegenstand bestimmt wird. Der Begriff verweist sowohl auf reale Umwelten als auch auf abstrakte Strukturen, wie etwa die Musikkomposition und die Tonbandmontage, insbesondere wenn diese als Umgebungen aufgefasst werden.⁸¹³

Soundscapes erweisen sich demnach als Synthese aller akustischen Phänomene eines Raumes. Im Nachstehenden wird gezeigt, dass die soundscape Kamerings ebenso sehr durch den Tod determiniert ist wie dessen topographische Struktur, wie anhand zweier akustischer Phänomene exemplifiziert wird, die die Klanglandschaft des Dorfes in besonderer Weise prägen.

Zum einen sei auf eine unter den Dorfbewohnern kursierende Sage verwiesen, derzufolge Tod durch die Schreie des Totenvogels ›Tschufitls‹, eines Eichelhäher, ankündigt werde.⁸¹⁴ Das Vernehmen dieser Schreie wird als Garant für das baldige Ableben eines Dorfbewohners oder gar als Ankündigung des eigenen Todes gewertet, wie etwa am Beispiel der Winklerschen Großmutter illustriert:

Oft öffnete ich, wenn ich die vereinsamte, bettlägrig gewordene Großmutter in ihrem Zimmer besuchte, [...] das Fläschchen mit dem Veilchenöl [...], setzte mich, den Rücken zum Fenster, wo auf einem Fichtenast der Eichelhäher, der Togenvogel lauerte – ›Seppi! Hast du die Tschufitl gehört? Sie hat schon wieder geschrien! Ich werde bald sterben, Bua, bald sterben!‹ (MU 43f.)

⁸¹¹ Gerade in den vergangenen Jahren habe sich in den unterschiedlichsten Bereichen ein derart starkes akustisches Interesse entwickelt, dass Petra Maria Meyer sogar einen ›acoustic turn‹ ausruft (vgl. Petra Maria Meyer: Vorwort, in: dies. [Hrsg.]: *acoustic turn*. München: Fink, 2008, S. 11–32, hier S. 12). Die Proklamierung eines ebensolchen turns sei nicht mit der Absicht verbunden, einer spezifischen »Einzeldisziplin zu neuem Recht zu verhelfen, sondern ins Bewusstsein zu rücken«, dass all jenen zuvor ausgerufenen ›turns‹, wie etwa dem linguistic-, dem iconic- oder auch dem pictorial-turn, eine akustische Dimension inhärent sei (ebd., S. 14). Dies trifft auch auf den von Meyer nicht berücksichtigten spatial turn zu, kann Raum doch nicht nur visuell oder haptisch, sondern ebenso akustisch wahrgenommen werden. Zum Verhältnis von Raum und Klang vgl. bspw. Christa Brüstle: Klang als performative Prägung von Räumlichkeiten, in: Moritz Czáký, Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaften nach dem ›spatial turn‹*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 113–132.

⁸¹² Der bereits 1971 geprägte Begriff der ›soundscape‹ geht auf den Klangforscher Murray Schafer zurück, der als einer der wichtigsten Vorläufer der jüngst ins Leben gerufenen ›sound studies‹ gilt, die sich mit der auditiven Kultur beschäftigen. Zum Thema ›sound studies‹ vgl. einfürend Holger Schulze: *Sound studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2008.

⁸¹³ R. Murray Schafer: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Übers. u. neu hrsg. v. Sabine Breitsameter. Mainz: Schott, 2012, S. 439.

Bereits im Jahr 1971 initiierte Schafer das ›World Soundscape Project‹, das sich der Aufnahme, Dokumentation und Erforschung von Klanglandschaften widmete. Auch Barry Truax, ebenfalls Mitglied des World Soundscape Projects, hat sich mit dem Bereich der Klanglandschaft wissenschaftlich auseinandergesetzt: Barry Truax: *Acoustic Communication*. Westport: Ablex, 2001.

⁸¹⁴ Das Werk Josef Winklers verweist immer wieder auf verschiedene Vögel, wie etwa Hühner, Pfauen, Geier oder Reiher. Daniel Lange und Stefan Lessmann untersuchen die signifikanten werkübergreifenden Strukturen, die in Verbindung mit dem Vogel-›Marker‹ hervortreten. Den Eichelhäher, den Todesvogel, sparen sie in ihrer Untersuchung jedoch gänzlich aus (Daniel Lange, Stefan Lessmann: *Josef Winkler aus der Vogelperspektive. Volatile Formationen im Zeichen der Postmoderne*, in: Millner, Ivanovic [Hrsg.]: *Die Entsetzungen des Josef Winkler*, S. 135–161).

Oder auch:

Als sie dann tatsächlich gestorben war, das Fichtenästchen hatte noch gewippt, nachdem der lange auf die Fensterscheiben des Sterbezimmers starrende Totenvogel vom Baum geflogen war, der Eichelhäher, den sie Tschufitl nannte – ›Ich hab die Tschufitl gehört! Wer wohl sterben muß! Wer wohl der nächste sein wird!‹ (RO 41)

Anhand der Satzstruktur des zweiten Textbeispiels wird die Inszenierung des Todes als potentiell jederzeit heimtückisch auflauernde Instanz veranschaulicht: Aufgrund der Beendigung der ursprünglich interrogativen Sätze mit einem Ausrufezeichen nehmen diese einen deklarativen Charakter an, sodass sich die Frage erübrigt, ob überhaupt jemand sterben wird. Gemäß den Auskünften der Datenbank zur deutschen Sprache in Österreich dient der Ausdruck ›Tschufitl‹ in der Region Kärnten einerseits als diffamierende Bezeichnung für eine unordentliche oder verrufene Frau, andererseits fungiert er als Bezeichnung für ein Käuzchen, eine Eule.⁸¹⁵ Die Kennzeichnung des Eichelhähers als Todesbote stellt somit ein Spezifikum des Dorfes Kamering dar und kann als Besonderheit dieser spezifischen soundscape gewertet werden.

Neben den Schreien des Totenvogels ist die Klanglandschaft Kamerings zum anderen in weitaus stärkerem Maße durch ein zweites akustisches Phänomen geprägt: Das Läuten der Kirchenglocken, das vom Ableben eines Mitmenschen kündigt und das Dorf auf akustischer Ebene als einen Raum des Todes kennzeichnet. Laut dem Klangforscher Schafer gliedert sich eine soundscape in drei Elemente: Grundtöne (keynote), Signallaute (signals) und Orientierungslaute (soundmarks).⁸¹⁶ Grundtöne bilden Schafer zufolge jene Töne, »die von einer bestimmten Gesellschaft dauernd oder oft gehört werden, so daß sie einen Hintergrund bilden, vor dem andere Laute vernommen werden«. ⁸¹⁷ Diese Grundtöne werden von den Rezipienten allerdings nicht bemerkt, da sie eine alltägliche und somit vertraute Geräuschkulisse abbilden. Im direkten Vergleich dazu sichern sich Signallaute die Aufmerksamkeit der Hörenden, wie dies etwa beim Erklingen des Martinshorns der Fall ist.⁸¹⁸ Während Signallauten eine gewisse Allgemeingültigkeit impliziert ist, d.h. von einer breiten Bevölkerungsschicht erkannt und richtig gedeutet werden können, stellt ein Orientierungslaut einen Gemeindelaut dar. Dieser Orientierungslaut zeichnet sich durch Einmaligkeit aus und kennzeichnet somit ein spezifisches Umfeld

⁸¹⁵ Vgl.: Anonym: Eintrag ›Tschufitl‹, in: Kärntnerisches Wörterbuch, in: Villacher.net. <http://www.villacher.net/weatabuach/wbuach.asp?autor=mutta> (Stand: 18.11.2015).

⁸¹⁶ Schafer: *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1994, S. 9.

⁸¹⁷ Murray Schafer: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Aus dem Engl. übers. v. Kurt Simon u. Eberhard Rathgeb. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988, S. 313.

⁸¹⁸ Vgl. ebd., S. 317.

einer bestimmten Gemeinde.⁸¹⁹ Diese, das akustische Leben einer Gemeinschaft charakterisierenden Laute, beziehen sich in der Regel auf Tätigkeiten, Praktiken oder Dinge, die mehrheitlich im Begriff sind, zu verschwinden und somit lediglich im Prozess des Erinnerns eine Aktualisierung erfahren. In diese Kategorie kann der Ruf des Eichelhähers eingeordnet werden, der nicht nur das Zusammenleben einer spezifischen Gemeinschaft kennzeichnet, sondern zugleich in gewisser Weise die immer mehr in Vergessenheit geratene Kulturtechnik der mündlichen Tradierung von Geschichten, Sagen und Mythen repräsentiert.

Im direkten Vergleich dazu handelt es sich nach der Definition Schafers bei dem Glockengeläut des Dorfes Kamering um einen Signallaut. Wie der nachfolgende Ausschnitt zeigt, geht das Glockengeläut der Winklerschen Texte über seine herkömmliche Wirkung als Signalton hinaus:

Besonders, wenn alle drei in der Sakristei bis auf den Holzboden hinunter pendelnden Glockenstricke gleichzeitig gezogen wurden und alle Glocken gleichzeitig läuteten, hob sich das kreuzförmig gebaute Dorf Kamerings aus den Angeln, die Wurzeln der langen Gladiolen zappelten über dem Erdreiche, und die Toten auf dem erhobenen, über der Erde schwebenden Friedhof strampelten mit ihren Beinen, [...] und die Tschufitl, der Totenvogel in Gestalt eines Eichelhähers, verlor das den Fichtenbaum widerspiegelnde Fenster eines zukünftigen Totenhauses aus den Augen beim Läuten der Glocken. (RO 91f.)

Das Zügenläuten erweist sich einerseits als akustische Machtdemonstration der Kirche, die das gesamte Dorf aus dem Gleichgewicht bringt: So hebt das Läuten nicht nur die Schwerkraft auf, sondern setzt für einen kurzen Moment sogar den Tod außer Kraft. In den Winklerschen Texten wird zwischen verschiedenen Arten des Glockengeläuts differenziert. Bei dem soeben beschriebenen Geläut handelt es sich um das allabendlich um sieben Uhr ertönende Betläuten, das die Menschen zum Gebet aufruft und den Erzähler stets ängstigte⁸²⁰. Davon abgegrenzt werden muss »das Geläute der kleinsten, den Tod ankündigenden und seit meiner Kindheit mein kleines kreuz und quer pochendes Kinderherz in Angst versetzenden Glocke meines Heimatdorfes« (RO 91), die Totenglocke. Das Vernehmen dieser Glocke unterbricht für einen kurzen Moment die alltäglichen Verrichtungen und Arbeiten der Bewohner⁸²¹ und wird vor allem von dem kindlichen

⁸¹⁹ Vgl. ebd., S. 316.

⁸²⁰ »Allabendlich, kurz vor dem letzten Betläuten, wie das mich immer beängstigende Glockenspiel genannt wurde« (MU 26).

⁸²¹ »[...] das Zügenläuten mit der kleinsten Glocke, wenn im Dorf kundgetan werden sollte, daß jemand gestorben war, man bei der Stallarbeit den Kopf hob und horchte, froh war, selber noch am Leben zu sein, oder wir dem davonrollenden, [...] roten Lederball [...] nicht mehr nachliefen und uns fragten, wer denn wohl gestorben sein könnte, wer todkrank oder wer der Älteste ist und wer denn nun, wie es in der Parte-

Erzähler als unberechenbar empfunden, sodass er einem permanenten Gefühl der Bedrohung ausgesetzt ist:

Ich war als Kind immer froh, wenn der Pfarrer [...] am Palmsonntag verkündete, daß die Kirchenglocken am Gründonnerstag für ein paar Tage nach Rom fliegen und erst am Auferstehungstag unseres leibhaftigen Herrn [...] wiederkommen würden, [...] denn wenn die Totenglocke außer Dorf war, konnte niemand sterben, mein Vater und meine Mutter, der Großvater und die Großmutter nicht. Die Glocken werden am Gründonnerstag Flügel bekommen! sagte der Pfarrer [...]. Ich setzte mich am Gründonnerstag, unweit vom Pfarrhof, auf einen Hügel am Waldrand [...] auf eine Bank [...] und schaute ins Dorf hinunter, ließ den Kirchturm lange nicht aus den Augen und wartete, bis sich die drei Glocken mit Engelsflügeln erheben [...] und [...] nach Rom [...] ziehen würden. (RO 94)

Der Textausschnitt veranschaulicht, dass die religiösen Riten und Bräuche nicht in ihrer Symbolhaftigkeit verstanden werden: So ist in der Logik des Kindes das Läuten der Glocken für das Eintreten des Todes verantwortlich, womit es – semiotisch gesprochen – ursächliche Qualitäten gewinnt und seinen reinen Zeichencharakter verliert. An dieser Stelle sei auf den Begriff der Magie⁸²² verwiesen, der im Verlauf der weiteren Ausführungen noch eine Rolle spielen wird: So gewinnt das Glockengeläut zwar ursächliche Qualitäten, diese Ursächlichkeit gründet jedoch nicht auf logisch-wissenschaftlichen, sondern auf magischen Aspekten, die die Wahrnehmung des kindlichen Protagonisten bestimmen.

Wie stark der heimatliche Kindheitsraum des Protagonisten über die soeben beschriebenen Klangphänomene definiert wird, zeigt sich ebenfalls anhand des nachfolgenden Textauszugs aus *Die Realität so sagen*: »Ich ahnte, dass ich [...] in mein Heimatdorf zurückkehren müsse, zwischen die katholischen Schallmauern meiner Kindheit« (REAL 132). Der Ausdruck ›Schallmauern‹ verleiht dem Dorf einerseits eine klare Umgrenzung, es wird gewissermaßen klanglich-topographisch umrissen; andererseits impliziert der Begriff auch einen Zustand der Gefangenschaft: Das Kind ist zwischen den Schallmauern, die den Klang des Dorfes zurückwerfen, eingesperrt – ein Zustand, aus dem sich auch der erwachsene Protagonist nicht restlos befreien kann, wenn er die topographischen Grenzen seines Heimatdorfes überschreitet.

Es zeigt sich, dass Kamering nicht nur auf topographischer, sondern auch auf akustischer Ebene als Ort mit Tod und Vergänglichkeit korreliert wird. Diese Korrelation

zettelsprache hieß, allzu früh von uns gegangen ist. Vielleicht ist aber auch ein Unglück passiert, oder es hat sich wieder ein junger Mensch aufgehängt in einem Heustadel« (RO 152).

⁸²² Zum Begriff der Magie vgl. Heiko Christians: Filmwissenschaft und Volkskunde? Eine Verortung, in: Hans Arnold: Das Magische des Films. Ein Beitrag zur Frage der Wirksamkeit magischer Einflüsse in der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Films. Neu hrsg. u. mit einer Einl. vers. v. dems. u. mit einem akt. Nachw. des Verfassers. Bielefeld: transcript, 2015, S. 9–38.

wird allerdings nicht nur über die soeben beschriebenen Klang-Phänomene hergestellt, sondern über eine weitere akustische Besonderheit, die jedoch nicht die gesamte Dorfgemeinschaft, sondern lediglich das Elternhaus des Erzählers prägt: die Sprachlosigkeit der Mutter.

Nicht nur sie, sondern die ganze Familie mütterlicherseits ist nahezu vollkommen verstummt, was auf den Tod dreier Söhne der Familie zurückgeführt werden kann, die allesamt im Zweiten Weltkrieg fielen⁸²³:

Nach dem gewaltsamen Tod der drei erwachsenen Söhne im Krieg [...] war die Familie vollkommen verstummt, mein Elternhaus mütterlicherseits war eines der stillsten Bauernhäuser im ganzen Kärnter Drautal geworden, niemand mehr sprach ein Wort, zwei Jahrzehnte lang nicht, man erzählte sich keine Geschichten mehr, es gab nichts mehr zu erzählen, denn auch diese meine Großmutter [...] hat nicht nur drei erwachsene Söhne im Krieg verloren, auch zwei Kleinkinder starben ihr unter den Händen weg [...]. [...] Der Tod, drei Tode, fünf Tode hat und haben ihre Sprache erdrosselt [...]. (MU 17f.)

Diese Ereignisse – »täglich explodierte der Krieg in ihnen« (MU 75) – lässt die Familie verstummen. Die Mutter des Erzählers legt ihre Sprachlosigkeit auch dann nicht ab, als sie selbst eine Familie gründet:

Meine verstummte Mutter lebte, nachdem sie geheiratet hatte, auf der Enznhube [gemeint ist das Winklersche Elternhaus; Anm. d. Verf.] völlig zurückgezogen. [...] Sie ging zum Gemüsegarten an der Friedhofsmauer und ging mit einem Büschel Petersilie und einem Büschel Maggikraut zurück auf die Enznhube, wo sie nichts zu sagen hatte. (MU 76)

⁸²³ An dieser Stelle sei auf den deutschen Autoren Hanns-Josef Ortheil verwiesen, in dessen Roman *Die Erfindung des Lebens* eine ähnliche Familien-Konstellation beschrieben wird: Der Text, der im Übrigen autobiographisch ist, berichtet von einem Jungen namens Johannes, dessen Geschwister während und nach dem Zweiten Weltkrieg ums Leben gekommen sind, woraufhin seine Mutter vollständig verstummte. Die Stummheit der Mutter überträgt sich in der Folge auf den Jungen, der erst in seinem siebten Lebensjahr zur Sprache findet: »Damals dachte ich mir, dass sie die Sprache irgendwann einmal verloren haben musste, wusste aber nicht, wann und wodurch das geschehen war. Eine Mutter, die immer sprachlos gewesen war, konnte ich mir jedoch nicht vorstellen, nein, so weit gingen meine Vermutungen nicht, schließlich erlebte ich ja jeden Tag, dass sie lesen und schreiben konnte, und folgerte daraus, sie habe neben Lesen und Schreiben auch einmal das Sprechen beherrscht. Natürlich wäre es am einfachsten gewesen, jemanden danach zu fragen, aber das war nicht möglich, weil auch ich selbst kein Wort sprach, sondern stumm war wie meine Mutter. Mutter und ich – wir beide bildeten damals ein vollkommen stummes Paar, das so fest zusammenhielt, wie es nur ging« (Hans-Josef Ortheil: *Die Erfindung des Lebens*. München: Luchterhand, 2009, S. 13f.). Erst das Schreiben, das tagtägliche Notieren alles Erlebten, hilft dem Kind, seine Sprachlosigkeit zu überwinden und weist ihm den Weg in seine spätere Existenz als Schriftsteller. Bereits diese wenigen Angaben veranschaulichen die Parallelen zwischen den Werken Winklers und Ortheils: die Stummheit der Mutter, der Sprachfindungsprozess des Kindes, das fast zwanghafte Notieren (Winkler, wie im Nachfolgenden dargelegt, hält seine Gedanken, Erlebnisse etc. ebenfalls in Notizbüchern fest, die dann wiederum die Grundlage seiner literarischen Texte bilden) sowie der damit verbundene Emanzipationsprozess – all diese Aspekte sind sowohl für die Texte Ortheils als auch für die Winklers zentral, sodass es lohnenswert wäre, eine vergleichende Analyse beider Werke anzustellen.

So ist auch der Umgang mit ihren Kindern von Sprachlosigkeit und Schweigsamkeit geprägt: Egal, ob der junge Erzähler die im Auftrag der Mutter beim Metzger gekaufte Wurst auf dem Nachhauseweg heimlich zur Hälfte aufisst (vgl. MU 66) oder seine Mutter herausfindet, dass er sie, während einer ärztlichen Untersuchung, heimlich beobachtet hat (vgl. MU 69) – stets bleibt sie stumm, kein Wort des Tadels kommt über ihre Lippen.⁸²⁴ Der Tod, wie es in *Mutter und der Bleistift* über die gesamte Familie mütterlicherseits heißt, war »so tief vergraben [...] in ihren Knochen und in ihrer Seele«, dass er regelrecht »heimelig« geworden sei in ihr »für ewig und immer« (MU 18). Der über die Metaphorik des Vergrabens evozierte Prozess der dauerhaften Verdrängung der traumatischen Erinnerungen weist auf die Unterlassung einer verbal-sprachlichen Aufarbeitung hin. Die Winklerschen Texte hingegen erweisen sich als kontinuierliche Versprachlichung der Kindheitserlebnisse des Erzählers, seiner Erinnerungen und seines Traumas. Diesen Zusammenhang reflektierend fragt sich der Winklersche Erzähler bereits in dem 1972 erschienenen Roman *Muttersprache*: »Ob mein Schreiben nichts anderes ist als das lebenslange, nun aber ausgeformte Schweigen meiner Mutter?«⁸²⁵ Vor diesem Hintergrund können Mutter und Sohn in ihrem Verhalten als Vertreter eines jeweiligen Extrems verstanden werden, denn ebenso wenig, wie Maria Winkler dazu in der Lage ist, ihre seelische Erschütterung zur Sprache zu bringen, ist ihr Sohn dazu fähig, sein Trauma auf sprachlicher Ebene endgültig zu überwinden: »Wie viele tausend Male werde ich es noch sagen müssen, ehe dieser Sarg aus mir heraus und zu Grab getragen wird, in den vermaledeiten Himmel hinunter oder in die glorreiche Hölle hinauf?« (MU 49) Der negative Beiklang dieser obsessiven und niemals zum Stillstand kommenden literarischen Aufarbeitung, die sich durch einen Zwang zur Thematisierung des ›Immergleichen‹ auszeichnet, wird direkt im Anschluss relativiert, beantwortet der Erzähler seine eigene Frage mit einem Zitat Peter Handkes: »Am meisten lerne ich durch die Varianten des Immergleichen« (MU 49).

⁸²⁴ Der Vollständigkeit halber muss angemerkt werden, dass es durchaus Situationen gibt, in denen die Mutter ihr Schweigen bricht. Bspw. fordert sie ihren Sohn, der sich, wenn man ihn nicht davon abgehalten hätte, Linkshänder geworden wäre, immer wieder dazu auf, den Stift in die schöne, d.h. in die rechte Hand zu nehmen. Es gibt nur wenige Momente, in denen sie sich offen zu bestimmten Themen äußert, ihre Meinung abgibt oder Stellung bezieht. Der nachstehende Ausschnitt beschreibt einen solchen Moment, wenn die Mutter ihren Sohn dazu auffordert, nicht länger über die Bewohner des Dorfes Kamering zu schreiben: »Du hast über uns schon genug geschrieben, du brauchst über uns nichts mehr zu schreiben!« [...] Ich stand, nachdem sich die ein einziges Mal mit einem Satz aufmüpfige Mutter an der Türschwelle umgedreht hatte, vom Schreibtisch auf, schloß die Tür, und das Typenrad meiner elektronischen Schreibmaschine drehte sich weiter, vor und zurück, und hackte schwarze Buchstaben aufs Papier mit dem Wasserzeichen« (REAL 147).

⁸²⁵ Josef Winkler: *Muttersprache*, S. 124.

Der Zwang des Erzählers zur Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit im Medium der Schrift geht allerdings mit einer ebenso großen Angst vor dem endgültigen Verlust der Sprache einher. In diesem Kontext sei auf eine zentrale Begebenheit aus der Kindheit des Protagonisten verwiesen, die in viele der Winklerschen Texte Eingang gefunden hat und als ›Schlüsselerlebnis‹ inszeniert wird: Als er vierzehn Jahre alt ist, wird er in die Handelsschule des benachbarten Villach versetzt, wo er an einem der ersten Schultage in einer Bäckerei in zuvor eingeübtem Hochdeutsch ein Mohnkipferl bestellen möchte, »aber als die Verkäuferin [ihm] auffordernd ins Gesicht schaute, blieb [er] stumm, die Worte waren [ihm] entfallen« (WIMP 31f.). Die Angst vor dem Sprachverlust wird ihn auch bei seiner späteren Tätigkeit als Schriftsteller begleiten, wie etwa in *Ich rei mir eine Wimper aus* beschrieben: »Mein vollgeschriebenes Notizbuch hatte ich in den Kasten gesperrt [...], wieder herausgenommen, wieder weggesperrt und bekam schließlich von Tag zu Tag mehr Angst, die Sprache tatsächlich verloren zu haben« (WIMP 53f.). Ob und auf welche Weise er diese Phasen des Sprachverlusts überwindet, wird im Rahmen jener sich den intertextuellen Strategien des Winklerschen Werkes widmenden Ausführungen erörtert. An dieser Stelle sei vorerst festgehalten, dass der Heimatraum des Erzählers auf klanglicher Ebene ebenso sehr durch Tod und Vergänglichkeit determiniert ist wie auf topographisch-architektonischer.

2.5 Verortung von Bewegung im Raum

Neben der Inszenierung des Dorfes als eines auf topographischer sowie akustischer Ebene im Zeichen des Todes stehenden Ortes – auf der gegenständlichen Ebene wird dies anhand der zahlreichen Todesfälle manifest – ist dem kreuzförmigen Aufbau Kamerings eine weitere Funktion inhärent: Anhand der Struktur des Kreuzes werden die Bewegungen der Figuren im Raum nachgezeichnet, die Wege, die sie einschlagen und abgehen. Dabei bietet die Kreuzform lediglich zwei Optionen an: den Weg über den senkrechten oder den lotrechten Balken. Auf diese Weise werden nicht nur die Bewegungen der Figuren sichtbar gemacht, sondern es entsteht auch die Möglichkeit, einzelne Orte und Plätze im Raum des Dorfes konkret zu lokalisieren. So heißt es bspw. in *Mutter und der Bleistift*, der zweite Gemüsegarten von Winklers Mutter befinde sich »am Fuße des kreuzförmig gebauten Dorfes, an der mit Moos bewachsenen Friedhofsmauer, gegenüber der Kirche« (MU 39); oder auch: »Dann und wann schickte sie mich in den kleinen Gemischtwarenladen, der am Ende des waagrechten Balkens des kreuz-

förmig gebauten Dorfes stand« (MU 66). Neben der Instrumentalisierung der Kreuzstruktur als kartographisches Verortungsmodell, werden der kreuzförmige Aufbau sowie die sich daraus ableitenden Möglichkeiten zur Bewegung im Raum zusätzlich in den christlich-religiösen Kontext eingebettet. Als Beispiel hierfür dient der nachfolgende Textausschnitt aus *Mutter und der Bleistift*, der, bevor er zitiert wird, einer Kontextualisierung bedarf. Der Vater des Erzählers schenkt den Beschwerden seiner Frau über die taubstumme Magd Pine, die auf dem Winklerschen Hof angestellt ist, keine Aufmerksamkeit; und auch ihr eigener Vater, an den sie sich in ihrer Verzweiflung wendet, nimmt sie nicht ernst, beruhigt sie lediglich mit den Worten »[w]ird schon wieder werden« (MU 77) und empfiehlt ihr, zu den Kindern zurückzukehren: »Er gab ihr einen Korb voll Marillen mit auf ihren Kreuzweg am lotrechten Balken des kreuzförmig gebauten Dorfes, von der Aichholzerstube, ihrem Geburtshaus, zur Enznhube, wohin sie geheiratet hatte« (MU 77f.). Der Weg der Mutter wird hier mit dem Gang Jesu Christi über den Kreuzweg verglichen, wodurch der Enznhof, das Elternhaus des Winklerschen Erzählers, abermals als Golgatha inszeniert wird. Das Kreuz, das die Mutter im übertragenen Sinne auf sich nimmt, ist das Leben, das sie führt: »Einmal erzählte sie mir, daß sie eigentlich davonlaufen, ihren Mann verlassen wollte, aber dann doch wegen der fünf Kinder geblieben sei, wieder alles wortlos und sprachlos geschluckt und geduldet habe« (MU 77).

Die restriktive Topographie des Dorfes limitiert nicht nur die Bewegungsfreiheit der dort agierenden Figuren, sondern tangiert auch deren Möglichkeiten zur Artikulation. Um diesen Zusammenhang zwischen Raum/Bewegung und Sprache zu veranschaulichen, wird im Folgenden Michel de Certeaus in die *Kunst des Handelns* entworfene Theorie herangezogen. De Certeau geht davon aus, dass (urbaner) Raum erst durch die Bewegungen agierender, sich fortbewegender Personen entsteht: »Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten.«⁸²⁶ Der Akt des Gehens wird nun von ihm auf den Sprechakt übertragen, sei dieser »für das urbane System doch das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen«⁸²⁷ sei, sodass er das Gehen als den »Raum der Äußerung«⁸²⁸ definiert.

In den Texten Winklers hingegen wird der dörfliche Raum nicht erst durch Bewegung konstituiert, sondern es ist der Raum selbst, der Bewegung determiniert. Nach de Certe-

⁸²⁶ De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 188.

⁸²⁷ Ebd., S. 189.

⁸²⁸ Ebd.

au ist ein Ort eine wie auch immer beschaffene Ordnung, nach deren Vorgabe einzelne Elemente in einem Nebeneinander angeordnet werden: »Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten.«⁸²⁹ Im Vergleich dazu stelle Raum das Ergebnis von Aktivitäten dar und wird demnach von de Certeau als ein Geflecht von beweglichen Elementen definiert. Im übertragenen Sinne wäre der Raum im Vergleich zum Ort »ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht«, wodurch der Raum weder stabil noch eindeutig ist.⁸³⁰ Wenn Raum erst durch die Bewegungen der Figuren entsteht, diese ihm somit zur Realisierung verhelfen, wird, ähnlich wie beim Akt des Sprechens, eine unendliche Variation bei der Ausgestaltung des Raumes suggeriert. Doch genau diese Variation ist in Bezug auf das Dorf Kamerling nicht gegeben, da die topographische Beschaffenheit des Dorfes, wie im Folgenden aufgezeigt, die Bewegungen und Handlungen der agierenden Figuren festlegt, sodass dem Raum das Merkmal der Stabilität zugewiesen werden muss, das gemäß de Certeau ursprünglich den Ort kennzeichnet. Im Gegensatz zu den Ausführungen des französischen Kulturphilosophen wird der Begriff des Ortes im Rahmen dieser Ausführungen als fester Punkt innerhalb eines Raumes verstanden, wie die Kirche oder der Friedhof als Orte innerhalb des Dorf-Raumes situiert sind.

Laut de Certeau enthalte die räumliche Anordnung eine Reihe von Verboten und Möglichkeiten, aus denen es dem Gehenden zu wählen frei stünde, sodass der Akt des Gehens die Aktualisierung einer Reihe dieser Möglichkeiten darstellt, während andere ignoriert oder beiseite gelassen werden können.⁸³¹ Die in den vorliegenden Texten entworfene kreuzförmige Topographie des Dorfes stellt im direkten Vergleich zu anderen Formen der räumlich-topographischen Ausgestaltung – wie etwa das für den Krachtschen Roman eine konstitutive Rolle spielende Netzwerk oder das im Rahmen der Hoppe-Analyse aus dem Modus des ›wayfaring‹ resultierende Raumverständnis – eine immense Limitierung hinsichtlich der Bewegungsfreiheit der agierenden Figuren dar. Die Topographie Kamerings bietet dem Gehenden keine Vielzahl von Möglichkeiten an, sondern stellt ihm lediglich zwei Wege zur Verfügung, wodurch die Beschaffenheit des Raums dem dort Agierenden spezifische Restriktionen auferlegt. Diese beschränken sich allerdings nicht nur auf den Akt des Gehens, sondern gelten, im Anschluss an de

⁸²⁹ Ebd., S. 218.

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Vgl. bd., S. 190.

Certeau, ebenso für den Sprechakt. In diesem Kontext sei erneut auf die Mutter des Protagonisten verwiesen, die, anstatt sich verbal gegen ihren Mann aufzulehnen bzw. ihm zu widersprechen, verstummt und ihr Schicksal stillschweigend erträgt. Der in dem Dorf herrschende blinde Autoritätsgehorsam, der sich nicht nur auf die Kirche und deren Repräsentanten, sondern ebenso auf das Familienoberhaupt, den Vater, erstreckt⁸³², duldet keinen sprachlichen Widerspruch und bietet somit lediglich die Wahl zwischen einer zustimmenden Kommunikation oder einer Nicht-Kommunikation, dem Verstummen. Der nachfolgende Ausschnitt aus *Roppongi* fungiert als Beispiel für den sprachlichen Umgang mit dem Patriarchen: »Red oder scheiß Buchstaben! hast du [gemeint ist der Vater; Anm. d. Verf.] einmal, als ich ein Kind war, zu mir gesagt, als du mir ungeduldig eine Frage gestellt hast« (RO 102). Das Kind kann lediglich zwischen einer zustimmenden bzw. wahrheitsgemäßen Beantwortung der Frage – der bedrohliche Ton der Aufforderung suggeriert, dass verbale Auflehnung in Form einer Falschaussage ebenso wie körperliches Fehlverhalten, es wurde bereits darauf hingewiesen, mit physischer Züchtigung sanktioniert wird – oder dem Schweigen entscheiden. Das Schweigen, das Herunterschlucken der Buchstaben, gilt auch hier nicht als eine Form des Widerstands, sondern als resignatives Eingeständnis der eigenen Unterlegenheit, der Unterordnung in die patriarchalische Hierarchie. Der Ausschnitt verweist allerdings nicht nur auf die Unmöglichkeit der verbalen Auflehnung⁸³³, sondern suggeriert zugleich eine Form der nachträglichen/nachgeschalteten Mitteilung: die heruntergeschluckten Buchstaben, das Nicht-Artikulierte, werden wieder ausgeschieden: Das ›Buchstaben-Scheißen‹ symbolisiert die Überführung dieses Nicht-Artikulierten in Literatur – ein unappetitlicher Vergleich, der jedoch auf den psychologischen Aspekt der Winklerschen Texte verweist,

⁸³² In diesem Kontext sei etwa auf die Schwägerin des Erzählers verweisen, Raudi, die es nicht wagt, sich in Anwesenheit ihres Schwiegervaters gegen ihren Schwager aufzubäumen: »Als mein Vater [...] im Krankenhaus in Spittal an der Drau lag [...], nützte Raudi in ihrer katholischen und patriarchalen Autoritätsgläubigkeit die Abwesenheit ihres Schwiegervaters aus, tauchte [...] in meinem elterlichen Bauernhaus auf [...] und stieß [...] aus ihrem lippenstiftroten Zahnlückengewölbe hervor: ›Du wirst nichts mehr über meinen Vater und über meinen Bruder schreiben‹« (RO 86). In einem Interview in der Literatursendung *erLesen* beschreibt der Autor Winkler sein Verhältnis zu den Autoritätspersonen des Dorfes folgendermaßen: »Ja, du bist behütet aufgewachsen, ich war so verloren. Wenn man allein ist, das ist... Ich hab das zu keinem Vater oder keiner Mutter erzählen können. Wenn ich hätte meiner Mutter oder meinem Vater erzählen können, das was der Pfarrer gesagt hat, ist ein unmenschlicher Blödsinn, dann hätte ich das als Kind aufnehmen können, aber so war ich damit allein und es hatte nur die Autoritäten gegeben den Vater, den Lehrer, und wir haben denen ja alles geglaubt« (Heinz Sichrovsky: Interview mit Josef Winkler, in: *erLesen-Büchermagazin* 24, vom 31.03.2014. https://www.youtube.com/watch?v=99TgSVSA_VI [Stand: 18.11.2015]). Die Verschriftlichung des Fernseh-Interviews wurde von der Verfasserin selbst vorgenommen.

⁸³³ Die Unmöglichkeit einer aufrichtigen Kommunikation zwischen Vater und Sohn wird anhand des Umstands illustriert, dass Winklers Vater erst in einer Fernsehdokumentation über seinen Sohn von den »gegen ihn gerichteten Haß- und Verzweiflungsgefühlen erfahren hatte« (RO 101).

wenn man dem hier dargestellten ›literarischen Verdauungs- und Ausscheidungsprozess‹ eine befreiend-erlösende Wirkung zugesteht.

Resümierend kann festgehalten werden, dass der kreuzförmige Aufbau des Dorfes die Möglichkeiten potentieller Wege und Routen auf einen Dualismus reduziert, während der Sprechakt einer Limitierung unterliegt, die auf absolutem Gehorsam gegenüber den patriarchalisch-katholischen Instanzen fußt. Allerdings findet bereits der kindliche Protagonist Mittel und Wege, diese Beschränkungen zu brechen. Wenngleich er der Enge seines Heimatdorfes nicht im geographischen Sinn entkommen kann – bis auf wenige Ausnahmen⁸³⁴ verlässt er sein Heimatdorf kaum –, so doch zumindest in einem textuellen: Bereits als Kind erschließt er sich jene Wege und Routen, die ihm die räumliche Ausgestaltung Kamerings untersagt, ›lesenderweise‹:

[Da]s erste Bücherregal meines Lebens [...], aus dem ich das gelbe Rowohlt-Taschenbuch des Romans ›Die Pest‹ von Albert Camus nahm, in dem ich blätterte und das ich schließlich mit nach Hause nehmen durfte, es war das erste literarische Buch meines Lebens nach einer langen Stange von Karl-May-Büchern, die mich als Kind schon halb hinauskatapultiert hatten aus dem katholischen Dorf, in den Wilden Westen, in den Sudan, durchs wilde Kurdistan, von Bagdad nach Stambul, durch das Land der Skipetaren. (MU 24)⁸³⁵

Die Romane Mays, die dort entfalteten Text-Räume, führen den Protagonisten in exotische und fremdartige Welten, die in Kontrast zu dem katholischen Bilderkosmos seiner Heimat stehen: »Lesen ist Sepps erste große initiatorische Erfahrung«, wie Linck schreibt: »[A]m Ort, wo er liest, entsteht ein Ort, an dem er nicht ist, den er aber lesend aufsuchen kann. Er kann abtauchen an diesen Ort, ohne sich von der Stelle zu bewegen.

⁸³⁴ »[...] Kaming, einem Zweihundertseelendorf, das ich die ersten vierzehn Jahre meines Lebens kaum einmal verlassen hatte« (WIMP 31). »Zum erstenmal in meinem Leben schaute ich, der ich über ein Jahrzehnt das kleine Zweihundertseelendorf Kaming nicht verlassen hatte, auf die Lichter einer Stadt. Für mich war damals Klagenfurt eine Weltstadt« (WIMP 112).

⁸³⁵ In diesem Kontext sei auf einen weiteren Ausschnitt aus *Mutter und der Bleistift* verwiesen, wenn es heißt: »[...] und starrten aufgeregt und entsetzt auf die flimmernde Mattscheibe, als den ganzen Abend über von der Ermordung des von mir so geliebten damaligen Präsidentschaftskandidaten Robert Kennedy berichtet wurde, den ich in den im Dorf kursierenden Illustrierten, im *Stern* mit dem großen Stern und in der vermaledeiten *Quick* immer, von einem anderen Vater in einem anderen Land, im weiten Amerika träumend, bewundert hatte, denn ich wollte heruntersteigen vom dörflichen Misthaufen meines katholischen Heimatdorfes, koste es mich das Leben, koste es mich den Tod, damals im vergangenen Jahrhundert, in dem man den Tod ordentlich und wie noch nie ausgekostet hatte« (MU 27). Auch hier wird die Weite der Fremde, in diesem Fall Amerikas, der katholischen Heimat gegenübergestellt, der auf diese Weise eine topographische Enge unterstellt wird. Diese Enge bezieht sich allerdings nicht ausschließlich auf die räumliche Beschaffenheit Kamerings, sondern auch auf den Vater des Erzählers, der seine Kinder einem rigiden Erziehungssystem unterwirft.

Auf diese Weise erkennt er den Sprung ins Imaginäre als seine Rettung aus einer ausgewegenen Situation.«⁸³⁶

Der nachstehende Ausschnitt verdeutlicht, inwieweit der Winklersche Erzähler nicht nur dem Akt der Lektüre, sondern der Sprache im Allgemeinen eine befreiende und erretende Kraft zuschreibt: »Wie stolz und gerne sagten wir damals als Jugendliche das Wort ›apropos‹ [...]. Mit diesem Wort ahnten wir schon, daß wir den Sprung über den dörflichen Misthaufen doch schaffen, daß wir der sprachlosen Enge des katholischen Bauernhofes entfliehen würden.« (REAL 136) Während sich die katholische Liturgie, um ein Beispiel für die Rigidität des Katholizismus zu geben, die Gebete, Gesänge, Riten und Zeremonien in Inhalt und Abfolge invariabel und starr sind und demnach mit beschränkten Handlungs- und Artikulationsmöglichkeiten einhergehen, erweist sich das exotisch und fremd anmutende Wort ›apropos‹ als Sinnbild eines freien und unabhängigen Sprachgebrauchs, der auf die Möglichkeit einer in sprachlicher Hinsicht individuellen Welterschließung und -beschreibung verweist. Die Sprache verschafft dem jungen Erzähler ein bis dato ungekanntes Maß an Bewegungsfreiheit, die er als Erwachsener konsequent ausbaut, avanciert die Reise doch zu einem der wichtigsten Themen und Motive seiner Texte. Der Protagonist unterläuft die Restriktionen allerdings nicht nur lesend, sondern auch verbal – obgleich eine konfrontative sprachliche Auflehnung nicht möglich ist. Bereits als Kind macht der Erzähler eine Entdeckung, die ihn an der uneingeschränkten Autorität der Kirche und ihrer Repräsentanten zweifeln lässt:

[D]ie aufrecht am Altar stehenden und mit Blattgold verzierten Engel, die nur so lange, bis ich ihnen als rotgekleideter Ministrant auf der Rückseite des Altars auf die Schliche gekommen war und ihren ausgehöhlten, hohlen Holzkörper bestaunte und abtastete mit meinen Kinderhänden. [...] Außen hui und inne pfui! hat der Dorfpfarrer immer wieder von der Kanzel gerufen bei seinen Predigten [...]. (WIMP 77)

In *Die Realität so sagen* wird beschrieben, dass selbiger Pfarrer im Religionsunterricht erzählt habe, jeder Mensch werde von einem Engel überwacht, der, als eine Art »Buchhalter unseres Lebens« (REAL 10), alle guten und schlechten Taten der Menschen aufzeichne und auf dieser Grundlage die Entscheidung treffe, ob man in den Himmel hinauf- oder in die Hölle hinabfahre. Die Entdeckung, dass »der hohle Engel ohne Herz und ohne Hirn« (REAL 11), die leblose Plastik, dazu überhaupt nicht in der Lage ist, weckt eine große Wut in dem kindlichen Erzähler. Wie unter Zwang stehend murmelt er vor dem Einschlafen unter dem Schutzengelbild immer wieder: »Jesus, du Schwein!

⁸³⁶ Linck: Halbweib und Maskenbildner, S. 245.

Jesus, du Schwein! Jesus, du Schwein!« (REAL 12)⁸³⁷. Diese heimlich geäußerte blasphemische Diffamie markiert auf sprachlicher Ebene einen Akt der Auflehnung. Die Titulierung Jesus' als Schwein stellt eine Überschreitung kulturell-religiös determinierter Normen dar, wie sie insbesondere für das Winklersche Frühwerk kennzeichnend ist.⁸³⁸ Dieser Akt der Rebellion stürzt den Protagonisten zugleich in einen Gewissenskonflikt, da er sich durchaus der vermeintlichen Sündhaftigkeit seines Verhaltens bewusst ist, sodass er *stante pede* nach Vergebung sucht.⁸³⁹

⁸³⁷ In diesem Kontext sei auf einen Auftritt Winklers in der Literatursendung *erLesen* verwiesen. Dort antwortet der Autor auf die Frage, ob seine obsessive Auseinandersetzung mit Deformationen seitens der katholischen Kirche auf traumatische Erlebnisse in seiner Kindheit zurückzuführen seien, Folgendes: »Sicherlich sind das Traumata aus der Kindheit. Ich kann mich an eines also ganz besonders erinnern. Da hat der Pfarrer zu uns gesagt, alles was wir tun, das wird von einem Engel beobachtet und aufgeschrieben. Nicht nur alles, was wir tun, sondern alles, was wir auch denken und fühlen. Und wir haben als Kinder natürlich auch so unlautere Dinge getan und im Kopf haben wir auch nicht immer schöne Dinge fantasiert, und das hat mich über sehr lange Zeit sehr beschäftigt und hat mir Angst gemacht, weil der Pfarrer hat dann gesagt, wenn es dann soweit ist, dann wird dieses Buch wieder aufgeschlagen und dann kommt man in den Himmel oder in die Hölle. Für mich war sowieso immer die Hölle reserviert, das war mir vollkommen klar. Ja, und dann bin ich einmal wieder zum Ministrieren gegangen in ein Bergdorf mit dem Pfarrer dorthin gefahren und dann bin ich hinter den Altar gegangen. Und hinter dem Altar habe ich gesehen, dass die heiligen Figuren innen hohl waren. In der Brust war nichts drin, in dem Hirn war nichts drin, und da hab ich mir gedacht, die Engel können das ja gar nicht aufschreiben. Und da hat es nicht die Erlösung gegeben, aber da hat sich wieder ein Spieß irgendwie umgedreht und dann hab ich in der Nacht so eine Obsession gehabt vor dem Einschlafen, da hab ich über Wochen oder Monate, habe ich jede Nacht in den Kopfpolster hineingeflüstert, ›Jesus, du Schwein, Jesus, du Schwein, Jesus, du Schwein‹. Und dann hab ich so Schuldgefühle bekommen, dass ich dann weinend wieder in den Kopfpolster hineingeflüstert habe: ›Jesus, du bist kein Schwein, Jesus, du bist kein Schwein.‹ Und dann hab ich mir an der Bettdecke festgehalten, damit ich nicht rauslaufe auf den Balkon, weil gleich drunter war die Jauchegrube und da wäre ich dann dort gelangen, wo ich eigentlich hingehört hätte« (Sichrovsky: Interview mit Josef Winkler).

⁸³⁸ Millner weist darauf hin, dass Winkler in *Muttersprache* in »parodistisch-umkehrender Anverwandlung des letzten Satzes aus Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (1918) – ›Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen‹ – Movens und Programmatik seines Schreibens« benenne (Alexandra Millner: Das »Entsetzen vor diesem unendlichen, monotonen Schweigen«. Gavino Ledda, Carlo Levi, Josef Winkler über Natur, Körper und Sprache, in: dies., Ivanovic [Hrsg.]: Die Entsetzungen des Josef Winkler, S. 225–244, hier S. 225), wenn es heißt: »Und für diese Dinge, über die man nicht sprechen sollte, finde ich meine Sprache, bis ich nur mehr über Dinge sprechen kann, über die man nicht spricht« (Winkler: *Muttersprache*, S. 728). In den gegenwärtigen Texten bringt Winkler vermehrt tabuisierte politische Hintergründe zur Sprache, wenn er etwa in der Erzählung *Knochenstillleben auf dem Asphalt mit Ovomaltine* berichtet, wie am »15. Oktober 2007 [...] in Klagenfurt an einer Kreuzung, die seit einem Dreivierteljahr eine Baustelle und nur ein paar hundert Quadratmeter groß ist, ein bei Grün über den Zebrastreifen gehender neunjähriger Junge von einem Lastwagen überfahren und getötet [wurde]. Um das neue Fußballstadion schneller fertigstellen zu können, in dem im Juni 2008 in Klagenfurt drei Europameisterschaftsspiele stattfinden, also viereinhalb Stunden Fußball gespielt werden soll, wurde von dieser Kreuzung, an der sich der tödliche Unfall ereignete, immer wieder Personal zu Arbeiten ins Fußballstadion abgezogen. Dieser kleine Junge, der neunjährige Lorenz, ist der erste Tote der Fußball-Europameisterschaft, die in Österreich und in der Schweiz ausgetragen wird« (WIMP 96f.).

⁸³⁹ Als sich im selben Atemzug Angst und Schuldgefühle mischten [...], flüsterte ich weinend und winselnd und am ganzen Körper zitternd in das Kopfpolster hinein: ›Jesus, du bist kein Schwein! Jesus, du bist kein Schwein! Jesus, du bist kein Schwein! Bitte entschuldige! Jesus, bitte entschuldige!« (REAL 12)

De Certeaus Parallelisierung des Akt des Gehens mit dem Sprechakt stellt – wenngleich in eingeschränkter Weise – einen konstruktiven Ansatz zur Beschreibung des in den Texten Josef Winklers dargestellten Verhältnisses zwischen der topographischen Ausgestaltung des Dorfes Kamering und den dort herrschenden sprachlichen Konventionen dar. Während die kreuzförmige Topographie die Dorfbewohner in ihrer Bewegungsfreiheit beschränkt, ist der Sprechakt durch katholisch-patriarchalische Regularien determiniert. Es konnte gezeigt werden, dass der Erzähler bereits als Kind versucht, diese Restriktionen zu umgehen bzw. zu brechen, was er in seiner späteren Tätigkeit als Schriftsteller radikal fortführt. Die Reise – das Verlassen des beengenden Heimatraums, der Aufbruch in bislang nur lesend aufgesuchte Fremdräume – stellt die Voraussetzung dieser Entwicklung dar. Im Folgenden seien daher die Fremdräume in den Blick genommen, die der Erzähler reisend aufsucht.

2.6 Die Fremde im Blick – Ethnographische Inszenierungen

Während Christian Kracht in *Imperium* eine Zeit rekonstruiert, in der es galt, die weißen Flecken auf den Landkarten in imperialistischer Manier auszulöschen, spielen die Texte Josef Winklers in einer Zeit der totalen Erreich- und Adressierbarkeit, in der die »Neugier auf das Neue und das ›Erstaunen über das Fremde«⁸⁴⁰ einem »massenmedial vermittelten Diskurs« gewichen ist, der die Reisenden bereits vor Reiseantritt mit der Fremde konfrontiert.⁸⁴¹ Die »traditionelle Funktion der Reiseliteratur – Informationen über unbekannte Länder zu vermitteln und Orientierungshilfe in der Fremde zu bieten«⁸⁴² – wird in der heutigen Zeit von anderen Medien übernommen. Daraus kann jedoch keinesfalls geschlussfolgert werden, dass sich die Gattung der Reiseliteratur im Auflösen befindet. Im Gegenteil, die Reiseliteratur durchläuft vielmehr eine Phase der Wandlung, hin zu einer »hybriden Gattung«⁸⁴³. Reiseliteratur, Reisebericht und Reisetexte liegen, wie Ottmar Ette konstatiert, in den unterschiedlichsten Formen vor, wie »Tagebuch und [...] Statistik, Bild- und Kartenmaterial, politisches Traktat und literarische Erzählung, philosophischer Essay und wissenschaftliche Erörterung, Legende und Autobiographie, aber auch geographische Abhandlung und ethnographische Feldfor-

⁸⁴⁰ Ulla Biernat: »Ich bin nicht der erste Fremde hier«. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 9.

⁸⁴¹ Ebd., S. 11.

⁸⁴² Ebd., S. 17.

⁸⁴³ Stephan Kohl: Reiseromane/Travelogues. Möglichkeiten einer »hybriden Gattung«, in: Annegret Maack, Rüdiger Imhof (Hrsg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: WGB, 1993, S. 149–168, hier S. 149.

schung«⁸⁴⁴, wobei sich die Funktionen der Reisetexte als ebenso vielfältig erweisen wie ihre Formen. Auch die Reisetexte Josef Winklers zeichnen sich durch die konstatierte Hybridisierung aus, erweisen sie sich doch als eine Mischung aus literarischer Erzählung, Tagebuch und Autobiographie.

Jene, die Grundlage dieser Analyse bildenden Texte Josef Winklers – wie auch bereits der Roman *Krachts* – weisen insofern eine postkoloniale Perspektive auf, als sie sich mit kultureller Alterität auseinandersetzen. Dabei basiert die Darstellung der Fremde in den Texten Winklers nicht auf fiktiven, sondern auf authentischen Erfahrungen des Autors, dessen Reisen aufgrund von Bild- und Videomaterial verifiziert werden können, wie in Pfeifenbergers Film *Der Kinoleinwandgeher*.⁸⁴⁵ Der Begriff ›postkolonial‹ umfasst, wie Narjes Khodae Kalatehali in ihrer Untersuchung *Das Fremde in der Literatur* konstatiert, »weit mehr als eine bloße Epochenbezeichnung«, impliziere er doch, »dass die Schauplätze, vor deren Folie die Selbst- und Fremdheitsentwürfe der reisenden Autoren entstanden sind, einst das Erprobungsfeld europäischer Kolonialmächte waren«. ⁸⁴⁶ In Bezug auf das Winklersche Werk sind hier jene Texte zu nennen, die die Reisen des Erzählers nach Indien sowie nach Mexiko thematisieren – obgleich Winkler durchaus auch Orte, Länder und Kontinente bereist, die nicht ehemals kolonisiert waren, wie etwa Frankreich, Japan oder die Ukraine⁸⁴⁷. Insbesondere seinem Roman *Domra. Am Ufer des Ganges*⁸⁴⁸ wird häufig ein ›postkolonialer Blick‹ attestiert – um das bereits eingeführte Schlagwort Lützelers noch einmal aufzugreifen – und als ein Text verstanden, der sich am interkulturellen Dialog der Kulturen beteiligt.⁸⁴⁹ Das »postkoloniale

⁸⁴⁴ Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück, 2001, S. 38.

⁸⁴⁵ So heißt es etwa in der Erzählung *Radiergummibrösel zwischen den Lungenflügeln der Truthühner, vor der Primiz* aus dem Band *Ich reiße mir eine Wimper aus*: »Nach der Mexikoreise zu den vergangenen Allerheiligen, zum ›Día de los muertos‹, waren wir erneut mit dem Filmteam unterwegs, diesmal ins indische Varanasi, in die heilige Stadt der Hindus« (WIMP 18). Dabei wird der Erzähler nicht nur von seiner Frau und seinen beiden Kindern begleitet, sondern auch von dem Filmregisseur Michael Pfeifenberger, der die Dreharbeiten leitet.

⁸⁴⁶ Narjes Khodae Kalatehali: *Das Fremde in der Literatur. Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti, Günter Grass und Josef Winkler*. Münster: LIT, 2005, S. 13f.

⁸⁴⁷ In diesem Zusammenhang sei auf den Beitrag von Gerhard Simon hingewiesen, der der Frage nachgeht, inwiefern die »weitverbreitete Selbstwahrnehmung in den ehemaligen Republiken der Sowjetunion, sie seien vor 1990 Kolonien gewesen, begründbar und inhaltlich zu füllen ist« (Gerhard Simon: *Waren die Republiken der Sowjetunion Kolonien?*, in: Guido Hausmann, Angela Rustemeyer [Hrsg.]: *Imperienvergleich. Beispiele und Ansätze aus osteuropäischer Perspektive*. Festschrift für Andreas Kappeler. Wiesbaden: Harrassowitz, 2009, S. 105–122, hier S. 106). Dabei weist Simon darauf hin, dass die Sowjetunion nicht nur in der vergleichenden Kolonialismusforschung fehle, sondern auch in den *postcolonial studies* weitestgehend abwesend sei (ebd., S. 107). Vgl. auch Andrejs Urdze: *Das Ende des Sowjetkolonialismus: Der Baltische Weg*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1991.

⁸⁴⁸ Josef Winkler: *Domra. Am Ufer des Ganges*. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

⁸⁴⁹ In diesem Kontext sei auf die bereits genannte Studie von Kalatehali verwiesen, die *Domra* auf postkoloniale Fremdheitskonstruktionen hin untersucht.

Bewusstsein« *Domras* schlage sich in der Sprache des Romans nieder, »die nicht richtend, nicht wertend oder ordnend ist. Diese Sprache kennt keine Topoi, keine klassifizierende Vereinnahmung des Anderen, weil sie jedem Objekt der Beobachtung ein Eigenleben zugesteht.«⁸⁵⁰ Obgleich die dieser Analyse zugrundeliegenden Texte Winklers allesamt interkulturelles Potential aufweisen, da sie sich – als Reistexte zwangsläufig – mit kultureller Alterität auseinandersetzen, leisten sie nicht in dem gleichen Maße wie *Domra* einen Beitrag zu »postkolonialen Bewusstwerdungsprozessen«⁸⁵¹ sowie zur Dekonstruktion eurozentrischer Blickwinkel. Wie sich im Verlauf der nachstehenden Ausführungen zeigen wird, konstituieren die Texte Winklers aufgrund ihrer thematischen Ausrichtung zwar einen interkulturellen Diskurs, allerdings geht es in ihnen nicht primär um die Darstellung und das Verständnis des kulturell Fremden, sondern vielmehr um die Annäherung an das (kulturell) Eigene über die Fremde. Diese Form der individualisierten Instrumentalisierung der Fremde geht dabei mit einem Verlust der urtümlichen Funktion von Reisetexten einher: Während sie ursprünglich als Informationsmedium über die Fremde dienten, wird diese Funktion in den Winklerschen Texten weitestgehend ausgeblendet. In diesem Zusammenhang sei auf ein Zitat der Schriftstellerin und Reise-Journalistin Annemarie Schwarzenbach – die im Verlauf der intertextuellen Analyse noch eine Rolle spielen wird – verwiesen, das sich in Winklers Erzählung *Ich rei mir eine Wimper aus* findet: »Ich freue mich auf überhaupt nichts, und es war doch meine Arbeit, das Innere der Lander kennenzulernen und sie aufrichtig zu lieben, um sie fur andere Menschen beschreiben zu konnen« (WIMP 19). So wie die opium-suchtige Schwarzenbach zu depressiv ist, um ihren Aufgaben als Reiseschriftstellerin nachzukommen, so ist auch Winkler viel zu stark mit sich selbst beschaftigt, als dass er der von ihm bereisten Fremde gerecht werden konnte.⁸⁵²

Die ›Fremde‹ ist als Begriff – ebenso wie die ›Heimat‹ – zumeist mit einer auf- oder abwertenden Konnotation versehen, gestaltet sich entweder als positiv besetzter Ort, der sich im Vergleich zu dem Eigenen und Vertrauten durch bspw. exotische Andersartigkeit auszeichnet, der mit dem Unbekannten lockt, Abenteuer verspricht oder die Moglichkeit auf einen Neuanfang bietet – oder aber als durchweg negativ empfundene Groe, als das gefahrenvolle Unbekannte, als Ort der Schutzlosigkeit und Andersartigkeit, des Auenseitertums und des Unwohlseins. Dieser Dualismus geht in Bezug auf die

⁸⁵⁰ Kalatehballi: Das Fremde in der Literatur, S. 234.

⁸⁵¹ Ebd., S. 235.

⁸⁵² Die Referenznahmen auf Schwarzenbach werden im weiteren Verlauf der Ausfuhrungen noch einmal aufgegriffen.

Winklerschen Texte nicht auf, erfährt die Fremde hier doch weder eine meliorative noch eine pejorative Wertung: Der Blick des Ich-Erzählers ist vielmehr in nüchterner und sachlicher Manier auf die bzw. das Fremde gerichtet. Dies erscheint umso verwunderlicher vor dem Hintergrund, als dass die Darstellungen von sowie die Urteile über seine Heimat umso negativer ausfallen und somit, aufgrund der dialektalen Bezogenheit der beiden Begriffe, vermutet werden könnte, dass die Negativ-Kennzeichnung des Heimatbegriffs mit einer positiven Zeichnung der Fremde einhergeht. Doch dies ist nicht der Fall: Die Fremde wird nicht als positiv besetztes Gegenstück zur Heimat inszeniert, gestaltet sich nicht als ein Ort, an dem der Erzähler von dem in der Heimat erfahrenen Schmerz geheilt, von dem Trauma seiner Kindheit befreit und für die ihm dort entgegengebrachten Schmähungen und Beleidigungen entschädigt wird. Doch bevor untersucht wird, welche Funktion die bereiste Fremde in den Texten Winklers einnimmt, wird in einem ersten Schritt der Annäherungsmodus des Erzählers an die Fremdräume sowie die daraus resultierende Darstellungsweise der Fremde in den Blick genommen.

Insbesondere der bereits thematisierte Roman *Domra* wurde von der Forschung in ein Verhältnis zur Ethnographie⁸⁵³ gesetzt. Der Roman sei »das Ergebnis von Beobachtungen und Aufzeichnungen des Autors während seiner [...] Reisen [...] nach Benares, wo er sich mit ethnographischer Strenge auf das Leben der Domra [...] konzentriert«, heißt es bei Kalatehali.⁸⁵⁴ Siegfried Löffler hingegen konstatiert, dass der Roman das nachbuchstabiere, »was sein Erzähler sieht, aber er weiß nicht, was es bedeutet, und will es auch gar nicht wissen«⁸⁵⁵:

Anders als Michel Leiris, der die eigene kulturelle Prägung beim Blick auf die fremde Kultur stets ausdrücklich thematisiert, anders als Hubert Fichte, der den Erfahrungs-, Erkenntnis- und Sprachraum von Poesie, Subjektivität und Wissenschaft immer wieder

⁸⁵³ Zur Zusammenarbeit von Ethnographie und Literatur vgl. Klaus R. Scherpe: Grenzgänge zwischen den Disziplinen. Ethnographie und Literaturwissenschaft, in: Petra Boden, Holger Dainat (Hrsg.): *Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie, 1997, S. 297–316. »Die Aporien der Ethnologie«, so Scherpe, »als einer Wissenschaft vom Fremden, die *im eigenen Diskurs ›die Anderen‹ zur Sprache kommen lassen will*, erzeugen offenbar diejenigen Motive und Fragestellungen, die eine besondere Affinität zu Literatur und Literaturwissenschaft erkennen lassen: Fragen nach der subjektiven Autorschaft, der erzählerischen Perspektivierung und den Redeformen, nach Fiktionalität und Polysemie, Fragen nach der Projektion und Imagination anlässlich der Begegnung mit dem Fremden, Codierung von Gewalt, Neugier, Erstaunen, Erschrecken usw.« (ebd., S. 299). An dieser Stelle sei ebenfalls verwiesen auf: Gerhard Neumann, Rainer Warning (Hrsg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg: Rombach Verl., 2003. Zur Geschichte der Ethnologie vgl. Karl-Heinz Kohl: *Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie*. Frankfurt a.M.: Campus, 1987.

⁸⁵⁴ Kalatehali: *Das Fremde in der Literatur*, S. 171.

⁸⁵⁵ Sigrid Löffler: *Fremder Zuschauer vor Scheiterhaufen. Josef Winkler als Buchführer am Ganges*, in: Höfler, Melzer: *Dossier 13 – Josef Winkler*, S. 170–173, hier S. 172.

ethnopoetisch erprobt und erkundigt, betritt Josef Winkler mit *Domra* ethnopoetisches Terrain, ohne im geringsten ethnographisch dafür gerüstet zu sein.⁸⁵⁶

Auch Gerhard Moser distanziert sich von einer ethnopoetischen Lesart *Domras*, wenn es heißt: »Es ist ein Roman über Josef Winkler in Indien, in Varanasi. Genauer gesagt: keine Reisereportage und keine mit dem Exotismus spekulierende ›Ethnopoese‹, wie man sie dem Autor schon vor der Veröffentlichung [...] angekreidet hat.«⁸⁵⁷ Simone Brühl hingegen gesteht dem Roman zwar eine »ethnographische Wirkung«⁸⁵⁸ ein, die über verschiedene literarische Verfahren erzeugt werde, allerdings weist sie auf die »monoperspektivisch[e] und monologisch[e]« Organisation *Domras* hin, die in Diskrepanz zu den seitens der Sekundärliteratur attestierten ethnographischen Qualitäten des Textes stehe.⁸⁵⁹ »Gleichzeitig«, so Brühl weiter, »lässt der Verzicht auf die Strategien einer ›postkolonialen‹ Fremddarstellung – Hybridisierung, Polyphonie, Dialogizität – den Text hinter die formalen Möglichkeiten einer postkolonialen Literatur im Sinne [...] Lützelers zurückfallen.«⁸⁶⁰ Obgleich es im Nachstehenden nicht um *Domra* gehen wird, so sei an dieser Stelle noch einmal auf die Feststellung Mosers verwiesen, der Text sei kein Roman über Indien, sondern ein Roman über Josef Winkler in Indien, da es sich hierbei um eine These handelt, die auch auf die anderen, im Zentrum dieser Analyse stehenden Texte Winklers übertragen werden kann. So wird unter Bezug auf Brühl im Folgenden zwar davon ausgegangen, dass die Winklerschen Texte aufgrund spezifischer literarischer Verfahren eine ethnographische Wirkung erzielen, dabei jedoch kein ethnographisches Ziel verfolgen. Bevor sich die Analyse der Frage widmet, welchem Ziel die Auseinandersetzung mit der Fremde dient, wird in einem ersten Schritt untersucht, mittels welcher literarischen Verfahren die Texte eine Wirkung erzeugen, die als ethnographisch bezeichnet werden kann.⁸⁶¹

Der Winklersche Erzähler wird auf all seinen Reisen stets von seinem »Rüstzeug« (RO 121), einer Füllfeder sowie einem roten Notizbuch, begleitet, sodass er, wie Juliane Vo-

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Gerhard Moser: Knochen und Glut und Asche, in: Höfler, Melzer: Dossier 13 – Josef Winkler, S. 161–165, hier S. 164.

⁸⁵⁸ Simone Brühl: ›Verwandelt in Lettern‹. Zum Problem des ethnographischen Schreibens bei Josef Winkler und Hubert Fichte). Marburg: Tectum, 2013, S. 77.

⁸⁵⁹ Ebd., S. 85.

⁸⁶⁰ Ebd.

⁸⁶¹ Honold weist darauf hin, dass in gewisser Weise auch die Auseinandersetzung mit der Heimat aus einer ethnografischen Perspektive erfolgt: »[W]ie ein teilnehmender Beobachter kehrt Winkler mehrfach und aus methodischen Gründen ins eigene Dorf zurück, um die einst auf unmittelbare Weise empfundene oder sogar erlittene Lebenswelt nun mit der erworbenen Distanz erkunden und studieren zu können« (Honold: Lebensmittel – Todesarten, S. 189f.).

gel konstatiert, »vor allem als eine Protokoll- bzw. Registraturinstanz« erscheint.⁸⁶² Dabei inszeniert er sich als Beobachter, der lediglich visuell Vorgefundenes verschriftlicht, wodurch ein gewisses Maß an Objektivität suggeriert wird.⁸⁶³ Diese Selbstinszenierung wird insbesondere anhand des Romans *Roppongi. Requiem für einen Vater* ersichtlich, der – wie *Domra* – von den Reisen des Erzählers nach Indien handelt. Seine Beobachtungen sind dabei einer gewissen Systematik unterworfen, da er sich, wie in der ethnologischen Feldforschung üblich, nur auf einen bestimmten Bereich konzentriert⁸⁶⁴: Nach ihrer Ankunft in Varanasi gehen er und seine Frau Kristina zuerst »am Ufer der Ganga, die Steintreppen entlang, von Ghat zu Ghat«⁸⁶⁵ (RO 114), bevor er sich für einen bestimmten Ort, den »kleinen, nur wenige hundert Quadratmeter großen Einäscherungsplatz des Harishandra Ghats« (RO 121), entscheidet, der fortan sein primäres Beobachtungsobjekt bildet:

In den darauffolgenden Tagen ging ich mit dem Rüstzeug meiner Füllfeder, eines indischen Tintenfäßchens und eines roten Notizbuches [zum] [...] Harishandra Ghat [...] und setzte mich an den Rand des großen, runden Einäscherungssteins, schlug mein Notizbuch auf, nahm meine Füllfeder aus der ledernen Umhängetasche und begann meine Beobachtungen zu notieren. (RO 121)

»Monatelang« sitzt er »Tag für Tag am Harishandra Ghat, beschr[eibt] die Einäscherungen der Toten und beobachtet das Treiben auf dem kleinen Platz« (RO 143), wodurch sich sein Beobachtungs-Verhalten nicht nur in Bezug auf das Objekt, sondern auch in zeitlicher Hinsicht als konstant erweist. Auf diese Weise erfüllt der Erzähler zentrale Elemente der deskriptiven Feldforschung, bei der sich der Forscher in das natürliche Umfeld der Probanden integriert. Dieser Integrationsprozess wird auch in *Rop-*

⁸⁶² Juliane Vogel: Josef Winklers ›Domra. Am Ufer des Ganges‹, in: Patricia Broser, Dana Pfeiferová (Hrsg.): Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur. Beiträge der tschechisch-österreichischen Konferenz. Wien: Edition Praesens, 2003, S. 99–111, hier S. 109. Auch Honold weist darauf hin, dass sich Winkler »in den Büchern der jüngeren Zeit mit bemerkenswert ausführlicher, und so will es scheinen: auch durchaus entspannter, selbstironischer Offenheit« über die »Lebens- und Arbeitsmittel des ethnografischen Reisens« äußert (Honold: Lebensmittel – Todesarten, S. 187). An dieser Stelle sei zudem noch einmal auf den eingangs zitierten Aufsatz *Reise-Schreiben* von Grivel verwiesen, der die auch in den Winklerschen Texten beobachtbare Synchronisierung von Wahrnehmung (Reisen) und Beschreibung (dem Akt des Schreibens) thematisiert.

⁸⁶³ Die Inszenierung als Beobachter, als »Wahrnehmungs-, Erinnerung-, Rede- und Wertungsinstanz« korrespondiere dabei unmittelbar mit Winklers autobiographischem Schreiben: »Es ist im thematischen und formalen Zusammenhang seines Werkes ein bewusst eingesetztes literarisches Instrument, das ihn lediglich in seiner Rolle als Schriftsteller und Schreibender betrifft. Er schreibt und agiert [...] als optische Substanz, nämlich als Beobachter, als Wahrnehmender, als Zeuge« (Amann: *Attacke und Rettung*, S. 40).

⁸⁶⁴ In vielen der Winklerschen Texte hat man es gewissermaßen mit einer ›topographischen Einschrumpfung‹ zu tun, sodass bspw. nur bestimmte und genau umrissene Orte/Plätze in den Fokus genommen werden, wie etwa der römische Marktplatz ›Piazza Vittorio‹ in *Natura morta*.

⁸⁶⁵ Ein ›Ghat‹ ist eine zu einem Gewässer, in diesem Fall zum Fluss Ganges, hinunterführende Treppe.

pongi beschrieben, wenn der Erzähler angibt, von den Einheimischen in seiner Rolle als Beobachter akzeptiert zu werden:

Zuerst wurde ich von der Berufsgruppe der ›Doms‹, [...] der die Verbrennungsstätten in Varanasi am Harishandra Ghat und am Manikarnika Ghat unterstehen und die auch die Toten einäschern, skeptisch und misstrauisch beobachtet. [...] [A]ber nachdem ich wieder und wieder gekommen war, mich mit Füllfeder und Notizbuch zwischen die brennenden Scheiterhaufen setzte, gehörte ich zu ihnen. (RO 121f.)

Allerdings ist die ethnologische Feldforschung an die Neutralität des Beobachters gebunden, die im Fall der Winklerschen Texte nicht durchgängig gegeben ist. Wenn der Erzähler bspw. berichtet, dass das Verbot, Fotos von den Leichenverbrennungen zu machen, durch die Zahlung eines Bestechungsgeldes umgangen werden könne (RO 122), tritt er aus seiner Rolle als Beobachter hinaus. Die Mutmaßung, dass er gegen weitere Bakshish-Zahlungen – Bakshish ist das persische Wort für Geld – »den Toten auch gleich hätte mitnehmen können« (RO 122) impliziert nicht nur eine gewisse Polemik, sondern erweist sich als Form der Suggestion, die den Doms dubiose wirtschaftliche Interessen unterstellt. Dass dennoch der Eindruck erweckt wird, der Winklersche Erzähler blicke aus einer ethnographischen Perspektive auf sein Beobachtungsobjekt, ist auf den spezifischen Satzbau der Texte zurückzuführen. Der nachstehende Ausschnitt aus *Roppongi* veranschaulicht, inwiefern die additive Satzstruktur eine empirische und positivistische Vorgehensweise suggeriert:

[A]uf diesem nur ein paar hundert Quadratmeter großen Totenplatz, auf dem die Kinder der Doms spielten, die manchmal bei den Einäscherungen mithalfen, bei den niederbrennenden Scheiterhaufen in den noch rauchenden Resten zwischen den Holzkohlestückchen und kleinen, weißen, feilöchrigen, menschlichen Knochenstückchen nach Schmuck und Edelmetall suchten, wo in der noch warmen Asche ausruhende und sich selber immer wieder in den Rücken beißende oder an ihrem Fell nagende Hunde auf einen Happen warteten, auf ein halbverkohltes menschliches Leichenteil oder bei einem bereits niedergebrannten Scheiterhaufen die noch heißen, grauen feilöchrigen Knochenreste vorsichtig in ihrem Maul einspeichelten und so wälzten, daß sie sich Zunge und Gaumen nicht verbrannten, und wo Kühe, Kälber und auch Stiere die orangefarbenen Marygoldgirlanden, mit denen die Toten umwickelt und geschmückt waren, die groben Hanfstrikke⁸⁶⁶ fraßen, mit denen die Toten auf die Bambustragbahnen geschnürt waren, wo neugierige Touristen herumstanden und lange auf die brennenden Scheiterhaufen schauten, wo einmal zwischen den brennenden Scheiterhaufen, ganz dicht am Ufer des Flusses, zwei Stiere mit ihren Hörnern aneinandergerieten, so daß selbst die Doms mit den lange, angekohlten Bambusstangen, mit denen sie in den Scheiterhaufen herumstocherten, das Weite suchten, bis die Stiere voneinander abließen und einer der beiden Stiere blutend, aber als Sieger mit den goldglitzernden Streifen eines zerrissenen Leichentuchs als Trophäe auf den Hörnern den Platz verließ, und wo ich einmal eine Schlägerei zwischen zwei betrunkenen Doms sah, die sich wohl

⁸⁶⁶ Winkler verwendet in seinen Texten häufig, jedoch nicht durchgängig die Konsonantendopplung ›kk‹ anstelle von ›ck‹ – dies zur Information des Rezipienten, um darauf aufmerksam zu machen, dass es sich hierbei nicht um Rechtschreibfehler handelt.

um das lukrative Verbrennen eines Leichnams stritten und sich gegenseitig blutig schlugen. (RO 143f.)

Die attributiven Relativsätze, die sich auf den Totenplatz beziehen und [u.a.] über die Konjunktionen ›wo‹ und ›und wo‹ aneinandergereiht werden, erwecken einerseits den Eindruck von Unmittelbarkeit, andererseits suggerieren sie eine gewisse Wertfreiheit, da die Beobachtungen gänzlich ungeordnet nebeneinanderstehen, ohne das Gesehene hierarchisch zu strukturieren.⁸⁶⁷ Auf diese Weise scheint es, als würde der Erzähler das vielfältige Treiben in seiner Gesamtheit erfassen, sich dabei jedoch jeglicher Einfühlungsrhetorik⁸⁶⁸ enthalten. Der nachstehende Ausschnitt aus *Mutter und der Bleistift* fungiert ebenfalls als Beispiel dafür, mit welcher Genauigkeit der autodiegetische Erzähler die Handlungen seiner Beobachtungsobjekte registriert:

Ein Mann betritt in Kiew, in der Kathedrale des heiligen Volodymyr, mit einem kleinen Jungen die Weihwasserkapelle, läßt sich eine zwei Liter große Mineralwasserflasche mit dem heiligen Wasser füllen und steckt ein paar Scheine in den Schlitz des Messingopferstocks. Der kleine, bleiche Junge hat weit abstehende Ohren und tiefe Ringe unter den Augen. Als er einen dritten Schluck aus dem Trinkglas nehmen möchte, nimmt ihm der Vater murrend das Glas aus der Hand und trinkt den Rest des Weihwassers aus. Eine kleine, dickliche, hochschwängere Frau mit einem roten Haarschwanz, die ein schwarzes Kopftuch trägt, auf dem grauweiße Rosenblüten aufgedruckt sind, trinkt gemeinsam mit ihrem ebenfalls kleinwüchsigen, dicken Begleiter aus dem Weihwasserglas. Ein kleiner, dicklicher Junge mit einem gelben Plastikrucksack auf der Schulter, auf dem der Name des Hundefutters »Pedigree« groß aufgedruckt ist, läßt sich eine große Colaflasche mit Weihwasser füllen. [...] Mit einem bis zum Rand gefüllten Trinkglas geht ein Mann vorsichtig ein paar Schritte nach hinten, verbeugt sich vor der auf dem Totenbett liegenden Mutter Gottes und dem erwachsenen Jesus, der sich selber als Kleinkind in den Armen hält, bekreuzigt sich dreimal und trinkt das überschwappende und auf sein Schuhwerk tropfende Weihwasser in einem Zug, hockt sich nieder, berührt die Weihwasserreste auf seinen schwarzen Lederschuhen und macht noch einmal drei Kreuzzeichen. (MU 88f.)

Auch hier wird jedes noch so kleine Detail registriert, wodurch zugleich ein gewisses Maß an Komik erzeugt wird, wirken manche dieser Details doch völlig deplatziert innerhalb des sakralen Raums der Kirche, wie etwa der gelbe, mit dem Namen eines Hundefutterherstellers bedruckte Rucksack oder auch die Colaflasche. Dieser ungefilterte Blick des Erzählers vermittelt den Eindruck einer authentischen und gewissermaßen ungeschönten Beobachtungsperspektive. Auch der diese Beispielreihe abschließende Textausschnitt aus *Ich reiße mir eine Wimper aus*, der von einer Mexikoreise des Erzählers handelt, veranschaulicht die Akribie, mit der dieser seine Umgebung wahrnimmt:

⁸⁶⁷ Der bewusste Verzicht auf eine Ordnung der Beobachtungen wird in *Roppongi* daran ersichtlich, dass der Erzähler seine Beobachtungen mehrmals mit der Wendung ›Einmal sah ich [...]‹ (vgl. etwa RO 125, 127) einleitet, die zugleich auf das Fehlen einer chronologischen Reihenfolge verweist.

⁸⁶⁸ Gleiches konstatiert Brühl auch in Bezug auf *Domra* (vgl. Brühl: *Verwandelt in Lettern*, S. 78).

Mit mehreren Getränkeflaschen den Lebensmittelladen verlassend, [...] ging ich in der Finsternis wieder zurück auf den Friedhof, zu den die Geister ihrer Toten mit Stecken und Stäben in den Gräbern aufstöbernden Frauen und Männern. Hunderte kleine, aber auch einen halben Meter große Wachskerzen brannten auf den Gräbern, die über und über mit Astern, Lilien, aber vor allem mit den Totenblumen geschmückt waren, den orangegelben Tagetes und den weinroten, hartbuschigen Blüten der Hühnerkopfflügel, fünf, zehn steife, sich eng aneinanderpressende Hahnenkämme auf einer Blüte. Larven und Masken mit Teufels- und Dämonenfratzen tragende Kinder liefen mit Plastiktotenköpfen, in denen Pesos lagen, zwischen den Gräbern zu den Friedhofsbesuchern und schepperten mit den Totenköpfen. Im Gemäuer der Ruinen und zwischen den aufgestöberten und inzwischen längst durch die Scherenschnittmusterlöcher des ›Pape Picado‹ herumirrenden und herumschwirrenden Geistern der Toten hörte man die Flügelschläge der Fledermäuse, das Zirpen der Grillen, manchmal auch zaghaft die Töne einer Ziehharmonikamusik von draußen. Es roch nach den brennenden Wachskerzen und nach dem strengen Duft der gelborangen Tagetesblüten. (101f.)

Der Text nutzt verschiedene Verfahren zur Informationsverdichtung, wie etwa Partizipal- und Adjektivattribute. Die Beschreibung akustischer sowie olfaktorischer Eindrücke vermittelt dem Rezipienten ein authentisches Gesamtbild, sodass dieser nicht nur an der Oberfläche der visuellen Wahrnehmung verharrt. Ghat, Kathedrale und Friedhof werden demnach als facettenreiche, lebendige Orte der Begegnung dargestellt, die nicht von der ihnen innewohnenden Sakralität überschattet werden.

Jener ethnographische Effekt, von dem eingangs die Rede war, wird somit einerseits über die Systematik des Beobachtungsverhaltens erzeugt: Zum einen ist der Erzähler mit dem typischen Werkzeug des Feldforschers ausgestattet – Stift und Papier –, zum anderen tritt er seinen Beobachtungsobjekten mit vermeintlich empirischer Objektivität gegenüber, enthält er sich – zumindest in der Regel – einer subjektiven Kommentierung des Beobachteten. Andererseits sind seine akribischen und detaillierten nicht kausal aufeinander bezogen, sodass keine übergeordnete und somit interpretierende Ordnung über sie gelegt wird. Wenngleich die Texte auf diese Weise bei dem Rezipienten den Anschein erwecken, nach ethnographischen Kriterien zu operieren, so muss an dieser Stelle einschränkend darauf hingewiesen werden, dass ethnopoetische Literatur, wie Linck in seiner umfangreichen Studie zu Josef Winkler hervorhebt, mit dem Anspruch auf ein konkretes Wissen von der Fremde verbunden ist:

Er interessiert sich zwar für die Fremden, verfügt aber weder in seinem aufgezeigten Wahrnehmungsschematismus noch in der Schreibweise über ein geeignetes Verfahren, ›Wissen‹ zu erhalten. Als sprechende Menschen tauchen die anderen Menschen in den Romanen überhaupt nicht auf. Josef kennt nur die Recherche der Augen, mit der auch Fichte beginnt, von der dieser aber weitergeht zu komplexen, forschenden Annäherungen an die Wirklichkeit, z.B. in Form des Interviews.⁸⁶⁹

⁸⁶⁹ Linck: Halbweib und Maskenbildner, S. 214.

In den Winklerschen Texten hingegen zeichnen sich die Beschreibungen der Fremde durch eine Amalgamierung von realer Beobachtung und Imagination aus⁸⁷⁰, wie anhand des nachstehenden Textauszugs aus *Roppongi* aufgezeigt, wenn der Erzähler angibt, dass Kinder und Neugeborene nicht verbrannt, sondern in der Ganga versenkt werden,

wo im Laufe der Zeit Hunderte und Tausende Kinder vom Boot ins Wasser gestoßen wurden und wo der in die Tiefe gleitende Kinderleichnam zwischen den davonstiebenden, Kinderfleisch fressenden Fischen auf andere auf dem Grund des Flusses liegende, zusammenkrachende Kinderskelette fällt. (RO 134f.)

Dieser Auszug stellt eine leicht variierte Übernahme aus *Domra* dar: Auch hier beschreibt der Erzähler das Absinken der Kinderleichen, obwohl er diesen Vorgang de facto nicht beobachten kann. Ulrich weist dieses Verfahren als hyperrealistisch aus, da die Realität des Erzählers von dessen Phantasie ergänzt werde⁸⁷¹:

Die am Grund des Ganges ›übereinanderliegenden Kinderskelette‹ gehören nicht zu den Details einer unmittelbaren Beobachtung, dennoch ist ihre Beschreibung nicht einfach fiktiv, sondern entspringt einer realistischen Vorstellung, d.h. einer Imagination, welche die Begrenztheit des Blicks im Sinne einer wirklichkeitsgetreuen Fortsetzung der Wahrnehmung überwindet.⁸⁷²

Häufiger jedoch, als dass die auf empirischer Wahrnehmung basierende Schilderung des Erzählers ins Imaginäre umkippt, wechselt sie unvermittelt in die Erinnerung über, wie ein Ausschnitt aus *Ich rei mir eine Wimper aus* veranschaulicht. Der Erzähler befindet sich mit seiner Familie zusammen in einer Kirche in Amecameca, am Fuße des Vulkans Popocatépetl, als

zwanzig, dreißig mit ihrer Federpracht geschmückte, singende Indianer in die Kirche einzogen. Ein kleiner Indianerjunge ging mit einer brennenden Kerze voran, gefolgt von einem Mandolinspieler und Indianerfrauen mit Weihrauchgefäen, die die mit Blumen über und über geschmückten Heiligenfiguren mit dem indianischen Rauch beweihräucherten, beteten und sangen und schließlich an mir und an der im Kinderwagen liegenden Siri und an Kasimir vorbei, immer wieder ›Adios!‹ ›Adios!‹ singend, rückwärts, mit dem Gesicht zum Altar, aus der Kirche gingen, so daß ich, zusammengekrümmt in der ersten Bank sitzend mit dem großen weißen Zuckertotenkopf mit den grünen Augenhöhlen in der Hand [...] mich umdrehte, auf die Indianer schaute und an die Indianerlektüre aus meiner Kindheit dachte, Karl-May-Bücher, die mir damals, am Weihnachtsabend nach der Christmette, eingepackt in Weihnachtspapier, die Pfarrerköchin schenkte [...]. (WIMP 52f.)

Hier hat man es mit einer Amalgamierung von beobachteter Fremde und Erinnerung zu tun – ein Zusammenhang, auf den im weiteren Verlauf noch einzugehen ist. Vorerst bleibt festzuhalten, dass der Winklersche Erzähler zwar den Eindruck einer ethnogra-

⁸⁷⁰ Vgl. ebd., S. 163.

⁸⁷¹ Ulrich: Sinn und Sinnlichkeit des Reisens, S. 218.

⁸⁷² Ebd., S. 217.

phischen Vorgehensweise suggeriert, diesen Anschein jedoch nicht konstant aufrechterhalten kann. Darüber hinaus kann er seine vermeintliche Neutralität gegenüber dem Beobachteten, wie sie für die empirische Feldforschung unabdingbar ist, nicht beibehalten, das Gesehene wird in dem Moment seiner Wahrnehmung keiner Beurteilung unterzogen. Egal ob er sieht, wie »vor dem brennenden Scheiterhaufen hockende Männer zu lachen und zu scherzen beg[innen], als sich die brennenden Beine einer toten [...] Frau langsam in der Hitze grät[schen]« (RO 125) oder wie »ein kleiner Junge [...] in den noch brennenden Scheiterhaufen [uriniert], in dem ein Leichnam verkohlt« (RO 125), er bezieht keine Position, bewertet das sich ihm Darbietende nicht, sei es auch noch so grausam, ekelerregend oder amüsan. Allerdings hinterlassen die Bilder und Eindrücke durchaus Spuren bei ihm und bedürfen einer Form der Bewältigung. Diese Aufgabe wird von dem Akt des Auf- und Mitschreibens übernommen, der Auslagerung seiner visuellen Eindrücke in das Medium der Schrift:

Ohne Notizbücher und Füllfeder hätte ich mir die vielen Einäscherungen und das Treiben auf dem Totenplatz nicht anschauen können, es hätte mich erdrückt, und ich hätte vor allem nachts, in meinen Träumen keine Ruhe vor dieser Bilderflut des Todes gehabt, aber sie wurden in meinen roten, indischen Notizbüchern festgehalten, und sie wurden zwischen leere Seiten verbannt. Wenn ich ein Notizbuch vollgeschrieben hatte, wurde es mit der langen Schnur, mit der auch die einzelnen Blätter befestigt waren, zusammengebunden und verschnürt, damit kein Wort verlorengehen, kein Satz herausrieseln konnte, [...]. Ich mußte die unzähligen kleinen Beobachtungen genau und detailliert in meine Notizbücher eintragen, um sie einerseits festzuhalten, nie zu vergessen, andererseits aber, um sie loszuwerden, von mir zu stoßen, woandershin, zuerst zwischen die rote Pappe der Notizbücher, schließlich und endlich zwischen zwei Buchdeckel, die Beobachtungen beruhter Zähne im offenen Mund einer verbrennenden Toten und des schmorenden Lippenfleisches. (RO 145f.)

Die Übertragung all jener Eindrücke und Ansichten von den Leichenverbrennungen, dieser Bilderflut des Todes in das Medium der Schrift, erweist sich in zweifacher Hinsicht als Notwendigkeit: Einerseits dient dem Protagonisten die Schrift als Speichermedium, an dem er seine Bilder nicht nur konservieren, sondern auch jederzeit aktualisieren kann.⁸⁷³ Andererseits fungiert die Schrift auch als ein Ort, an den er die grauenhaften und ekelerregenden Bilder auslagert, regelrecht verbannt und sich auf diese Weise von ihnen befreit. In dieser Hinsicht gestaltet sich der Schrift-Raum, der seine Materialität in Form des roten Notizbuches erhält, als eine Art Erinnerungsort, der eine spei-

⁸⁷³ Laut Manfred Weinberg werde Winklers Erzähler der »umfassenden Befremdung«, die ihm im indischen Varanasi entgegenschlägt, dadurch »Herr, indem er schließlich doch wiederum anwendet, was ihn auch schon die Erinnerung an die eigene Kindheit aushalten ließ: die Überführung des Bedrängenden [...] in Literatur« (Manfred Weinberg: Hin und Weg von Kärnten. Josef Winkler und die Fremde, in: Peter Braun, ders. [Hrsg.]: Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens. Tübingen: Narr, 2002, S. 321–353, hier S. 345).

chernde wie auch eine kompensatorische Funktion innehat. Der hier beschriebene Zusammenhang zwischen Schrift/Text und Gedächtnis – das Notizbuch als Gedächtnismetapher – wird im Rahmen der intertextuellen Analyse genauer ausgeführt werden und sei an dieser Stelle vorerst vernachlässigt. Vor diesem Hintergrund sei auf den Zusammenhang von Ethnographie und Magie verwiesen.⁸⁷⁴ In seiner Studie *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)* setzt sich Erhard Schüttpelz mit der »ethnographische[n], anthropologische[n] oder medientheoretische[n] Unterscheidung [auseinander], welche die eigene mit einer schriftlichen, und die fremde Gesellschaften insgesamt mit einer mündlichen oder weniger schriftlichen Kultur gleichsetzt«, sprich, mit der Frage: »[S]eit wann haben Europäer (oder Nicht-Europäer) überhaupt ganze Kulturen und Gesellschaften als mündliche oder schriftliche und als *mehr oder weniger* schriftliche unterschieden?«⁸⁷⁵ Diese Differenzierung zwischen schriftlichen und mündlichen Gesellschaften basiert auf einer »(medien-)technischen Überlegenheit«⁸⁷⁶:

Die Überlegenheit der europäischen Medientechnik besteht darin, den Analphabeten so zum Narren zu halten, daß er ihr zuerst mißtraut und dann beipflichtet, macht den Sklaven zum Subjekt, das durch schriftliche Überwachung zum Geständnis gezwungen wird. Und die Göttlichkeit des beschriebenen Papiers, der Schrift [...] ist hier eine bloße – einerseits säkulare, andererseits ›magische‹ – Verblendung, die von den Wissenden induziert werden kann. (Der europäische Terminus ›Magie‹ bezeichnet in solchen Kontexten erst einmal nichts anderes als das: eine solche asymmetrisch beobachtete Induzierung und Selbstinduzierung.)⁸⁷⁷

Die Schrift fungiert als eine Form der Überwachungstechnik, sodass die Europäer auf ihren weltweiten Eroberungszügen immer wieder ganz bewusst Szenen der technischen

⁸⁷⁴ In diesem Zusammenhang sei auf den von Neumann und Stüssel herausgegebenen Sammelband *Magie der Geschichten* verwiesen. Hier heißt es, dass »Literatur und Erzählung« der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts »im Medium der Schrift [das] bewahren, was die Evolution von ›Weltverkehr‹ und ›Fortschrittsmoderne‹ kassiert. Die Literatur begreift sich als Teil jenes ethnographischen Sammel- und Rettungsphantasmas, mit dem die Gedankenfigur einer zerstörerischen Fortschrittslogik untersetzt wird« (Neumann, Stüssel: »The Ethnographer's Magic«. Realismus zwischen Weltverkehr und Schwellenkunde, in: dies. [Hrsg.]: *Magie der Geschichten*, S. 9–25, hier S. 10). Der Akt des Erzählens impliziere die »Möglichkeit einer Heilung, die jene Diskontinuitäten und Unübersetzbarkeiten narrativ vermittelt, die von der Dynamik der Globalisierung und der Logik neuer Medien freigesetzt werden«. »Die Magie«, so heißt es weiter, »besteht darin, die ›früheren Anschauungen‹ erzählerisch an die Gegenwart heranzuführen, um dadurch jene Kontinuität ›von Zeit und Raum‹ zu rekonstruieren, die von Dynamisierung und Gleichzeitigkeit bedroht ist« (ebd., S. 13). Es zeige sich, dass die Literatur im Jahrhundert der globalen Erschließung »von der ›Tradition‹ nicht lassen kann und zur ›Magie‹ vermeintlich überwundener Erzählformen Beziehungen unterhält, die ihren eigenen Legitimationsgrund abgeben« (ebd., S. 17). Vgl. auch George W. Stocking: *The Ethnographer's Magic and other Essays in the History of Anthropology*. Madison: Wisconsin UP, 1992.

⁸⁷⁵ Erhard Schüttpelz: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*. Paderborn: Fink, 2005, S. 17.

⁸⁷⁶ Ebd., S. 20.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 21.

und medientechnischen Überlegenheit inszeniert haben, um auf diese Weise der eigenen Superiorität Ausdruck zu verleihen. »Technology certainly played a major role in the conquest and discovery of the New World. Firearms, the compass and writing were not only obviously indispensable as technologies, however, but sometimes as magic as well«, postuliert Michael Harbsmeier in seinem Aufsatz *Inventions of Writing*.⁸⁷⁸ In der Szene der (medien-)technischen Überlegenheit wird suggeriert, die Schrift verfüge über eine magische Wirkung, die an den auf Seiten der Nicht-Europäer herrschenden Glauben an übernatürliche Kräfte appellierte⁸⁷⁹: »[D]ie (gewünschte) Anerkennung der Überlegenheit (wird) durch die Konvertierung von Technik in ›Magie‹ (bewirkt)«⁸⁸⁰.

In gewisser Weise kommt es auch in den Winklerschen Texten zu einer Inszenierung der von Schüttpelz konstatierten Szene (medien-)technischer Überlegenheit, wenn der Protagonist, ausgestattet mit seinem ethnographischen Rüstzeug, Füllfeder und Notizbuch, den Doms gegenübertritt. An dieser Stelle soll es jedoch nicht um eine etwaige (post-)koloniale Dimension *Roppongis* gehen, sondern vielmehr um den thematisierten Zusammenhang von Schrift und Magie. Wenn der Winklersche Erzähler die Bilderflut des Todes, der er sich auf dem Einäscherungsplatz aussetzt, zwischen die leeren Seiten seines Notizbuches ›verbannt‹, wie es im Text heißt, gesteht er der Schrift in gewisser Weise ebenfalls eine magische Wirkungsweise zu, dann wird die Schrift als Magie inszeniert. Auf diese Weise entsteht ein Dualismus von ethnologischer Objektivität auf der einen Seite und Schriftmagie auf der anderen. Die Inszenierung der Schrift als magische Praxis zeigt sich zudem immer dann, wenn der Winklersche Protagonist spezifische FremdautorInnen regelrecht um Hilfe anruft, damit sie ihm auf magisch-mystische Weise bei der eigenen Textproduktion beistehen. In dieser Hinsicht schwanken die Winklerschen Texte zwischen ethnographischer Objektivität und mystischer Schriftmagie.

Es kann resümiert werden, dass die Winklerschen Texte aufgrund des Beobachtungsverhaltens des autodiegetischen Erzählers zwar einerseits eine ethnographische Wirkung erzielen, die jedoch andererseits aufgrund spezifischer Handlungs- und Verhaltensweisen des Protagonisten destruiert wird, sodass eine Ambivalenz zwischen Objektivität und Subjektivität, zwischen Fakt und Fiktion, einer empirischen und einer emotionalen

⁸⁷⁸ Michael Harbsmeier: *Inventions of Writing*, in: John Gledhill, Barbara Bender, Morgens Trolle Larsen (Hrsg.): *State and Society: The Emergence and Development of Social Hierarchy and Political Centralisation*. London 1988, S. 253–276, hier S. 254.

⁸⁷⁹ Vgl. Schüttpelz: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, S. 24.

⁸⁸⁰ Ebd., S. 25.

Anschauung entsteht. Doch worin genau besteht das Erkenntnisziel seiner zahlreichen Reisen in die Fremde? Die Antwort auf diese Frage findet sich in *Roppongi*, wenn der Erzähler sein spezifisches Erkenntnisinteresse an den indischen Verbrennungsghats erläutert:

Mich hatte aber, nachdem ich schon viele Einäscherungen gesehen hatte und meine nekrophile Neugier gestillt war [...], nicht interessiert, ununterbrochen und immer wieder anzusehen, wie Verstorbene am Ufer des heiligen Flusses verbrennen und eingäschert werden, sondern mich reizte besonders, mit Füllfeder und Notizbuch beobachtend und aufschreibend an der Verbindung zwischen Leben und Tod teilzunehmen und teilzuhaben, wenn auch nur mit meinem Auge [...]. (RO 143)

Es ist die Verbindung zwischen Leben und Tod, die sich an dem heterogenen Verbrennungsplatz manifestiert, die ihn fasziniert und der er in der Fremde nachspürt. So gibt der Erzähler auch in *Die Realität so sagen* an, »nicht so sehr daran interessiert« zu sein, »Hunderte Einäscherungen von Verstorbenen zu sehen«, sondern von der »Verbindung von Leben und Tod auf der Einäscherungsstätte am Ufer des Ganges« angezogen zu werden (REAL 158f.). Allerdings erfährt die Fremde keine direkte Bewertung: Der im indischen Varanasi beobachtete Umgang mit dem Tod, der sich dort nicht nur als etwas Alltägliches, sondern sogar als etwas Erstrebenswertes gestaltet – »Tod in Varanasi ist ›Moksha‹, Befreiung und Erlösung, Freiheit von der Bindung an den Kreislauf von Geburt und Tod« (RO 109) –, wird keineswegs als die ›bessere‹ Form des Umgangs mit der menschlichen Sterblichkeit ausgewiesen. Lediglich an einer einzigen Stelle des Romans findet sich ein direkter Vergleich zwischen den österreichischen und den indischen Bestattungsformen, wenn es heißt: »WÄHREND IN MEINEM HEIMATDORF in Kärnten« im Rahmen einer Beerdigung »das Leben also vom Tod getrennt wird, vermischen sich Leben und Tod beim hinduistischen Bestattungsritual in Varanasi am Einäschungsplatz des Harishchandra Ghats.«⁸⁸¹ Auch Honold weist darauf hin,

⁸⁸¹ Der Vollständigkeit halber wird der oben lediglich in gekürzter Form wiedergegebene Textausschnitt nun in voller Länge zitiert: »WÄHREND IN MEINEM HEIMATDORF in Kärnten, wenn sich beim Zügeläuten die schwarze Schlange des Leichenzugs am Waldrand und an den wie verkehrte Federstiele, von denen schwarze Tinte rinnt, stehenden Fichten und Tannen vorbei zum Friedhof hin bewegt, Ruhe herrscht, die Maschinen abgestellt werden, die Kinder vom Spielplatz verschwinden, man nichts mehr hört als das Vorbeten des vor dem Sarg gehenden Priesters und der Ministranten und das Gebetsgemurmel der Trauer- und Freudengäste im Leichenzug und sich der Kopf des Toten vom rhythmischen Gang der Sargträger das allerletzte Mal bewegt, bevor der Verstorbene in der Erde zur ewigen Ruhe gebettet wird und sich unter der Erde, im verschlossenen, warmen Sarg, nur mehr die kleinen Blüten an den obersten Spitzen der rosaroten, bündelweise auf dem Toten liegenden Gladiolen öffnen, höchstens ein Pfau oder ein Hahn die dörfliche Stille zerreißt, das Leben also vom Tod getrennt wird, vermischen sich Leben und Tod beim hinduistischen Bestattungsritual in Varanasi am Einäschungsplatz des Harishchandra Ghats« (RO 151). Auch in dem Roman *Die Realität so sagen* gibt der Erzähler den Grund für seinen Aufenthalt im indischen Varanasi an: »Ich war nicht so sehr daran interessiert, Hunderte Einäscherungen von Verstorbenen zu sehen, aber die Verbindung von Leben und Tod auf der Einäschungsstätte am Ufer des Ganges zog mich an. Während in unseren Dörfern bei einem katholischen Leichenbegräbnis die Ma-

dass Winkler nicht allzu häufig »direkte Vergleiche und Bewertungen zwischen seinen auf Reisen [...] angestellten Beobachtungen und den eigenen Erfahrungen aus der Kärntner Kindheits- und Heimatregion« riskiert, was er damit begründet, dass »kontrastbildende Vergleiche zwischen Unterschiedlichem [...] zwar ästhetisch ergiebig sind, aber [...] auch allzu suggestiv, zuweilen sogar irreführend geraten« können.⁸⁸² Obgleich die unterschiedlichen Bestattungsformen, die als Beispiel für die kulturelle Differenz im Umgang mit dem Tod fungieren, einander gegenübergestellt werden, bezieht der Erzähler keine Stellung. Somit wird die Fremde nicht als positiv besetzter Gegen-Ort zur Heimat inszeniert, die sich ihm als ›Ausweg‹ oder ›Alternativ-Modell‹ darbietet: Wenn sich der Erzähler mit den hinduistischen Bestattungsformen beschäftigt, befindet er sich nicht auf einer spirituellen Suche nach einer neuen Glaubensrichtung. Somit kann es ihm auch nicht um die oder »das Fremde ›an sich‹« gehen, sondern um etwas hinter der »Oberfläche des Beobachteten« liegendes, weshalb seinen Texten auch kein ethnographisches Interesse unterstellt werden darf.⁸⁸³ Honold, um noch einmal auf die Kontrastierung der unterschiedlichen Begräbnispraktiken zurückzukommen, macht darauf aufmerksam, dass der Winklersche Schreibende

erst durch den Kontakt mit den ganz anderen Totenritualen der Domra von Varanasi [...] sodann auch gegenüber den ihm altvertrauten Leichenbegängnissen im Heimatdorf eine Art von praxeologischer Perspektive gewinnen [kann], die den gemeinschaftlichen Riten schauen und beschreibend gegenübersteht. Winkler beginnt in Kärnten sein (Schreib-)Verhältnis zu Todesritualen als unmittelbar Betroffener, und er gewinnt in Indien die Haltung eines teilnehmenden Beobachters.⁸⁸⁴

Die Grundlage dieser praxeologischen Perspektivgewinnung gegenüber der Heimat bildet die Reise: Aus der räumlichen Distanz heraus können Heimat und Fremde als »miteinander verschwisterte Gegensätze« erkannt werden.⁸⁸⁵ Da jedoch keiner der anderen Orte, die der Erzähler auf seinen Reisen aufsucht, ein so hohes Maß an Heterogenität aufweist wie der indische Verbrennungsplatz, kann sich das mit den Reisen des Erzählers verbundene Erkenntnisinteresse nicht primär auf das dort erlebte Verhältnis von Leben und Tod beziehen. Daher werden im Folgenden jene anderen Reiseziele des Er-

schinen abgestellt werden, die Kinder vom Spielplatz verschwinden, laufen in Varanasi, am Harishchandra Ghat, die Kinder mit ihren Papierdrachen zwischen den brennenden Scheiterhaufen, Kühe und Kälber fressen die Blumengirlanden mit den gelben und orangefarbenen Tagetesblüten und die Hanfstri-cke, mit denen die Toten auf Bambustragbahnen gebunden waren, Hunde lungern auf den warmen Aschehaufen und warten auf liegendelebene, verkohlte menschliche Knochenstücke« (REAL 159).

⁸⁸² Honold: Lebensmittel – Todesarten, S. 181.

⁸⁸³ Weinberg: Hin und weg von Kärnten, S. 352.

⁸⁸⁴ Honold: Lebensmittel – Todesarten, S. 184.

⁸⁸⁵ Ebd., 185.

zählers in den Blick genommen, um auf diese Weise dem Grund für die intensive Auseinandersetzung mit der Fremde innerhalb des Winklerschen Werks beizukommen.

2.7 Josef Winklers »Pilgerfahrt zu den Totenkulten« dieser Welt

Versucht man die Destinationen des Protagonisten zu kategorisieren, so kann ein Großteil davon im weitesten Sinne als sakrale Räume/Orte bezeichnet werden, wie Kirchen oder Friedhöfe. Der Roman *Mutter und der Bleistift* etwa gliedert sich in vier Teile, denen allesamt verschiedene, zumeist heilige Orte zugewiesen sind: Während der Erzähler in der Einleitung durch die Höhlen eines buddhistischen Felsentempels im indischen Ellora wandert, hält er sich im ersten Kapitel in Südfrankreich auf, wo er eine Kirchenanlage besichtigt. Wenngleich das zweite Kapitel an einem fremden, dabei jedoch profanen Ort angesiedelt ist – in einer Markthalle der indischen Stadt Pune –, so endet der Roman an einem sakralen Ort, genauer gesagt in der ukrainischen Hauptstadt Kiew, wo der Erzähler einer orthodoxen Messe in der Kathedrale des hl. Volodymyr beiwohnt. Auf diese Weise entwirft der Text einen globalen Handlungsraum, wodurch sowohl in topographischer als auch kultureller Hinsicht divergierende Orte miteinander verbunden werden. Gleiches gilt auch für *Ich rei mir eine Wimper aus*: Hier reist der Erzähler nicht nur erneut nach Indien, wo er buddhistische Wallfahrtsorte, Klöster und Tempel sowie den Harishchandra Ghat aufsucht, sondern er tritt auch eine Reise nach Mexiko an, um dort u.a. dem Da de los muertos beizuwohnen, einer Feierlichkeit in Gedenken an die Toten. Und auch in *Die Realität so sagen* wandelt der Erzähler auf den Spuren der Toten, besucht Friedhöfe und Gedenkstätten, wie etwa das Grab Jean Genets im marokkanischen Larache. Die sich hier abzeichnende Präferenz des Erzählers für sakrale Orte speist sich aus dessen obsessiver Fixierung auf den Tod, der in all seinen Texten eine zentrale Stellung einnimmt, wie der nachstehende Ausschnitt aus *Roppongi* veranschaulicht, wenn es über den Winklerschen Erzähler heißt, er schreibe »sowieso lei [sic] immer über die Toaten«, »über die Leichen und die Gestorbenen und über die Erhängten und Selbstmörder, über die Massakrierten und über die Hinnigen sowieso und nur nicht über die Lebenden, nur über Zügenläuten und Leichenzge« (RO 88). Die bereits in der katholischen Kindheit des Erzählers manifestierte Hinwendung zu Tod und Vergänglichkeit ist derart stabil, dass er sich ihr selbst als Erwachsener nicht entziehen kann, und zwar völlig unabhängig von seinem geographischen Standort: »Dort, wo du bist, dort ist der Tod!« (RO 147), heißt es ebenfalls in *Roppongi*, wodurch der soeben be-

schriebene Sachverhalt in zugespitzter Form zum Ausdruck gebracht wird. In einem Interview mit Ernst Grohotolsky Ende der 90er Jahre beantwortet der Autor Josef Winkler die rhetorisch anmutende Frage, ob es ihm denn gar nichts nützen würde, woanders hinzugehen, da ihn sein Erkenntnisinteresse auch anderswo, bspw. in Italien oder Indien, einholen würde, schlichthin mit ›Ja‹.⁸⁸⁶ Das in der Kindheit ausgeprägte Erkenntnisinteresse beider Instanzen, das des Autors sowie das des Erzählers Josef Winkler, richtet sich demnach ganz grundsätzlich auf alles Religiöse, Rituelle und Sakrale, das sich als sein ›Ur-Eigenstes‹ erweist. Daher lässt den Erzähler die in der Heimat initiierte Angst vor dem Tod, der ihn jedoch gleichzeitig ebenso sehr fasziniert, auch dann nicht los, wenn er sich in der Fremde, fern ab von Österreich befindet. Winkler schleppe, wie Honold konstatiert, eine »Erinnerungslast mit sich, in der sich immer wieder eine vielfigurige, geschichtenreiche Kärntner Heimat- und Familienwelt durchzeichnet. Den Reisenden peinigen, selbst noch im fernsten Indien, die Gespenster der Heimat«.⁸⁸⁷

Dieser Umstand kann anhand der allgegenwärtigen und somit orts-unabhängigen Angst des Protagonisten vor Glockengeläut, auf die bereits im vorangehenden Kapitel verwiesen wurde, exemplifiziert werden: »In aller Welt bin ich um sieben Uhr abends gefährdet. [...] Ich höre das Zügeläuten meines Heimatdorfes, immer wieder und überall, um sieben Uhr abends, in Berlin, in Rom, in Tokio, in Indien, in Klagenfurt« (RO 155). An diesem Beispiel zeigt sich, inwiefern das Fremde der bereisten Orte negiert und von dem Eigenen, in diesem Fall von den mit dem Zügeläuten verbundenen angstvollen Kindheitserinnerungen, überlagert wird. Doch obgleich der Erzähler einerseits immer und überall von den Erinnerungen an seine Kindheit und Heimat heimgesucht wird, was sich in gewisser Weise als ein passiver Prozess gestaltet, sucht er andererseits in der Fremde ganz bewusst jene Orte und Räume auf – wie bspw. Kirchen oder Friedhöfe –, die seine Interessen, seine Angst und seine Faszination widerspiegeln, bestätigen und befriedigen. Somit wird die Fremde nicht in ihrer Alterität wahrgenommen, sondern stets unter Aspekten des Eigenen. Auf diese Weise reist Winkler gewissermaßen seinen eigenen Themen hinterher: »Anderswo: das ist dort, wo Vertrautes zu finden ist. Es scheint, als ob Winkler an anderen Orten, und seien sie auch noch so fremd, immer auch

⁸⁸⁶ Ernst Grohotolsky: Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders, in: Höfler, Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler, S. 9–28, hier S. 21.

⁸⁸⁷ Honold: Lebensmittel – Todesarten, S. 198f.

die (religiösen) Bilder seiner Kindheit suchte.«⁸⁸⁸ Winklers Interesse, wie Amann konstatiert, beschränkt sich auf Orte, »in denen er letztendlich doch wieder die kulturspezifisch mutierten Bilder, Symbole und Riten seiner arbeitsbesessenen, leibfeindlichen, bäuerlichen katholischen Herkunftswelt entdeckt – oder deren Gegenbilder«.⁸⁸⁹ Es ist nicht die oder das Fremde, um noch einmal die Worte Weinbergs zu gebrauchen, die Winkler interessiert, sondern das Dahinterliegende: Der Anteil, den das Eigene, die Heimat, an der Fremde hat. Reisen in die Ferne werden von Honold als Technik der Infragestellung beschrieben, »bei der weder eigene noch fremde Konventionen unangestastet bleiben«⁸⁹⁰, sodass die Reise – wie auch die Reiseliteratur – nicht nur als Instrument des Verstehens von Fremdheit⁸⁹¹, sondern auch als Mittel zur Perspektivierung des Eigenen verstanden werden muss. Und auch Reichardt hebt hervor, dass Reisende, im Gegensatz zu Touristen, ihre »Vorstellungen und Denkformen durch andere Länder und Menschen infrage stellen und relativieren, also perspektiven«.⁸⁹² In den Texten des Autors Josef Winkler hingegen, bei denen es sich, nach der Definition Brenners, insofern um Reiseberichte handelt, als sie sich als »sprachliche Darstellung authentischer Reisen« erweisen⁸⁹³ – es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die in den Winklerschen Texten dargestellten Reisen auf tatsächlichen Reisen des Autors basieren –, kommt es

⁸⁸⁸ Brigitte Schwens-Harrant: Des Todes leibeigen. Josef Winklers Sprachbilder, in: Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann (Hrsg.): Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 69–82, hier S. 72.

⁸⁸⁹ Amann: *Attacke und Rettung*, S. 35.

⁸⁹⁰ Honold: Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman, in: Henk Harbers (Hrsg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000, S. 371–396, hier S. 373.

⁸⁹¹ Vgl. Biernat: *Ich bin nicht der erste Fremde hier*, S. 161.

⁸⁹² Reichardt: *Globalisierung*, S. 172.

⁸⁹³ Peter J. Brenner: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 7–13, hier S. 9. Entsprechend der Definition Brenners dürfen Texte, die fiktive Reisen schildern, nicht mit der Gattungsbezeichnung ›Reisebericht‹ erfasst werden. Allerdings merkt Brenner an, dass mit der Einordnung eines Textes in die Gattung des Reiseberichts noch nichts über den »Wahrheitsgehalt des ›Berichts‹« gesagt sei: Der Begriff »soll sich per definitionem nur auf wirkliche Reisen beziehen, aber den Verfassern liegt doch ein breiter Spielraum zwischen Authentizität und Fiktionalität der Beschreibung offen, der sowohl individuell wie auch epochenspezifisch ganz verschieden ausgefüllt wurde« (ebd., S. 9). Vgl. auch: ders.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstufe einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 1990. An dieser Stelle sei zudem auf Carl Thompson verwiesen, der die Reise in einer Minimaldefinition als »the negotiation between self and other that is brought about by movement in space« definiert: »all travel requires us to negotiate a complex and sometimes unsettling interplay between alterity and identity, difference and similarity« (Carl Thompson: *Travel Writing*. Abingdon: Routledge, 2011, S. 9). Darauf aufbauend definiert er ›Travel writing‹ wie folgt: »If all travel involves an encounter between self and other that is brought about by movement in space, all travel writing is at some level a record or product of this encounter, and of the negotiation between similarity and difference that is entailed. [...] Consequently, all travel writing has a two-fold aspect: It is most obviously, of course, a report on the wilder world, an account of an unfamiliar people or place. Yet it is also revelatory to a greater or lesser degree of the traveller who produced that report, and of his or hers values, preoccupations and assumptions. And, by extension, it also reveals something of the culture from which that writer emerged and/or the culture for which their text is intended« (ebd., S. 10).

weder zu einem Verstehen des Anderen, noch zu einer Relativierung des Eigenen: Die Wahrnehmung der Fremde unter Aspekten des Eigenen schließt die Möglichkeit der Erfahrung von Alterität von vorneherein aus, sodass die Winklerschen Texte, obgleich sie aufgrund der Reiseaktivitäten des Erzählers einen globalen Aktions- und Handlungsraum entwerfen, stets im Lokalen, im Eigenen – dem Tod – verhaftet bleiben. Und somit können auch die von dem Protagonisten unternommenen Reisen, die in allen vier ausgewählten Texten beschrieben werden, nicht als Form des Wissens bzw. des Wissenserwerbs angesehen werden; sie stellen vielmehr eine »Pilgerfahrt zu den Totenkulden« (REAL 60) dieser Welt dar und haben somit, ganz wörtlich gesprochen, einen reinen Selbst-Zweck. In diesem Zusammenhang sei auf die Texte der Autorin Felicitas Hoppe verwiesen, die im dritten Analyse-Teil dieser Untersuchung betrachtet werden. Hoppes Texte – wie auch die Winklers – können dem Genre der Reiseliteratur zugeordnet werden, allerdings ist die Fremde, die die ProtagonistInnen ihrer Texte bereisen, »reine Kulisse«⁸⁹⁴, wie die Autorin in einem Interview angibt. So benötige bspw. ihr Roman *Pigafetta* die Fremde nur als Kulisse, während er sich mit dem, was wirklich die Fremde ist, in keiner Weise auseinandersetze.⁸⁹⁵ Dieser spezifische Umgang mit der Fremde, der auch am Beispiel von Hoppes Roman *Hoppe* veranschaulicht werden kann⁸⁹⁶, stellt eine direkte Verbindung zwischen den Texten Winklers und jenen der deutschen Autorin her.

Der Begriff des Totenkults – im Sinne eines rituellen Totengedenkens an einem spezifischen Ort – impliziert einen für das Winklersche Werk, insbesondere für die in dieser Studie untersuchten Texte, zentralen Aspekt: Die Verbindung von Raum und Erinnerung. »Jede Gruppe« so Jan Assmann,

die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.⁸⁹⁷

Dieser Zusammenhang von Topos und Erinnerung kommt in der Rede vom ›Gedächtnis der Orte‹ zum Tragen, wobei dieser Terminus, so Aleida Assmann, offen lasse, ob es sich um einen genitivus objectivus handelt, »ein Gedächtnis an die Orte« oder ob damit

⁸⁹⁴ Christof Hamann: »Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin.« Felicitas Hoppe im Gespräch mit Christof Hamann, in: ders., Honold (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 227–238, hier S. 228.

⁸⁹⁵ Vgl. ebd., S. 228.

⁸⁹⁶ In *Hoppe* werden bspw. Landschaftsbeschreibungen gänzlich ausgespart.

⁸⁹⁷ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Auflage. München: C.H. Beck, 2007, S. 39.

ein genitivus subjectivus bezeichnet wird, ein Gedächtnis, »das in den Orten selbst lokalisiert ist.«⁸⁹⁸ Die semantische Doppeldeutigkeit, die dem Begriff vom Gedächtnis der Orte eingeschrieben ist, ermöglicht die Konturierung zweier differenter Konzepte topographischen Erinnerns:

[E]in menschliches Gedächtnis, das sich der Orte nur als einer Art Gedächtnisstütze bedient – dem Orte als Objekt dienen, auf das sich die Erinnerung richtet, als etwas, an das man sich erinnern und über das man sich an anderes erinnern kann, an Ereignisse, die sich an einem bestimmten Ort abgespielt haben und damit in der Erinnerung unauflösbar mit dem Bild dieses Ortes als ihrem Schauplatz verbunden bleiben – und [...] einer den Orten selbst zugeschriebenen Gedächtniskraft.⁸⁹⁹

Den Unterschied zwischen den beiden Konzepten erklärt Assmann anhand der unterschiedlichen Funktionen von Grab und Monument/Denkmal: Während der Begräbnisort, das Grab, ein ›Gedächtnis der Orte‹ darstelle, da hier der Ort, bestätigt durch die »Präsenz des Toten«, als Träger des Gedächtnisses fungiert⁹⁰⁰, erweist sich das Monument als ein ›Gedächtnisort‹, »ein räumliches Zeichen, dessen Bedeutsamkeit sich erschließt, wenn auf die kommemorativen Bedürfnisse des Kollektivs, das sich seiner zum Zwecke der symbolischen Manifestation kulturellen Sinns bedient, reflektiert wird«⁹⁰¹. Gemäß dieser Definition besucht der Winklersche Erzähler nicht nur das Gedächtnis der Orte, wie im Fall des indischen Verbrennungsghats, sondern auch Gedächtnisorte, wie Kirchen und Kathedralen. Mit der Bezeichnung ›Gedächtnis- bzw. Erinnerungsort‹⁹⁰² werden im Folgenden jene Orte bezeichnet, die der Winklersche Erzähler auf seiner ›Pilgerfahrt‹ aufsucht und dabei den Ausgangspunkt der erinnernden Reflexion bilden. Die soeben konstatierte Tendenz des Gedächtnisses zur Verräumlichung wird insbesondere anhand von *Mutter und der Bleistift* deutlich, einem Erzählband in Gedenken an die verstorbene

⁸⁹⁸ Aleida Assmann: Das Gedächtnis der Orte, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft 68 (1994), S. 17–35, hier S. 17.

⁸⁹⁹ Steffen Vogt: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards ›Der Italiener‹ und ›Auslöschung‹. Berlin: Erich Schmidt, 2002, S. 61.

⁹⁰⁰ Assmann: Das Gedächtnis der Orte, S. 31.

⁹⁰¹ Vogt: Ortsbegehungen, S. 62.

⁹⁰² Im Vergleich zu Pierre Noras Definition des ›lieu de mémoire‹, nach der bspw. auch Jahrestage oder Symbole, sofern sie Gegenstand der nationalen Erinnerung sowie Identitätsstiftung waren, als Gedächtnisorte bezeichnet werden können, umfasst das hier vorgestellte Konzept des Gedächtnis- bzw. Erinnerungsortes ausschließlich Orte im literalen, nicht im metaphorischen Verständnis (vgl.: Pierre Nora: Zwischen Gedächtnis und Geschichte. Aus dem Franz. v. Wolfgang Kaiser. Berlin: Klaus Wagenbach, 1990, S. 17).

Mutter.⁹⁰³ Hier zeigt sich, inwiefern Orte dem Erzähler als Objekte dienen, über die er sich an etwas anderes erinnern kann⁹⁰⁴:

Und ich gehe weiter [...], im indischen Ellora durch die buddhistischen Höhlen [...] und höre beim Weiterschauen und Weitergehen, [...] in diesen heiligen Felstempeln, in meinem Kopf immer und immer wieder die umstürzenden und auf den Kopf gestellten katholischen Kirchtürme, die mit ihren Spitzen aufstampfen auf diesem gottlosen und blutverschmierten Boden [...]. (MU 27f.)

Der buddhistische Tempel, der insofern als Gedächtnisort bezeichnet werden kann, als er den kommemorativen Bedürfnissen eines Kollektivs dient, bietet dem Erzähler die Möglichkeit zur individuellen Erinnerung. Dabei ist es auffällig, dass der in dem sakralen Fremdraum erinnerte Inhalt, der Katholizismus, entsakralisiert bzw. profanisiert wird. Die auf den Kopf gestellten Kirchturm-Spitzen gehören zu den in dem Winklerschen Werk »ständig wiederholte[n] Motive[n] und Bilder[n]«⁹⁰⁵, wie etwa der immer wieder beschriebene Blick auf die tote Großmutter, und geht zurück auf die frühkindliche Angst des Erzählers, die Spitzen würden ihn aufspießen und sein Herz durchstoßen.⁹⁰⁶ Dieser bildhafte Vergleich versinnbildlicht die gewaltsame Internalisierung des

⁹⁰³ Der Zusammenhang von Schrift/Text und Gedächtnis wird ebenfalls im Verlauf der intertextuellen Analyse thematisiert werden.

⁹⁰⁴ An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Erzähler seine Erinnerungen nicht exklusiv von sakralen Räumen aus entwirft: So erinnert er sich etwa beim Anblick eines Getreidefeldes, an dem er auf der Rückfahrt von Lagrasse nach Toulouse vorbeifährt, an die als Kind unternommenen Schulausflüge sowie die damit verbundene Angst, die Fragen des Lehrers nicht beantworten zu können: »Beim Anblick eines Getreidefeldes fällt mir ein, daß ich damals als Kind Angst hatte, wenn wir zu Fuß mit der Schulklasse durch den Wald und über die Wiesen nach Paternion ins Freibad gingen, denn Sommer für Sommer fragte mich der Lehrer nach dem Unterschied der einzelnen Getreidesorten. Ich schämte mich immer, wenn ich – ›Du als Bauernsohn...!‹ – die auf den Feldern wachsenden Getreidesorten voneinander nicht unterscheiden konnte [...]« (MU 37). In diesem Zusammenhang sei auch auf den ihn an den Gemüsegarten seiner Mutter erinnernden Anblick »eines meterhohen, auf dem Boden liegenden Stoßes Petersilie« (MU 39) in einer Gemüsehalle in der indischen Stadt Pune verwiesen.

⁹⁰⁵ Linck: Halbweib und Maskenbildner, S. 170. Der Blick auf die tote Großmutter findet sich in drei der hier ausgewählten Texte wieder, in manchen sogar mehrmals (bspw. MU 19, 48; REAL 16, 28; RO 95, 143). Interessant ist dabei der folgende Ausschnitt aus *Roppongi*, wenn es heißt: »[I]hr erinnert euch, die Flut meiner Erinnerungsbilder beginnt mit meinem dritten Lebensjahr in dem Augenblick, als mich meine Tante Tresl, die gute Haut, ins Aufbahrungszimmer meiner an gebrochenem Herzen verstorbenen Großmutter führte, [...] über das mit Buchsbaumzweigen geschmückte Sargunterteil hob und mir, das Bahrtuch hochhebend, das Totenanzicht meiner Großmutter mütterlicherseits zeigte [...]« (RO 143). Die direkte Ansprache des Rezipienten kann als selbstironischer Kommentar des Verfassers gelesen werden, der sich der redundanten und bisweilen anstrengend zu nennenden Wirkungsweise seiner Texte durchaus bewusst zu sein scheint. Linck weist darauf hin, dass es eine wesentliche Verkenning der wiederholenden Geste darstelle, wenn man Winkler die ständige Repetition einzelner Bilder und Motive zum Vorwurf mache: »Jede Wiederholung erscheint bei Winkler als etwas Neues und umgekehrt jedes Neue als Wiederholung. Alle Formen von Ritualität bauen auf dieser Geste auf, denn gerade die Wahrnehmung von Nicht-Identität in der Wiederholung erlaubt Einsicht in die Entwicklung eines dramatisch-rituellen Ablaufs, der Gleiches durch ein verändertes Gleiches ablöst. Das notwendige Andere in jedem wiederholten Bild macht es zur Geste, die gleichzeitig völlig neu und vertraut ist, Erscheinung und Zitat. Die beiden Elemente sind unauflöslich miteinander verbunden« (Linck: Halbweib und Maskenbildner, S. 107f.).

⁹⁰⁶ Vgl. etwa *Die Realität so sagen* wenn es heißt: »Dieser Engel drückte mir Nacht für Nacht an der mit Efeu bewachsenen Friedhofsmauer im zweiten Gemüsegarten meiner Mutter die Spitze des Kirchturms mit der Totenglocke in meine Kinderbrust [...], so daß ich mit dem Rücken an die [...] Friedhofsmauer

Katholizismus im Rahmen der (früh-)kindlichen Erziehung des Erzählers. An dieser Stelle zeigt sich, inwiefern die Winklerschen Texte davon berichten, dass der Erzähler »von den Eltern, dem Dorf« – und, in der Aufzählung Lincks unerwähnt, dem Katholizismus – »den gemachten Eindrücken, Erlebnissen und Erfahrungen ›geschrieben‹ wurde. Der Erinnerungstext ist das Archiv all dieser konkreten Schriften; notiert wird die Geschichte der Prägungen und der eigenen Reaktionen auf sie«⁹⁰⁷ – und zwar ortsunabhängig. Das heißt: Egal wo der Erzähler sich befindet, welche Orte er bereist, seine Vergangenheit holt ihn immer wieder ein. Dieser Umstand sei anhand weiterer Ausschnitte aus *Mutter und der Bleistift* exemplifiziert, etwa wenn der Erzähler sich in Südfrankreich, genauer gesagt in dem mittelalterlichen Dorf Lagrasse aufhält, wo er die Église Lagrasse – es kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um die zum französischen Kulturdenkmal erhobene Kirche Saint Michel handelt – sowie den angrenzenden Friedhof aufsucht. Auch hier wird die Erinnerung an das Eigene aus der räumlichen Distanz, aus der Fremde heraus entworfen: »In der Église Lagrasse, wo ich mich in einen korbgeflochtenen Stuhl setze [...], höre ich laute Orgelmusik mit tiefem, dämonischem, mich an die Gänsehaut meiner Kindheit erinnernden Klang« (MU 33). Oder auch: »Auf die abgesplitterten Kalkreste« eines Weihwasserbeckens »schauend, sah ich meine an der alten, versenkbaren Nähmaschine [...] sitzende Mutter vor mir« (MU 33). Die Texte Josef Winklers als »melancholische Forschungsreisen der Erinnerung und Organisation des dabei zusammengetragenen Erinnernten, der Bilder der Gewesenen«⁹⁰⁸ zu bezeichnen, ist durchaus zutreffend. Die in der Gegenwart des Erzählers unternommenen Reisen gestalten sich somit zugleich als Reisen in die eigene Vergangenheit, vermag die durch die Reise hergestellte räumliche Distanz die Kontinuität der Erinnerung doch nicht zu brechen. Die auf den Reisen aufgesuchten Fremdräume und -orte werden somit in verräumlichte Erinnerung semantisiert, wobei die sie ursprünglich auszeichnende Alterität über die Rückbindung an das Eigene, die Erinnerung, aufgehoben wird.

gedrängt wurde [...], wobei mir der [...] Engel den rauhen Kirchturm mit dem Kreuz an der Spitze noch tiefer in die Brust und ins Herz drückte«. »[T]rieb mir der [...] Engel den Kirchturm tief und tiefer in die Brust, schließlich durchs Herz, bis die Kirchturmspitze mit dem blutbeschmierten Kreuz neben meiner Wirbelsäule durch den Rücken stach, bis ich angenagelt war« (REAL 10).

⁹⁰⁷ Linck: Halbweib und Maskenbildner, S. 238.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 47.

2.8 Zwischenfazit

»Der Schwenk von der Anti-Heimatliteratur zur Reiseliteratur in WINKLERS Œuvre«, so Ulrich, stelle keinen Bruch dar, seien die Motive doch »größtenteils die gleichen geblieben«. ⁹⁰⁹ Der ständige Rückbezug auf diese Motive trete dabei für eine Lesart ein, die einen Dualismus von Heimat und Fremde verhindere ⁹¹⁰: Das »motivische Leitthema Tod und Sterben« ⁹¹¹, das sich wie ein »roter Faden« durch jedes der Winklerschen Werke ziehe ⁹¹², erweist sich als symbolischer Link, der den heimatlichen Eigenraum und die bereiste Fremde miteinander verbindet. Und obgleich jene Entwicklung hin zu einer Reiseliteratur, wie Ulrich konstatiert, mittlerweile vollständig abgeschlossen ist – wie auch die inhaltliche Gestaltung der dieser Analyse zugrundeliegenden Texte Winklers veranschaulicht – greifen die Texte nach wie vor auf die gleiche Leitmotivik zurück, die für die Nivellierung der Differenzen zwischen Eigen- und Fremdraum verantwortlich ist: Der Erzähler stellt auf seinen Reisen zwar religiöse, soziale und kulturelle Unterschiede fest, gelangt allerdings nicht über deren Registrierung hinaus. Anstelle einer Opposition kommt es somit zur Amalgamierung von Eigen- und Fremdraum – ein Prozess der auch im Rahmen der intertextuellen Struktur der Winklerschen Texte zu beobachten ist.

3. Intertextuelle Aspekte bei Winkler

3.1 Intertextuelles Reisen

Honold postuliert in seinem Essay *Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman*, die Helden dieser Texte verstünden sich als

Nachfahre und *Nachfahrer*, lesender Held und nachreisender Abkömmling. War der Pionier die imaginative Leitgestalt der Moderne, so treten nun die Nachgänger und Spurensucher auf den Plan. Sie sind verstrickt im doppelten Diskurs der eigenen und der vorausgesetzten Geschichte, und fangen doch unbeeindruckt noch einmal von vorne an. ⁹¹³

Biernat überträgt diese These jedoch nicht nur auf die Protagonisten der postmodernen Abenteuerromane, sondern zugleich auf deren Verfasser, die reisenden Schriftsteller der 1980er Jahre: Wenn auch bereits die Autoren der 1950er Jahre »im Kielwasser vieler [...] Vor-Fahrenden«, wie Egon Erwin Kirsch, Fontane und Kafka, »gereist sind« und

⁹⁰⁹ Ulrich: Sinn und Sinnlichkeit des Reisens, S. 227.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Ebd., S. 262.

⁹¹² Ebd., S. 227.

⁹¹³ Honold: Das Weite suchen, S. 376.

die »postmodernen Reiseschreiber« somit keinen originellen Weg einschlagen, so seien sie als »Nachfahrer« dennoch »vom Druck der Originalität befreit« und könnten »ohne Berührungsängste über frühere Reiseberichte und Fremdbilder« verfügen.⁹¹⁴ Auch der Autor sowie der Erzähler Josef Winkler können als »Nach-Fahrer« verstanden werden: Obgleich es in den Winklerschen Texten weniger darum geht, bestimmte Reiserouten eines anderen Reiseschriftstellers nachzufahren, so wandeln sie dennoch auf fremden Spuren, stellen sie doch das Resultat einer – häufig metareflexiv diskutierten – Auseinandersetzung mit literarischen Fremdtexen dar. Das für die Texte so kennzeichnende Verfahren der Intertextualität kann in diesem Zusammenhang als Ausdruck einer Reise in fremde Textwelten verstanden werden. Die von Honold konstatierte Verstrickung im doppelten Diskurs der eigenen und der fremden Geschichte erweist sich in Bezug auf das Verfahren der Intertextualität als Verstrickung in der Differenz zwischen manifestem und alludiertem Text, an der sich allerdings weder Autor noch Erzähler zu stören scheinen. Doch an die Stelle der Differenz tritt vielmehr ein Prozess der Amalgamierung, der auch bereits in Bezug auf die räumlich-topographische Konstruktion der Winklerschen Texte beobachtet werden konnte. Die Texte des Autors Josef Winkler können somit nicht nur aufgrund der von dem Erzähler unternommenen Reisen der Gattung der Reiseliteratur zugeordnet werden, sondern auch insofern, als sie von den intertextuellen Reisen in fremde Textwelten zu berichten wissen, womit das aus dem Umfeld intertextualitätstheoretischer Ansätze stammende Konzept des »Universums der Texte« aufgerufen wird.

⁹¹⁴ Biernat: Ich bin nicht der erste Fremde hier, S. 147. An dieser Stelle sei erneut auf Pfisters Aufsatz *Intertextuelles Reisen* hingewiesen, in dem der Gattung der »travelogues« verschiedene Formen der Intertextualität attestiert werden. Neben der verdrängten bzw. negierten Intertextualität, die ein intertextuelles Abhängigkeitsverhältnis verschleiern soll – »mit welcher Vehemenz Reiseschriftsteller sich der erdrückenden Last der Texte zu entledigen versuchten, die ihnen die Wege und Stationen ihrer Reise vorzeichneten und ihnen selbst die angemessenen Bewunderungsrituale vorgaben« (Pfister: *Intertextuelles Reisen*, S. 114f.) – verweist Pfister auf die komplikatorische Intertextualität – »die Quellen werden hier [...] häufig explizit genannt und ausgewiesen, um durch den Verweis auf Autoritäten die eigene Darstellung zu authentisieren und glaubhaft zu machen. [...] Hier wird der neue Text zum Supplement des Prätextes, das diesen erweiternd fortschreibt« (ebd., S. 118). Darüber hinaus konstatiert er eine huldigende sowie eine dialogische Intertextualität: Während sich der Dialog zwischen den Reisenden im ersten Fall harmonisch gestaltet, erweise er sich im zweiten Fall als spannungsgeladen: »In diesen Formen dialogischer Intertextualität will ein Reiseschriftsteller die Texte seiner Vorgänger korrigieren und durch einen neuen Text ersetzen, der eine angemessenere Sicht des Fremden verspricht. Ihr Gestus ist ein anachronistischer und polemischer, und der Dialog mit den Prätexten will diese widerlegen und ausgrenzen« (ebd., S. 126).

3.2 Intertextualität im Winklerschen Werk

Jene vier Romane Winklers, die bereits hinsichtlich ihrer räumlichen Strukturen untersucht wurden, divergieren stark hinsichtlich der Quantität ihrer intertextuellen Bezugnahmen. So enthält *Roppongi* im direkten Vergleich die geringste Anzahl von Referenznahmen: Obgleich der Text einige wenige, jedoch zentrale intertextuelle Verweise beinhaltet⁹¹⁵, birgt er verhältnismäßig viele intermediale Referenzen⁹¹⁶ in Form der Zitation von (Kino-)Filmen⁹¹⁷, die im Kontext dieser Analyse allerdings keine Berücksichtigung finden. Der Text *Die Realität so sagen* weist zwar in quantitativer Hinsicht viele intertextuelle Referenzen auf, reflektiert in seiner Gesamtheit jedoch den literarischen Werdegang des Winklerschen Erzählers: Der stark poetologische Text konzentriert sich vor allem auf dessen literarische Anfänge – von der Ausbildung erster Lektüre-Präferenzen über die ersten eigenen literarischen Versuche bis hin zur intensiven Beschäftigung mit Jean Genet, wobei die aktuellen literarischen Entwicklungen nur

⁹¹⁵ Hier sei auf den Roman *Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama-Lieder* von Shichiro Fukazawa verwiesen, auf den der Winklersche Text durchgängig referiert. Der Roman, der 1957 im japanischen Original erschien, basiert auf einer japanischen Legende. Fukazawa täuscht vor, »eine Folge alter Lieder wiederentdeckt zu haben«, auf deren Grundlage er den Legenden-Stoff rekonstruiert. »Obwohl bereits der schein gelehrte Titel der Erzählung die parodistische Absicht Fukazawas andeutet, treibt er die Fiktion auf die Spitze«, indem er dem Text zwei fiktive Lieder beifügt, welche die Authentizität seines Materials belegen sollen (Shichiro Fukazawa: *Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama Lieder*. Erzählung. Aus dem Franz. übers. v. Klaudia Rheinhold. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 2).

Die Bezugnahme Winklers auf gerade diesen Text erklärt sich über dessen Inhalt: Um das Fortbestehen der Dorfgemeinschaft, die von einer permanenten Lebensmittelknappheit bedroht ist, sicherzustellen, sind alle Mitglieder der Gemeinschaft dazu gezwungen, im Alter von sieben Jahren die Wallfahrt zum Berg Narayama anzutreten, wo sie, sich selbst überlassen, sterben. Während der Text Fukazawas schildert, wie ein Sohn seine Mutter auf ihrer Wallfahrt in den Tod begleitet, ist es dem Winklerschen Erzähler nicht gestattet, seinen Vater vor dessen Tod noch einmal zu sehen bzw. zu sprechen, befindet er sich bei dessen Ableben doch auf einer Lesereise in Japan, dem Herkunftsland des zitierten Textes. So wie der Protagonist in Fukazawas Text seine Mutter in den Tod begleitet, so begleitet auch der Winklersche Erzähler seinen Vater gewissermaßen nachträglich in den Tod: »Mach's gut, Vater... o.k. ... ich wünsche dir eine gute Reise... o.k.« (RO 105) Gleichzeitig stellt dieser Roman Winklers, der den Lebens- und Sterbeweg seines Vaters rekapituliert, auch einen Abschluss dar: So wie der Protagonist in Fukazawas Text seine Mutter auf seinem Rücken auf den Berg Narayama trägt, so hat auch Winkler seinen Vater im übertragenen Sinn stets mit sich »herumgetragen«: Insbesondere in den frühen Texten Winklers, allen voran in *Der Ackermann aus Kärnten*, setzt sich der Erzähler mit dem verhassten Vater auseinander, dessen Tod enthebt ihn jedoch des Zwangs zur permanenten Thematisierung des konfliktgeladenen Verhältnisses.

⁹¹⁶ Der Begriff der Intermedialität bezeichnet »in einem weiten Sinn jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien; in einem engeren, »werkinternen« Sinn analog zur Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet, eine in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien« (Werner Wolf: Eintrag »Intermedialität«, in: Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 5., aktualis. u. erw.. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 344–346, hier S. 344). Vgl. auch Monika Schmitz-Emans: Eintrag »Intermedialität«, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 355.

⁹¹⁷ Zu nennen sind etwa Andy Warhols Film *Flesh* (1968), der auf dem autobiographischen Roman *Stille Tage in Clichy* von Henry Miller basierende gleichnamige Film (1970) sowie Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003), der besonders ausgiebig zitiert wird.

geringe Beachtung finden.⁹¹⁸ Aufgrund der geringfügigen Anzahl intertextueller Referenznahmen sowie der thematischen Ausrichtung auf die literarischen Anfänge Winklers, spielen diese beiden Texte in der nachstehenden Untersuchung lediglich eine untergeordnete Rolle.

Ganz anders verhält sich dies bei *Ich rei mir eine Wimper aus* sowie *Mutter und der Bleistift*. Beide Texte weisen nicht nur eine hohe Anzahl intertextueller Verweise auf, sondern sie veranschaulichen zudem die aktuellen Formen und Funktionen der Winklerschen Referenznahmen auf Fremdautoren und deren Texte. Während in *Ich rei mir eine Wimper aus* verschiedenste literarische Texte zitiert werden, die aus unterschiedlichen literarisch-ästhetischen, sozialen, gesellschaftlichen sowie räumlich-zeitlichen Kontexten stammen, wird in *Mutter und der Bleistift* durchgängig und ausschließlich auf zwei sterreichische Autoren sowie einige wenige Texte referiert. Aus Gründen der Systematik werden die beiden Texte separat untersucht. Dabei gilt es zu beachten, dass nur diejenigen Referenznahmen berücksichtigt werden, deren Zitierung mit einer spezifischen Funktion verbunden ist und sich dabei als paradigmatisch für die intertextuelle Gesamtstruktur des jeweiligen Textes erweisen. Bevor sich die Ausführungen der aktuellen Textauswahl zuwenden, wird vorab ein knapper Überblick über den Einsatz sowie die damit verbundenen Funktionen des Verfahrens der Intertextualität in den frühen Texten des Autors Winkler erstellt, um auf diese Weise die Genese der intertextuellen Struktur seiner Texte zu veranschaulichen.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass sich die intendierte sowie markierte Bezugnahme auf Fremdtexte als wesentliches Kennzeichen aller Texte Winklers erweist. Bereits in jenen Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre entstandenen Werken, die dann später in der Romantrilogie *Das wilde Kärnten* zusammengefasst wurden, kommt das Verfahren der Intertextualität zum Einsatz. In mehreren seiner Texte, wie etwa in das *Zöglingsheft des Jean Genet* oder auch in *Die Realität so sagen*, die beide als eine Art »poetologischer Lektreschlssel«⁹¹⁹ zu den Texten Winklers gewertet werden können, beschreibt der Erzähler, dass er vor dem Verfassen seines ersten Romans ein über tausend Seiten langes Tagebuch niedergeschrieben habe,

⁹¹⁸ So wird bspw. die Entstehung der Texte *Friedhof der bitteren Orangen*, *Domra*, *Natura morta*, *Ropongi* sowie *Ich rei mir eine Wimper aus* in dem wenige Seiten umspannenden letzten Kapitel des Textes abgehandelt, während bspw. der Winklerschen Beschäftigung mit Jean Genet gleich drei Kapitel gewidmet sind.

⁹¹⁹ Franz Haas: Ketzergebiete oder: Josef Winklers poetologische Herbergsuche, in: Höfler, Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler, S. 39–54, hier S. 50.

das aus Totenbeschwörungen, Genet-Zitaten, Textausschnitten aus der Barockliteratur, aus den Tagebüchern von Albert Camus und Cesare Pavese's ›Handwerk des Lebens‹, Oscar Wildes ›De Profundis‹, aus meinen Eingeweidefantasien, aus Gotteslästerungen, katholischen Gebetsprüchen und Heiligenanrufungen bestand.⁹²⁰

Nicht nur die frühen Texte des Autors, sondern sein gesamtes Werk steht in der Tradition der Lesefrüchte, der Exzerption literarischer Fremdtexte. Wenn sich demnach die Referenznahme auf Fremdtexte als ein von Beginn an für die Texte Winklers konstitutives Merkmal erweist, so stellt sich die Frage nach den Gründen sowie der Funktion für die Anwendung dieses Verfahrens. Eine Antwort auf diese Frage liefert der Blick auf die in den Winklerschen Texten referierten Autoren selbst sowie deren literarische Erzeugnisse: Allen voran ist der französische Autor Jean Genet zu nennen, dessen Lektüre als eine Art Erweckungs- bzw. Initiationsereignis⁹²¹ beschrieben wird, und zwar nicht nur in einem poetologischen Verständnis, sondern auch in Hinblick auf die Homosexualität des Erzählers:

Das Gefühl, wenn ich den nackten Körper eines Knaben berührte, etwas Schöbigen und Schreckliches zu tun – denn auch in meinem Kopf gingen damals die moralischen Uhrzeiger des Volkes im Kreis –, verließ mich vollkommen, als ich *Notre-Dame-des-Fleurs* las. Mit einem Male war ich sogar stolz auf meine homoerotischen Neigungen. Wenn sich vor der Lektüre dieses für mein Leben entscheidenden Buches – ›Vom Zufall des Gelesenen hängt es ab, was man ist‹, so Elias Canetti – in meinem Kopf der Lebensüberdruß wie ein Blutgerinnsel breitmachte, dachte ich daran, daß ich wegen meiner Homosexualität zehn Zentimeter über dem Erdboden in die Fußstapfen der erhängten Bauern- und Knechtsöhne treten müßte, denn der Haß des Kärntner Volkes auf die Schwulen war mir seit meiner frühen Kindheit [...] geläufig [...].⁹²²

Mit der Zitierung Genets sowie weiterer homosexueller Autoren, wie Hanns Henny Jahn, Hubert Fichte, Oscar Wilde oder Annemarie Schwarzenbach, stellt sich der Autor Josef Winkler in den Bezugsrahmen einer homosexuellen Literatur.⁹²³ Die intertextuelle Bezugnahme auf homosexuelle Autoren bestätigt und bekräftigt den österreichi-

⁹²⁰ Winkler: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010, S. 48f.

⁹²¹ In *Das Zöglingsheft des Jean Genet* heißt es: »Mitte der siebziger Jahre stieß ich zufällig auf die Romane von Jean Genet [...]. Während ich in Villach mit dem aufgeschlagenen Buch durch die Straßen ging, war ich nach wenigen Textabsätzen vollkommen verzaubert, schlug das Buch wieder zu und taumelte von Kaffeehaus zu Kaffeehaus, um wieder ein paar Zeilen zu lesen und innezuhalten. Kurze Zeit später kaufte ich *Notre-Dame-des-Fleurs* ein zweites und ein drittes Mal, las in Gasthäusern und Kirchen, in den Klagenfurter Parks und ging monatelang völlig berauscht von den Bildern und Sätzen Genets durch die Straßen« (Winkler: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, S. 45). Die Lektüre Genets versetzt den Erzähler nicht nur in eine Art Rauschzustand, sondern tangiert sein bisheriges Textverständnis derart, dass Haas sogar von der Auslösung eines ›poetologischen Urknalls‹ spricht (vgl. Haas: *Ketzergebiete*, S. 40).

⁹²² Winkler: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, S. 51.

⁹²³ Vgl. Fischer: Eintrag ›Josef Winkler‹, S. 746. In diesem Kontext sei verwiesen auf: Hubert Fichte: *Homosexualität und Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987; Wolfgang Popp: *Männerliebe: Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1992; Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winkelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein, 2002.

schen Autor somit einerseits in der offenen Auslebung seiner eigenen Homosexualität und dient andererseits dazu, aktiv an einer Legitimationsbasis für ›schwule Literatur‹ mitzuwirken.

Darüber hinaus wählt der Erzähler die Fremdtexte nach autobiographischen Interferenzen aus und sucht gezielt nach Texten, in denen er seine »eigene Existenz, Angst und Verzweiflung beschrieben las.« (REAL 38) Werke, die vielfältige Kongruenzen zu seiner eigener Biographie aufweisen, wie bspw. Peter Weiss' autobiographische Erzählung *Abschied von den Eltern*⁹²⁴, rezipiert er »mit besonderer Eitelkeit und besonderem Stolz, als ob ich diese mir auf Leib und Seele zugeschnittene lyrische Prosa selber geschrieben hätte« (REAL 40). Ferner sucht der Erzähler ganz gezielt nach Autoren, die sich in einer ihm ähnlichen Lebenslage befinden bzw. befunden haben: Zur Zeit seiner ersten literarischen Versuche durchlebt er eine durch den Doppelselbstmord zweier homosexueller Jugendlicher in seinem Heimatdorf hervorgerufene Sinn- und Lebenskrise, sodass seine Gedanken unentwegt um einen möglichen Suizid kreisen: »In dieser Zeit, in der ich Nacht für Nacht mit eigenen und fremden Sätzen Zeile für Zeile meinen Selbstmord aufschob [...], las ich vor allem Bücher von Dichtern, die früh gestorben waren oder die sich das Leben genommen hatten« (REAL 41). Wenn sich die Autoren nicht in einer ihm ähnlichen, existenzbedrohenden Situation befanden, wenn sie nicht an ihren eigenen Sätzen zerbrachen und starben, wie es in *Die Realität so sagen* heißt, sie nicht mit jedem Satz Leben und Tod auspendelten, interessieren ihn die Texte nicht, langweilen sie ihn »buchstäblich zutode« (REAL 41). Die Texte Thomas Chattertons, Unica Zürns, Sylvia Plaths, Georg Heyms und Georg Büchners, die allesamt entweder früh starben oder sich selbst umgebracht haben, regen seine Todesphantasien jedoch nicht nur an, sondern bewahren ihn letztendlich auch vor dem Selbstmord: »Ob mich damals, als ich wie eine Schnecke meinen Sargdeckel auf meinem Rücken herumschleppte, Genets *Pompes funèbres* vor dem Selbstmord gerettet hat?«⁹²⁵, fragt sich der Erzähler in das *Zöglingsheft des Jean Genet*. Die Fremd-Autoren fungieren nicht nur als »Wahlväter und Wahlverwandte«⁹²⁶, sondern zugleich als »Schutzpatrone«⁹²⁷ und »Trostspende«⁹²⁸, deren Anführung als eine Form der Anrufung verstanden werden kann,

⁹²⁴ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961. In diesem Zusammenhang sei vor allem auf das dort erzählte, spannungsvolle Vater-Sohn-Verhältnis hingewiesen.

⁹²⁵ Winkler: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, S. 47.

⁹²⁶ Amann: *Attacke und Rettung*, S. 38.

⁹²⁷ Haas: *Ketzergebiete*, S. 41.

⁹²⁸ Wolfgang Leppmann: *Empörung, hoch dosiert. Beobachtungen auf Josef Winklers Weg zu Genet*, in: Höfler, Melzer: *Dossier 13 – Josef Winkler*, S. 155–157, hier S. 156. Bereits während seiner Kindheit

wodurch ihnen bzw. ihren Texten in gewisser Weise eine magisch-mystische Wirkungsweise zugestanden wird. Inwieweit er den Fremdtexten und ihren Verfassern einen regelrecht sakralen Status zuschreibt, wird anhand des folgenden Ausschnitts aus *Der Ackermann aus Kärnten* ersichtlich: »Die Literatur hat die Bibel abgelöst, Peter Weiss, Wolfgang Borchert, Saint-Exupéry, Ernest Hemingway.«⁹²⁹ Die Fremdautoren präsentieren sich als »Alliierte«, die dem Erzähler »zur Sprache verhelfen und deren »häufige Erwähnung« ein »Ritual der Selbstermutigung« darstelle.⁹³⁰ Sie leiten den Erzähler demnach nicht nur an, ihre Texte dienen ihm auch als ästhetisch-thematische Inspirationsquelle. Als sich der Winklersche Erzähler in einer Phase der existentiellen Bedrohung befindet, ist er »ständig auf der Suche nach Sätzen und Bildern über den Tod«:

Ich erinnere mich, wie ich tagelang in der Bibliothek in Klagenfurt saß, in Romanen und Erzählungen blätterte, Seite für Seite überflog und nach den Wörtern ›Tod‹ und ›Leiche‹ suchte, erst dann innehielt und die Seite genauer las, wenn ich auf diese Wörter gestoßen war, und daß ich Bücher mit nach Hause nahm, in denen diese Wörter oft vorkamen.⁹³¹

Die Lektüre ist somit einem strengen Selektionsmodus unterworfen, der sich nach dem motivischen Leitthema ›Tod‹ richtet. Die literarischen Fremdtexte – wie auch die bereisten Fremdräume – werden somit nicht in ihrer Alterität wahrgenommen, sondern unter Aspekten des Eigenen rezipiert, ein Verfahren, auf das im weiteren Verlauf dieser Ausführungen noch näher einzugehen ist.

Resümierend kann festgehalten werden, dass sich die Auswahl der mittels des Verfahrens der Intertextualität integrierten Texte in dem Winklerschen Frühwerk unter (homo)sexuellen, (auto-)biographischen und ästhetisch-thematischen Interferenzen vollzieht.⁹³² Im Vergleich zu den aktuellen Texten Winklers, die sich, wie im Nachstehenden gezeigt, durch deutliche Markierungsformen auszeichnen, unterliegen die übernommenen Fremdzitate des Frühwerks einer schwachen bis gar keiner Markierung. Wenngleich die verschiedenen Autoren sowie deren Texte namentlich benannt werden, kann der Rezipient oftmals nicht erkennen, wann und ob es sich um ein Zitat handelt.

bezieht der autodiegetische Erzähler Trost und Zuspruch aus der Literatur: »Mein erster Freund war Oscar Wilde. Mein zweiter Freund war Karl May. Mein dritter Freund war Albert Camus« (Winkler: *Der Ackermann aus Kärnten*, S. 379).

⁹²⁹ Ebd., S. 293.

⁹³⁰ Haas: *Ketzergebiete*, S. 45.

⁹³¹ Winkler: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, S. 46.

⁹³² Dieses Schema erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern dient vielmehr als überblickshafte Einführung in die intertextuelle Verfahrensweise Winklers.

3.3 *Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot* – Intertextuelle Analyse

Während (auto-)biographische sowie inhaltlich-ästhetische Interferenzen zwischen den Fremdtexten und dem Winklerschen Werk nach wie vor als Auswahlkriterien fungieren, tritt der Aspekt der Homosexualität immer stärker in den Hintergrund: Obgleich in dem nachfolgend analysierten Erzählband *Ich rei mir eine Wimper aus* Texte homosexueller Autoren zitiert werden, ist dies in Summe weniger ihrer Sexualität, als bspw. motivischen Gründen geschuldet.

Der Erzählband referiert auf eine disparate Masse von literarischen Fremdtexten, die in ihrer Gesamtheit nicht kategorisiert werden können. Aus diesem Grund werden verschiedene, als übergeordnete Kategorien fungierende Funktionen der intertextuellen Bezugnahmen konstatiert, die nacheinander abgehandelt werden, wobei diese Funktionen entweder in einzelnen oder in mehreren Erzählungen ausgemacht werden können. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass einige wenige Erzählungen keine Berücksichtigung finden, wie etwa »Joe«, *das löst die Lippen: No milk today*, eine Replik auf das Fernsehspiel *He, Joe* von Simon Beckett aus dem Jahr 1966, die aufgrund ihres intermedialen Bezugs auf das Medium Film als Untersuchungsgegenstand den Rahmen dieser Analyse sprengen würde.⁹³³

3.3.1 Das Motiv der Reise

Das Verfahren der Intertextualität ist in *Ich rei mir eine Wimper aus* auf gleich zweifache Weise mit dem Motiv der Reise korreliert: Zum einen wird der Erzähler auf seinen Reisen von den Fremdtexten begleitet, wie es auch in Krachts *Imperium* der Fall ist: Entweder sind die Texte als physische Gegenstände Teil der Handlung oder es wird sogar die Illusion einer direkten Einsichtnahme erzeugt, was von Helbig als Intertextualittshandlung bezeichnet und dem Bereich der Potenzierungsstufe, der thematisierten Intertextualität zugerechnet wird (vgl. Helbig 1996: 131). Der Erzähler lässt sich auf seinen Reisen von verschiedenen Texten begleiten, deren Rezeption mittels unterschiedlicher metakommunikativer Verben deskriptiv erfasst wird. So heißt es etwa zu Beginn von *Himmelfahrtsgeschichte unter dem Antlitz eines mexikanischen Zuckertotenkopfes*:

⁹³³ Unberücksichtigt bleiben zudem die Erzählungen: *O, Herr Jesu, schlag nur zu!*, *Gänsehaut hinter dem Hochaltar vor den ausgehöhlten goldenen Schutzengeln* sowie *Im Sternhagel der Bilder*. Während die zuletzt genannte Erzählung ebenfalls ausschließlich intermediale Bezüge enthält und somit als Untersuchungsgegenstand nicht von primärem Interesse ist, enthält *Gänsehaut* berhaupt keine nennenswerten bzw. aufschlussreichen intertextuellen Verweise. Die Erzählung *O, Herr Jesu* weist zwar einige wenige Referenzen auf den Gedichtband *Junge Römer* von Jürgen Lagger auf, ist insgesamt jedoch nicht sonderlich aufschlussreich in Bezug auf die intertextuelle Gesamtstruktur des Erzhlbandes.

»Mitgenommen auf unsere sechswöchige Reise nach Mexiko [...] hatte ich die Bücher *Der Bildverlust* von Peter Handke, Jane Austens *Sinn und Sinnlichkeit* und von Terézia Mora den Roman *Alle Tage*, um schließlich in den Ruhestunden im einen und anderen Buch zu lesen« (WIMP 49). Die Prosaerzählung *Der Tod ist ein Schiff, und ich bin sein Wrack* wird vergleichsweise eingeleitet:

›Der Zug fährt Richtung Göttingen. Das Geräusch auch.‹, heißt es in einem Gedicht von Gerald Zschorsch. Das Flugzeug fliegt Richtung Osten, das Geräusch also auch, über die Türkei, über den Iran, Pakistan, nach Indien, und [...] mit fliegt die Reiseliteratur von Annemarie Schwarzenbach, der Gedichtband *In Begleitung des Windes* von Abbas Kiarostami, und mit fliegen auch vierhundert Gedichte von Gerald Zschorsch, zusammengebunden und gesammelt in dem Band *Torhäuser des Glücks*. (WIMP 85)

Die Verortung der Reiseroute geht in diesem Ausschnitt mit einer textuellen Verortung einher: Der Erzähler reist nicht nur im geographischen, sondern gewissermaßen auch im intertextuellen Raum, von schweizerischer über iranische Reiseliteratur bis hin zu deutscher Lyrik. Darüber hinaus wird der Fremdtext abermals in direkte Relation zu dem präsenten Text gesetzt, nimmt der Erzähler das Zitat Zschorchs doch paraphrasierend auf und bezieht es auf seine eigene Reise. Diese Kopplung von topographischem und intertextuellem Raum wird auch in der Erzählung *Knochenstilleben auf dem Asphalt mit Ovomaltine* etabliert. Auf einer Reise »von Wien nach Atlanta und von Atlanta nach Mexiko City«, nimmt der Erzähler den »Prosaband *Im Haus enden die Geschichten* von Paul Nizon und den Roman *Die schlafenden Schönen* des japanischen Literaturnobelpreisträger Yasunari Kawabata« mit (WIMP 95f.). Die postulierte Korrelation manifestiert sich daran, dass das Ende seiner geographischen Reise auch gleichzeitig den Abschluss seiner intertextuellen Reise, seiner Lektüre, bildet, werden die beiden Texte bei seiner Rückkehr doch als »zerlesen und zerknautscht« (WIMP 104) beschrieben.

Zum anderen gehören viele der Referenztexte selbst dem Genre der Reiseliteratur an, wie etwa das Reisetagebuch *Winter in Vorderasien* sowie der Reisebericht *Alle Wege sind offen* der Schweizer Autorin und Journalistin Annemarie Schwarzenbach. Auf einer Reise ins indische Varanasi, die in der Erzählung *Radiergummibrösel zwischen den Lungenflügeln der Truthühner, vor der Primiz*⁹³⁴ beschrieben wird, lässt sich der

⁹³⁴ Der Sinn des Titels lässt sich erst retrospektiv, das heißt nach der Lektüre der Erzählung, erschließen. An dieser Stelle soll lediglich der Hinweis gegeben werden, dass sich der Titel in Teilen auf einen Ausschnitt aus Annemarie Schwarzenbachs Reisetagebuch *Winter in Vorderasien* bezieht, der direkt zu Beginn des Textes zitiert wird. Da diese Übernahme allerdings unmarkiert erfolgt, erweist sich der Titel als exemplarisches Beispiel für den Umgang des Erzählers mit dem Fremdmaterial. Obgleich dem Text Schwarzenbachs aufgrund seiner exponierten Positionierung im Titel eine Rolle bei der Bedeutungskonstitution der nachstehenden Erzählung zugeschrieben werden kann, so wird er letztendlich unmarkiert in einen neuen Kontext überführt, ohne dass auf seinen Status als Fremdmaterial verwiesen würde.

Winklersche Erzähler nicht nur von seiner Familie sowie einem Filmteam, sondern auch von diesen beiden Texten begleiten:

›Genug Licht zum Schreiben, Feuer, eine Schaffelldecke, Raki – nicht mehr braucht man und nicht weniger, wir haben es genau erfahren. [...], schreibt Annemarie Schwarzenbach in ihrem Reisetagebuch *Winter in Vorderasien*. Ich habe genug Licht zum Lesen, der Lichtkegel über meinem Kopf fällt scharf auf das Reisetagebuch von Annemarie Schwarzenbach im Flugzeug von Wien nach Delhi [...]. (WIMP 17)

Das Zitat unterliegt einer Markierung durch Identifizierung des Referenztextes: Der Textausschnitt wird nicht nur mithilfe der graphemischen Interferenzen markiert, sondern zudem über die Nennung der Autorin sowie des (kursiv gesetzten) Titels direkt identifiziert. Darüber hinaus wird der Referenztext in das innere Kommunikationssystem des manifesten Textes eingeführt, da der Erzähler diesen vermeintlich direkt rezipiert (vgl. Helbig 1996: 131). Auf diese Weise in das Handlungsgerüst eingebundene Texte werden laut Helbig oftmals bezüglich ihres Relationsmodus zum präsenten Text autoreflexiv dokumentiert und kommentiert, womit die Zone maximaler Explizitheit intertextueller Markierung erreicht sei (Helbig 1996: 137). Dies trifft auch auf das vorliegende Beispiel zu: Indem der Erzähler das Zitat Schwarzenbachs einerseits paraphrasiert und andererseits auf seine eigene Reise bezieht, kommentiert er nicht nur den alludierten Text, sondern setzt diesen in unmittelbare Relation zu seinem eigenen. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird diese Bezugnahme intensiviert: In zwei längeren Passagen, die immer wieder von kurzen, einschubähnlichen Zitaten Schwarzenbachs unterbrochen werden, äußert sich der Erzähler zu Schwarzenbach als Person und Autorin und kommentiert ihre Reisegewohnheiten. Die Passage endet mit folgendem Zitat aus *Winter in Vorderasien*: »Wir verließen Kayseri des Nachts, wie wir gekommen waren. Der Knabe Raschid weckte uns um halb vier Uhr. Er kam in das Zimmer, legte Holz in den Ofen und sagte: ›Madame, ich fahre mit Ihnen nach Ankara.«⁹³⁵ (WIMP 21) Dieses Zitat wird nun wiederum vom Erzähler paraphrasierend adaptiert, wenn es heißt:

Madame Schwarzenbach, alle Wege sind offen, ich fahre mit Ihnen nach Afghanistan, wir haben genug Licht zum Schreiben, Feuer, eine Decke – wie lange werden wir es miteinander aushalten? –, draußen liegt Schnee, im Hof des Seldschuk-Palast plustern die schwarzglänzenden Truthähne ihre Federn am warmen Körper [...]. (WIMP 21)

Hier wird die Person Schwarzenbach direkt angesprochen, was dem Phänomen des re-used-authors zugerechnet werden kann, das bereits im Kontext der intertextuellen Struk-

⁹³⁵ Annemarie Schwarzenbach: *Winter in Vorderasien*. Tagebuch einer Reise. Basel: Lenos, 2002, S. 37. Das Buch erschien erstmals 1934 im Rascher-Verl., Zürich.

tur des Krachtschen Romans besprochen wurde. Der Erzähler kombiniert nicht nur verschiedene Zitate Schwarzenbachs, sondern integriert sogar den Titel des Reiseberichts in seine Aufforderung zu einer gemeinsamen Reise, deren Details er im Folgenden imaginiert:

Gemeinsam werden wir die schwarzen breitstirnigen, den Stachelpflug ziehenden Ochsen sehen [...]. [...] [D]en Apfelschimmel mit den rosaroten Nüstern werden wir zur Tränke führen, Annemarie links, ich rechts vom Pferdekopf, die verfaulte ausgeschraubte Pferdeluft einatmend, und der kleine blasse Knabe, [...] von dem in *Winter in Vorderasien* die Rede ist, wird aufs Reservoir des WC steigen und einen Krug Wasser für unseren Tee herausschöpfen. (WIMP 21f.)

Die durch den Titel von Schwarzenbachs Reisebericht – *Alle Wege sind offen* – suggerierte räumlich-geographische Freiheit praktiziert der Winklersche Protagonist auf narrativer Ebene: So gehen die Unternehmungen, die er gemeinsam mit Schwarzenbach antritt, zum Teil auf tatsächliche in den Reiseberichten der Autorin festgehaltene Erlebnisse zurück und werden von Winkler lediglich in leicht variiert Form wiedergegeben. Allerdings tauchen ebenso Schilderungen auf, die sich nicht in den Referenztexten finden lassen und ausschließlich der Imagination des Erzählers zuzuschreiben sind. Die Fremdtextreferenzen werden demnach durch Prozesse der Paraphrasierung, Kombination und Variierung in eine neue Form überführt, wobei ihr Status als ›fremdes‹ Textmaterial im vorliegenden Beispiel verloren geht, da die Ausschnitte unmarkiert übernommen wurden. Diese Instrumentalisierung des Fremdtextmaterials sei anhand eines weiteren Beispiels demonstriert: Die soeben zitierte Anrufung Schwarzenbachs enthält zugleich ein Zitat aus Ella Maillarts Reisebericht *Der bittere Weg*⁹³⁶, der von einer gemeinsam mit Schwarzenbach unternommenen Afghanistanreise handelt. Das daraus unmarkiert übernommene Zitat – »wie lange werden wir es miteinander aushalten?« (WIMP 21) – erscheint als direkte Ansprache des Erzählers an Schwarzenbach. Das ursprüngliche Zitat Maillarts – »Wie lange konnten wir es miteinander aushalten?« (WIMP 20) – wird somit in einen neuen Kontext eingebettet und weist den Erzähler nicht nur als Reisebegleiter, sondern auch als Geliebten Schwarzenbachs aus, unterhielt die Schweizer Journalistin doch ein Verhältnis zu der ebenfalls homosexuellen Maillart. Obgleich der Winklersche Text keine Hinweise auf die Homosexualität der beiden Autorinnen enthält, verortet sich der Protagonist an dieser Stelle implizit selbst in einem

⁹³⁶ Ella Maillart: *Der bittere Weg*. Mit Annemarie Schwarzenbach unterwegs nach Afghanistan. Aus dem Englischen v. Carl Bach, mit einem Nachw. v. Britta Kaufmann. Basel: Lenos, 2003, S. 9. Das Buch erschien 1948 im Orell Füssli Verl. unter dem Titel *Auf abenteuerlicher Fahrt durch Iran und Afghanistan*.

Kontext ›schwuler Literatur‹, wenngleich diese Verortung auf die jüngsten Texte Winklers kaum mehr zuzutreffen vermag.

Der nachstehende Ausschnitt veranschaulicht, inwiefern das Phänomen des re-used-authors, wie Helbig konstatiert, häufig mit einer Thematisierung der Textproduktion einhergeht: Von seiner Indienreise zurückgekehrt, kommentiert der Winklersche Erzähler die literarische Weiterverarbeitung des dort gesammelten Textmaterials:

Jetzt [nachdem der Erzähler von seiner Indienreise zurückgekehrt ist; Anm. d. Verf.], beim Weiterschreiben und Fortsetzen dieser Geschichte, [...] in meinem indischen Notizbuch blättern und die eingetragenen, orange gekennzeichneten Sätze von Annemarie Schwarzenbach aus dem Reisebericht *Alle Wege sind offen – Die Reise nach Afghanistan* lesend, wurde beim Aufblättern meines indischen Tagebuches das eingeklebte Blattgold aufgewirbelt [...]. (WIMP 20)

Der Ausschnitt enthält zwei Implikationen: Einerseits wird der Eindruck vermittelt, der Erzähler nehme seine in Indien unterbrochene Textarbeit an dieser Stelle erneut auf, sodass dem Rezipienten eine unmittelbare Einsicht in den Vorgang der Textproduktion suggeriert wird. Andererseits können die Prozesse des Weiter- und Fortschreibens unmittelbar auf den Umgang mit dem Fremdtexmaterial bezogen werden, da das nun Folgende – die Imagination einer gemeinsamen Reise mit Annemarie Schwarzenbach, die teils auf tatsächlichen, teils auf fiktiven Geschehnissen beruht – das fremde Textmaterial insofern fortsetzt, als es in einen neuen narrativen Kontext überführt wird. Diese Praxis des Weiter- und Fortschreibens wird im Verlauf der nachstehenden Ausführungen nähere Berücksichtigung finden. Im Folgenden wird es zunächst um das Verhältnis zwischen dem Verfahren der Intertextualität und dem Prozess der Erinnerung gehen, um das Zusammenspiel zwischen literarischen Fremdtexen und individuellen Erinnerungsprozessen des Winklerschen Erzählers.

3.3.2 Intertextualität und Erinnerung

Während sich die Winklerschen Erzählungen in der Regel auf mehrere Fremdtexen gleichzeitig beziehen, referiert *Die Luftlosigkeit der Totenkissenschlacht* lediglich auf einen einzigen Text, dem dadurch eine besondere Relevanz zugesprochen wird. Es handelt sich um den Roman *Ludwigs Zimmer*⁹³⁷ des österreichischen Autors Alois Hotschnig. Dieser stammt wie Winkler aus Kärnten und lässt auch seinen Roman dort spielen,

⁹³⁷ Alois Hotschnig: *Ludwigs Zimmer*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.

genauer gesagt in dem Ort Landskron, der in unmittelbarer Nähe zu Winklers Heimatdorf Kamering liegt. Somit ruft der Winklersche Erzähler nicht nur Fremdtexte auf, die in der Fremde verortet sind, wie etwa die Texte Schwarzenbachs, sondern auch solche, die explizit auf seine eigene Heimat referieren. Darüber hinaus findet der Rezipient in Hotschnigs Roman nicht nur ebenfalls eine autodiegetische Erzählsituation vor, der Winklersche Erzähler konstatiert zudem die Identität von Autor und Erzähler – und das, obwohl der Text selbst keine Hinweise auf eine potentielle Identität zwischen Autor und Erzähler/Protagonist birgt; im Gegenteil, der Protagonist trägt den Namen Kurt Weber, was gegen eine Identifizierung mit dem Autor spricht. Doch der Winklersche Erzähler hält an seinem Urteil fest:

[I]n einer Ortschaft im Kärntner Drautal, in dem der Erbe dieses Häuschens und Erzähler dieser Geschichte, Alois Hotschnig, auf der Suche nach der verlorenen Kindheit, kein Blatt, kein Brett, keinen Dachziegel im Verborgenen läßt im geerbten Haus, um sich kein Wort, kein gesprochenes und kein unausgesprochenes von damals entgehen zu lassen im Eltern- und Verwandtengebiet [...]. (WIMP 32)

Doch nicht nur die Erzählperspektive, sondern auch die inhaltliche Gestaltung des Romans Hotschnigs – die Suche des Erzählers nach seiner verlorenen Kindheit, die mühsame und schmerzvolle Aufarbeitung und Rekonstruktion seiner Familiengeschichte – weist große Parallelen zu den Winklerschen Texten auf, sodass die Wahl gerade dieses Textes geographischen, (auto-)biographischen sowie inhaltlichen Interferenzen geschuldet ist. Da der Winklersche Erzähler während der gesamten Erzählung ausschließlich auf den Text Hotschnigs referiert, können auch jene Zitate, die zwar auf graphemischer Ebene als solche markiert, allerdings nicht explizit dem Referenztext zugewiesen sind, von dem Rezipienten identifiziert werden. Im Vergleich zu den bisher analysierten Beispielen ist der Roman Hotschnigs in Gänze für die Bedeutungskonstitution der Winklerschen Erzählung mitverantwortlich und fungiert somit als eine Art intertextuelle Bezugsfolie.

Das nachstehende Zitat veranschaulicht die eingangs konstatierte Korrelation zwischen Intertextualität und Erinnerung, die im Folgenden in den Blick genommen wird:

›In jeder in mich gesetzten Erwartung steht mir diese Bedrohung entgegen, das schaffst du nicht, nie, und immer bin dabei an einem Ort meiner Kindheit, ich stehe allein und nur mit diesem Gefühl der Beklemmung, es ist, als müsse ich auf jemanden warten, der nachkommt, und es kommt jemand nach, gewiß sind es die Eltern, immer schon bin ich ihnen vorausgelaufen, seit jeher, so war ich auf Zeit mit mir allein und für die eigene Beobachtung frei. [...]‹ Bei dieser Passage im Roman *Ludwigs Zimmer* von Alois Hotschnig und besonders bei den Worten ›das schaffst du nicht, nie‹, erinnerte ich mich daran, daß ich, vierzehnjährig, nach Abschluß der achtjährigen Dorfvolksschule in Kamering [...], nach Villach in die Handelsschule kam, wo ich an einem der ersten Schultage

[...] eine Bäckerei betrat, mich anstellte in die Reihe der Käufer, als Einübung immer wieder leise vor mich hinmurmelte [...], um schließlich in schönem Deutsch [...] sagen zu können: Ich hätte bitte gerne ein Mohnkipferl, aber als der Augenblick kam [...] blieb ich stumm, die Worte waren mir entfallen [...]. (WIMP 31f.)

Der explizit als Fremdttext markierte Textausschnitt wird in das innere Kommunikationssystem des manifesten Textes aufgenommen, indem er nicht nur vom Erzähler rezipiert, sondern zudem auf dessen individuelle Erinnerung bezogen wird. Der Fremdttext fungiert demnach als Erinnerungsauslöser, wodurch eine direkte Relation zwischen alludiertem und alludierendem Text hergestellt wird. Das Erinnerte selbst, die Kindheit, ist dabei in beiden Texten negativ konnotiert: Während Kurt Weber davon berichtet, dass als Kind jede an ihn gestellte Erwartung unweigerlich mit dem Gefühl des Scheiterns verbunden gewesen sei, verkörpert die unmittelbar darauf folgende Kindheitserinnerung des Winklerschen Protagonisten einen solchen Moment des Scheiterns, für den seine dörfliche Sozialisation verantwortlich gemacht wird.

Die für die vorliegende Erzählung zentrale Erinnerung, die durch die Lektüre von *Ludwigs Zimmer* bei dem Winklerschen Erzähler ausgelöst wird, handelt von dem Selbstmord eines fünfzehnjährigen Mädchens, das sich, so lässt es der Text vermuten, zu Beginn der 1950er Jahre aus Scham in die Fluten des Kamingener Flusses stürzte. Freigesetzt wird diese Erinnerung über den Inhalt des Romans *Hotschnig: Das Haus*, das Kurt Weber erbt, liegt direkt am Ufer des Ossiacher Sees, in dem, so heißt es im Text, alljährlich die Leichen der Selbstmörder angeschwemmt werden.⁹³⁸ Auf der Grundlage dieser thematischen Interferenz scheinen die beiden Texte im Folgenden in eine Art Konkurrenzverhältnis zueinander zu treten, was bereits über den – zugegebenermaßen vor der Lektüre völlig sinnfrei erscheinenden – Titel der Erzählung veranschaulicht wird: »[I]ch versuche die Lufthoheit der Totenkissenschlacht über Kaming und Landskron zu gewinnen« (WIMP 34), so der Winklersche Erzähler. Bei diesem Versuch geht es um die Frage, in welchem Gebiet sich die meisten Selbstmorde ereignet haben: »In meiner Verwandtschaft hat man sich immer schon umgebracht«⁹³⁹, heißt es bei *Hotschnig*, »ein Selbstmord [sei] nur einen Steinwurf vom nächsten entfernt«⁹⁴⁰ (WIMP 34). Indem der Winklersche Erzähler diese Behauptung des Fremdttextes zitiert, überträgt er sie auf seine eigene familiäre Situation, die ebenfalls von zahlreichen Selbst-

⁹³⁸ Vgl. *Hotschnig: Ludwigs Zimmer*, S. 15.

⁹³⁹ Ebd., S. 18.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 76.

morden geprägt ist. Den ›Sieg‹ beschert ihm jedoch letztendlich die Geschichte um das ertrunkene Mädchen:

[U]nd ich, hier am Schreibtisch sitzend, wieder zum Ausgangspunkt dieser Schrift zurückkehre und in einem weiteren Anlauf versuche, die Luftigkeit der Totenkissenschlacht zu gewinnen, vom Anfang der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zu erzählen, vom Wassertod eines fünfzehnjährigen Mädchens, der Erlacher Line [...]. (WIMP 34)

Das Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden Texten wird allerdings über das Kompositum ›Totenkissenschlacht‹ abgeschwächt bzw. karikiert: Der Neologismus kann als eine Form der Winklerschen Selbstkritik gelesen werden, relativiert und ironisiert der durch den Begriff der ›Kissenschlacht‹ induzierte Spielcharakter dessen obsessive Fixierung auf den Tod. Der nachstehende Textausschnitt stützt diese These: Wenn der Winklersche Erzähler – zwar erneut auf Hotschnig referierend, diesen jedoch nicht direkt zitierend – beschreibt, wie eine Gruppe von Männern beim Fund einer Wasserleiche regelrecht »auflebte« (WIMP 34), kann dies durchaus als ironischer Selbstkommentar gelesen werden; diese Beschreibung wird von einer Reihe Interrogativ- bzw. Deklarativsätzen unterbrochen, die, ihrem ursprünglichen Kontext, dem Roman Hotschnigs, entrissen, direkt auf den Winklerschen Erzähler selbst bezogen werden können: »Mögen Sie Friedhöfe? Man sagt mir, ich stehe beim Tod in der Kreide! Mögen Sie Hasenfleisch? Sie sind doch ein Friedhofmensch!«⁹⁴¹ (WIMP 34) Der manifeste Text suggeriert hier eine Form der Dialogizität zwischen den beiden Erzählinstanzen, scheint es doch, als würde der Winklersche Erzähler einer Befragung unterzogen; dabei wirkt insbesondere die Frage nach dem Hasenfleisch⁹⁴² völlig deplatziert und unterzieht die Winklersche Leitmotivik einer ironisierenden Relativierung.

Der Fremdtext Hotschnigs fungiert nicht nur als Auslöser für Erinnerungen an das Eigene, etwa an die Kindheit des Erzählers, sondern wird aufgrund der thematischen Interferenzen in direkte Relation zu dem manifesten Text gesetzt, hier in Form der vermeintlichen Konkurrenzsituation. Darüber hinaus dienen dem Winklerschen Erzähler die Fremdzitate als sprachliches Material, mit dessen Hilfe er dem Eigenen Ausdruck ver-

⁹⁴¹ In Hotschnigs Roman sind die Zitate in jeweils unterschiedliche Kontexte eingebettet und finden sich auf den Seiten 45, 87 und 105.

⁹⁴² In *Ludwigs Zimmer* wird der Erzähler von einem Nachbarn, einem Freizeitjäger, der dessen Garage als Schlachthaus genutzt hat, nach dem Hasenfleisch gefragt. Die Textstelle erweckt den Eindruck von Bedrohlichkeit und versinnbildlicht die allgemeine Stimmung, die dem Erzähler, nachdem er das Haus seiner inzwischen verstorbenen Verwandten bezogen hat, seitens der Dorfgemeinschaft entgegenschlägt. Auch hier scheint eine Überschneidung zu den Texten Winklers auf, in denen immer wieder die Außen-seiterstellung des Erzählers in seinem Heimatdorf beschrieben wird.

leht. Während der Winklersche Erzähler zu Beginn des Abschnitts die Handlung des Fremdtexes paraphrasiert, werden alludierter und alludierender Text zunehmend miteinander verflochten:

[I]n einer Ortschaft im Kärntner Drautal, in dem [...] der Erzähler dieser Geschichte [...] sich hineinwühlt in die grauen, weichen, kokonartigen, rauhen [sic] Wespennester, ins Stimmengewirr der Verwandten, die sich, um seine Worte zu gebrauchen, »auf die Haltbarmachung von Ängsten verstehen«, denn drei Wespenstiche, heißt es, können ein Pferd töten, drei Sätze einen Menschen, wenn es unbedingt sein muß, genügt auch ein Satz, wenn sich, so Alois Hotschnig, »die Verwandtschaftsschnur um den Hals zusammenzieht«, eine kunstvoll verknotete Schlinge, an der zuerst ein kleiner Engelskopf mit Flügeln, später, nachdem [...] die Erstkommunionskerze angeschwärzt und die Firmung [...] vollzogen worden ist, ein goldenes Kruzifix angehängt wird [...]. (WIMP 32f.)

Das hier beschriebene Stimmengewirr verkörpert einerseits das Verfahren der Intertextualität per se, bei dem es sich um eine Form der Polyphonie, die Überlagerung von verschiedenen Text- bzw. Erzählstimmen, handelt. Im Konkreten repräsentiert es andererseits das Aufeinandertreffen der beiden Texte: Das akustische Gewirr setzt sich gewissermaßen aus den Stimmen der Verwandten Webers und Winklers zusammen. Der Vergleich der Familiengeschichte mit einem Wespenest entstammt *Ludwigs Zimmer*: Kurt Weber findet heraus, dass seine Verwandten in dem Haus, das er nach deren Tod bezieht, ihren jüdischen Freund Ludwig, den Titelgeber der Geschichte, erfolglos vor der Gestapo zu verstecken versuchten. Als er den Verschlag, der ihnen als Versteck diente, findet, ist dieser mit einem großen Wespenest angefüllt.⁹⁴³ Das Hineinwühlen in das Wespenest fungiert als Metapher für die Auseinandersetzung mit der familiären NS-Vergangenheit – und zwar sowohl in Bezug auf die Familie Webers als auch auf die des Winklerschen Erzählers. Darüber hinaus lässt der aus Hotschnigs Roman stammende Wespenvergleich – »drei Wespenstiche, heißt es, können ein Pferd töten«⁹⁴⁴ (WIMP 33) – die Verwandten bedrohlich, sogar tödlich erscheinen. Diese Behauptung überbietet der Winklersche Erzähler – »drei Sätze [können] einen Menschen [töten]« (WIMP 33) – wobei es bezeichnend ist, dass die Sprache als todbringende Waffe inszeniert wird; und auch die von Hotschnig beschriebene Verwandtschaftsschnur wird von dem Winklerschen Protagonisten in ein katholisches Schmuckstück verwandelt, dessen unterschiedliche Anhänger – vom Engelskopf bis hin zum Kruzifix – in gewisser Weise Winklers schriftstellerische Entwicklung repräsentieren: Von der Frömmigkeit der Kindheit hin zur literarischen Auseinandersetzung mit Tod und Vergänglichkeit, wobei die dem Kreuz inhärente Wiederauferstehungssymbolik negiert wird.

⁹⁴³ Hotschnig: *Ludwigs Zimmer*, S. 122f., 134f.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 123.

Die weiter oben konstatierte narrative Praxis des Weiter- und Fortschreibens des literarischen Fremdtextmaterials sei anhand des nachstehenden Textauszugs exemplifiziert, wenn der Winklersche Erzähler die Geschichte über die fünfzehnjährige Selbstmörderin, mit der er versucht, den »Kampf um die Lufthoheit der Totenkissenschlacht zwischen Kamering und Landskron« (WIMP 36) zu gewinnen, mit dem Roman Hotschnigns enden lässt:

[Die] Erlacher Line [...], die [...] von den Bauernbuben wieder [...] verspottet wurde und der das Mißgeschick passierte, daß ihr, als sie sich [...] nach einer Heugabel bückte, der Kittel hochrutschte, die Buben die blutige Unterhose sahen und wieder spotteten und höhnten, woraufhin das fünfzehnjährige Mädchen [...] über den senkrechten Balken des kreuzförmig wiederaufgebauten Dorfes [...] hinunterlief, während das Menstruationsblut über ihre Oberschenkel rann [...] und weiter über den steilen Hügel des Weiherbichls lief, über die gelben Stoppelfelder [...], durch den Auenwald [...] und sich am Kameringer Ufer in die Drau stürzte, einen Steinwurf oder einen Selbstmord von Landskron entfernt. »An der Stelle, an der der Körper untergetaucht war, war das Eis rot, sah ich jetzt, und als ich den Ort endlich erreichte, war das Loch zugefroren, das Wasser darunter war rot, Menschen trieben reglos vorüber oder bewegten sich auf mich zu und winkten mich zu sich hinunter.«⁹⁴⁵ (WIMP 35f.)

Ogleich der Bruch zwischen Eigen- und Fremdtext auf graphemischer Ebene markiert ist, scheinen die beiden Text nahtlos ineinander überzugehen. Dabei suggeriert die Farbgebung, dass es sich bei dem untergetauchten Körper um die Fünfzehnjährige handelt, scheint es doch, als hätte das Menstruationsblut das Flusswasser rot gefärbt. Das Fließen des Blutes versinnbildlicht zudem den fließenden Übergang zwischen den beiden Texten, die nunmehr nicht länger in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, sondern sich vielmehr gegenseitig ergänzen.

Im Folgenden wird der den Ausgangspunkt dieser Ausführungen bildende Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Intertextualität und dem Erinnerungsprozess erneut in den Mittelpunkt gestellt. Die theoretische Ausgangslage bildet dabei die vielfach rezipierte Untersuchung Renate Lachmanns zum Verhältnis von Gedächtnis und Literatur: Kultur wird von ihr als wiederholbare Erinnerung konzipiert, wobei dem Verfahren der Intertextualität die Aufgabe obliege, zeitlich zurückliegende Texte erneut zu aktualisieren:

Wenn die Literatur im folgenden unter dem Blickwinkel des Gedächtnisses betrachtet wird, erscheint sie als mnemonische Kunst par excellence, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden. Die Texte repräsentieren das ausgelagerte materialisierte Gedächtnis,

⁹⁴⁵ Ebd., S. 165.

d.h. das Gedächtnis, das sich in manifesten Zeichen, im ›äußeren‹ Schreiben materialisiert.⁹⁴⁶

Den Ausgangspunkt ihrer These von der Literatur als Mnemotechnik bildet eine griechische Legende: Während eines Festes stürzt das Dach des Hauses ein, sodass die Leichen der Gäste unter den Trümmern begraben werden. »Nur über die Rekonstruktion der collocatio, der Anordnung, Reihenfolge, in der sie getafelt haben, können Bilder ihrer Gesichter erzeugt und damit die Benennung, Identifizierung der Leichen möglich werden.«⁹⁴⁷ Die Eintragung der Bilder in den vorgegebenen Ordnungsraum erlaubt ihren Austritt aus der Gegenwart, können sie doch jederzeit durch das Abschreiten der Bilddeponien wieder kenntlich gemacht werden.⁹⁴⁸ Ein ähnlicher Vorgang wird auch in dem Roman Hotschnigs beschrieben. Der Text setzt mit dem Einzug Kurt Webers in ein leerstehendes, ihm vererbtes Haus ein. Dem Protagonisten wird allerdings sofort bewusst, dass die ehemaligen Hausbewohner nach wie vor anwesend sind:

Meine aus dem Haus herausgestorbenen Vorgänger hatten den Ort nicht verlassen und waren immer noch da und lebendig und hatten die Jahre über auf mich gewartet und empfinden mich jetzt mit ihrem Geruch, der zog mich von einem Zimmer ins nächste [...].⁹⁴⁹

⁹⁴⁶ Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 36.

⁹⁴⁷ Ebd., S. 22.

⁹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 20. In diesem Zusammenhang sei auf das Konzept der ›songlines‹ verwiesen, eine weitere Form der ›räumlichen Mnemotechnik‹: »In der Kosmologie der australischen Aborigines [werden songlines als] die Wanderwege der mythischen Vorfahren [definiert], die ihre Spuren in der Landschaft hinterlassen haben. Berge, Felsen, Wasserstellen, aber auch Bäume entlang dieser Pfade erinnern an die Ahnen, ihre Taten und Leistungen, deren Wirkungen bis in die Gegenwart fortdauern« (Gabriele Weichart: Songlines, in: Pethes, Ruchatz [Hrsg.]: Gedächtnis und Erinnerung, S. 545–546, hier S. 545). Auf diese Weise gewinnen spezifische Orte, wie etwa der Monolith Uluru in Zentralaustralien, mythisch-religiöse Bedeutung und fungieren als »Zeichen für die Macht und das Wirken der Ahnen« (ebd.) Die Mythen der Ahnen werden in der Regel in Form von Liedern und Tänzen überliefert, die den jeweiligen bedeutsamen Ort wiederholt namentlich erwähnen (vgl. ebd., S. 546): »Die urzeitlichen Begebenheiten und das Leben der Ahnen werden somit immer in Relation zu bestimmten Lokalitäten und Landstrichen gesehen«, wie auch im Konzept des Gedächtnisortes (ebd.). Insbesondere Bruce Chatwins Roman *The Songlines* (dt.: *Traumpfade*) aus dem Jahr 1987 hat dem Erinnerungskonzept der Aborigines zu weltweiter Bekanntheit verholfen. An dieser Stelle sei zudem darauf aufmerksam gemacht, dass Tim Ingolds Linienkonzept, auf das im Rahmen der Hoppe-Analyse zurückgegriffen wird, starke Anleihen bei Chatwin macht. So definiert Chatwin die songlines als »the labyrinth of invisible pathways which meander all over Australia and are known to Europeans as ›Dreaming-tracks‹ or ›Songlines‹; to the Aborigines as the ›Footprints of the Ancestors‹ or the ›Way of the Law‹. Aboriginal Creation myths tell of the legendary totemic beings who had wandered over the continent in the Dreamtime, singing out the name of everything that crossed their path – birds, animals, plants, rocks, waterholes - and so singing the world into existence« (Bruce Chatwin: *The Songlines*. New York: Penguin Books, 1988, S. 2). Ein direkter Vergleich mit Ingolds Definition des ›meshworks‹ macht die Parallelen offensichtlich: »Proceeding along a path, every inhabitant lays a trail. Where inhabitants meet, trails are entwined, as the life of each becomes bound up with the other. Every entwining is a knot, and the more that lifelines are entwined, the greater the density of the knot. Places, then, are like knots and the threads from which they are tied are lines of wayfaring. [...] Together they make up what I have called the meshwork« (Ingold 2011: 148).

⁹⁴⁹ Hotschnig: Ludwigs Zimmer, S. 8.

Die Rekonstruktion der Familiengeschichte, die Aktualisierung der Vergangenheit, ist dabei an die Architektur des Hauses gekoppelt, sind die Bilder der Toten – hier in Form ihrer geisterhaften Präsenz – doch gewissermaßen in dem Haus gespeichert:

Ein Raum in dem Haus hat seit jeher gewartet auf mich, ich bin hinein in das Haus und die Treppe hinauf in den Gang, der jetzt zum erstenmal wieder so lang und so hoch war wie seit der Kindheit nicht mehr, durch den Gang an den übrigen Kammern vorbei zu dem Raum, der es mir seit der ersten Begegnung mit diesem Haus wie kein anderer angetan hatte. Die Tür war verschlossen.⁹⁵⁰

Dieser Textausschnitt, der im Übrigen in voller Länge in der Winklerschen Erzählung zitiert wird (vgl. WIMP 32), versinnbildlicht den soeben beschriebenen Zusammenhang: Der Zugang zu dem verschlossenen Zimmer sowie das Auffinden des darin verborgenen Geheimverstecks symbolisiert zugleich den Zugang zur Vergangenheit, zur Familiengeschichte. Das Abschreiten des Hauses, das einen Gedächtnisort, einen Erinnerungsspeicher darstellt, aktualisiert somit die vergessene Historie. Es ist bezeichnet, dass gerade dieser Ausschnitt aus *Ludwigs Zimmer* in den vorliegenden Text Winklers Eingang gefunden hat. Die Übernahme ist mit der Intention verbunden, die grundlegende Funktion des Verfahrens der Intertextualität zu veranschaulichen: So wie das Haus in dem Roman Hotschnigs als Gedächtnisspeicher fungiert, dessen Inhalte durch das Aufsuchen der einzelnen Zimmer aktualisiert werden, so dienen auch die Referenztexte dem Winklerschen Erzähler als Gedächtnisraum. Die Zitation von Fremdtexten stellt demnach ein Aufsuchen und Durchqueren von Gedächtnisräumen dar, oder, mit Renate Lachmann gesprochen: »Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.«⁹⁵¹ Dieser basale Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Schrift wird in den Texten Winklers allerdings nicht nur über das Verfahren der Intertextualität hergestellt, sondern gelangt auf eine weitere Art und Weise zur Anschauung. Laut Lachmann stellen »*Papiri, pelle, carta*« sowie »*cera* (Wachstafel)« nicht nur »Gedächtnisorte der Kultur« dar, sondern sind zugleich »Bestandteil der *ars memoriae*, mit deren Hilfe sie ihr Fortbestehen sichert.«⁹⁵² In den Winklerschen Texten wird diese Aufgabe nicht von einer Wachstafel, sondern von den roten Notizbüchern übernommen, die der Erzähler stets bei sich trägt und in denen er nicht nur seine alltäglichen Beobachtungen, sondern auch die aus Fremdtexten entnommenen Zitate festhält. In diesem Sinn kann das Winklersche Notizbuch als Abkomme einer zentralen Gedächtnismetapher, der Wachstafel, verstanden werden. Das Notizbuch dient somit der Externalisierung des Gedächtnisses, wobei die

⁹⁵⁰ Ebd., S. 20.

⁹⁵¹ Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 35.

⁹⁵² Ebd., S. 17.

Aufzeichnungs- und Übertragungsprozesse des Erzählers in den Winklerschen Texten immer wieder autoreflexiv kommentiert werden⁹⁵³. Es wird suggeriert, der Arbeitsprozess des Erzählers sei in zwei aufeinanderfolgende Schritte unterteilt: Der erste, eine Art Bestandsaufnahme, ergeht sich in dem Sammeln von Beobachtungen, Zeitungsausschnitten und/oder Zitaten, die allesamt in das Notizbuch übertragen werden. Während sich dies zumeist unterwegs oder auf Reisen ereignet, erfolgt der zweite Schritt, die Produktion des eigentlichen, dem Leser vorliegenden Textes, in der Regel erst nach der Rückkehr in die Heimat. Auf diese Weise liegt ein zweifacher Übertragungsakt vor – die Übertragung des literarischen/journalistischen Fremdtextmaterials, der Beobachtungen in das Notizbuch sowie die Überführung der Inhalte des Notizbuches in einen literarischen Text –, der die Literarisierung des vermeintlich autobiographischen Textmaterials veranschaulicht. Nicht nur das Notizbuch, sondern auch der darauf basierende literarische Text avanciert somit zu einem Gedächtnisort, den der Rezipient, sobald er das Buch aufschlägt, gewissermaßen betritt und lesend durchquert. In diesem Zusammenhang sei auf das Titelbild *Roppongis* verwiesen, das einen aufgeschlagenen roten Bucheinband zeigt: In dessen Inneren befindet sich ein mit einer Kordel eingebundener Stapel weißen Papiers, dessen oberste Seite mit einer stark unleserlichen Handschrift dicht beschrieben ist. Es kann vermutet werden, dass es sich um eine faksimileartige Fotografie des Winklerschen Notizbuches handelt, sodass das Aufschlagen des Textes als Betreten eines dem Gedenken an den Vater gewidmeten Gedächtnisortes inszeniert wird. Auch das Titelbild *Imperiums* – eine plagiatorische Übernahme aus einem Comic, die das Genre der Abenteuer- und Reiseliteratur aufruft – geht mit der Funktion einher, den Rezipienten auf das hinter dem Cover Liegende einzustimmen, während das Aufschlagen des Buches als Eintauchen in einen intertextuell konstruierten Text-Raum beschrieben wurde.

Abschließend sei erneut darauf eingegangen, inwiefern die literarischen Fremdtexte dem Erzähler als Erinnerungsauslöser an das Eigene dienen, was anhand einiger ausgewählter Beispiele aus *Zeit der Butterblumen*, *Zeit der Gladiolen* ausgeführt wird. Im Gegensatz zu der gerade analysierten Erzählung liegen hier keine offensichtlichen Überschneidungen zwischen den beiden Texten vor, sodass die Wahl des Referenztext-

⁹⁵³ Als Beispiele für die autoreflexive Kommentierung des eigenen Arbeitsprozesses können die nachfolgenden Beispiele herangezogen werden: »[W]o ich dann also [...] Sätze aus den Büchern von Peter Handke, Jane Austen und Terézia Mora in mein Notizbuch schrieb« (WIMP 50). Oder auch: »[F]iel mir [...] ein langes Interview von Peter Handke in die Hände, das mich schließlich bis Klagenfurt begleitete und sanft landen ließ mit den Worten, die ich ebenfalls in mein Notizbuch, ins Zitatenkapitel, zu den Sätzen von Terézia Mora und Jane Austen setzte« (WIMP 51).

tes – es handelt sich um Alfred Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume*⁹⁵⁴ – auf den ersten Blick völlig willkürlich erscheint. Erst im Anschluss an die erste intertextuelle Referenz – auch hier wird der Text Döblins eindeutig identifiziert, sowohl durch Markierung auf graphemischer Ebene als auch durch die direkte Benennung des Autors und des Titels – auf den Fremdtext wird der Grund für dessen Übernahme ersichtlich: Als der Winklersche Erzähler vom Tod eines Bekannten erfährt, kochen seine Frau Christina und seine Tochter Siri gerade gemeinsam Butterblumensirup ein. Diese Tätigkeit evoziert die Erzählung Döblins, handelt diese doch, wie der Titel besagt, von dem Mord an einer Butterblume. Dieser Mord versetzt den Täter – einen bislang rechtschaffenen und pflichtbewussten Mann namens Michael Fischer – in eine Art Wahnzustand, der ihn zu einem permanenten Dialog mit der Getöteten zwingt. Auch der Winklersche Erzähler verfällt im Verlauf der Handlung in einen »Butterblumenrausch« (WIMP 44), den er jedoch bewusst provoziert, um sich in ihm zu verlieren. Ohne an dieser Stelle die inhaltliche Ausgestaltung der jeweiligen Texte näher zu verfolgen, verdeutlichen die beiden nachstehenden Textausschnitte abermals die postulierte Relation zwischen Intertextualität und Gedächtnis, fungieren die von dem Winklerschen Protagonisten zitierten Fremdtexpte doch erneut als Initiator von Erinnerung:

Beim Aufzeichnen und Weiterschreiben dieser literarischen Replik auf die Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* von Alfred Döblin fällt mir ein, daß uns damals – es ist lange her – der Pfarrer Franz Reinthaler mehrmals im Jahr [...] beim Religionsunterricht die Geschichte von einem Jungen erzählte, der [...] eine Wurstsemmel gekauft und gegessen hatte und danach tödlich verunglückte, verunglücken mußte, denn der Junge hatte an einem Freitag, an dem Jesus gekreuzigt wurde, Fleisch gegessen. (WIMP 40)

Immer wieder an der Cola nippend, die verschiedenfarbig angestrichenen Sätze in der Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* wieder und wieder lesend und mit zusammengekniffenen Augen eigene, selbstformulierte Sätze suchend, [...], kamen mir die Gräber einer Großmutter und ihre beiden Enkelkinder in den Sinn, an die ich wahrscheinlich schon zwei Jahrzehnte lang nicht mehr gedacht habe [...].⁹⁵⁵ (WIMP 42)

Die Erinnerungen an die Unglücksfälle, die erneut auf den Tod als Leitmotivik verweisen, stellen sich erst in der Auseinandersetzung mit dem Fremdtexpte ein. Dieser dient allerdings nicht ausschließlich als Erinnerungsauslöser, sondern dem Winklerschen Erzähler gleichermaßen als Inspirationsquelle für seine eigene literarische Produktion, in die der Rezipient einen unmittelbaren Einblick zu erhalten scheint. Es sei jedoch darauf

⁹⁵⁴ Alfred Döblin: *Die Ermordung einer Butterblume*, in: ders. (Hrsg.): *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Nachdruck der Ausgabe München 1913. Berlin: S. Fischer, 1973, S. 107–129.

⁹⁵⁵ Es handelt sich hier um die Erinnerung an einen Unglücksfall, der sich vor rund zwei Jahrzehnten ereignet hat und bei dem zwei Kinder sowie deren Großmutter in einem Silo ums Leben kamen (vgl. WIMP 44).

aufmerksam gemacht, dass sich die durch den Fremdtex t ausgelösten Erinnerungen nicht unmittelbar auf die Vergangenheit des Erzählers beziehen; erst in einem zweiten Schritt löst die durch den Fremdtex t initiierte Geschichte eine eigene Erinnerung aus: Während sich der Erzähler durch die Lektüre von *Die Ermordung einer Butterblume* des verunglückten Jungen entsinnt, gemahnt ihn diese Geschichte wiederum daran, wie er als Kind, von der Erzählung des Pfarrers eingeschüch tert, stets »genau auf die Fahrspur der [ihm] entgegenkommenden Autos schaute« (WIMP 41), wenn er zum ortsansässigen Metzger ging. Und auch die durch die Rezeption des Fremdtex tes freigesetzte Erinnerung an das tragische Unglück auf dem Bauernhof wird in eine Erinnerung an das Eigene, in diesem Fall an den Tod des Großvaters, überführt: So heißt es, dass neben den Särgen der Großmutter und ihrer Enkelkinder »eine Vase mit verschiedenfarbigen, langen Gladiolen [stand], die mich, beim Suchen eigener Bilder und Sätze [...], sofort an meinen in der Zeit der Gladiolenblüte verstorbenen Großvater erinnerten« (WIMP 43).

Die Textbeispiele zeigen, inwiefern das integrierte Fremdtex tmaterial – wie auch die bereisten Fremd Räume – von dem Erzähler an dessen Eigenes, in diesem Fall an die Kindheitserinnerungen, zurückgekoppelt wird. Demnach wird das Verfahren der Intertextualität hier nicht zur Relativierung und Perspektivierung eigener Anschauungen oder Sichtweisen eingesetzt, sondern vielmehr zu deren Bekräftigung.

3.3.3 Der Fremdtex t als literarische Inspirationsquelle

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die literarischen Referenztex te dem Winklerschen Erzähler oftmals als thematisch-ästhetische Inspirationsquelle dienen – wenn gleich er dabei seiner eigenen Leitthematik stets treu bleibt. Dieser Umstand sei anhand der nachstehenden Ausführungen exemplifiziert.

Der Erzählung *Himmelfahrtsgeschichte unter dem Antlitz eines mexikanischen Zuckertotenkopfes*, um die es im Folgenden gehen wird, ist ein Tagebuchausschnitt der mexikanischen Malerin Frida Kahlo vorangestellt. Die Tatsache, dass der manifeste Text durch das Zitat einer bildenden Künstlerin eingeleitet wird, weist darauf hin, dass dem Medium Bild ein zentraler Stellenwert zugeschrieben wird – ein Eindruck, der sich im Verlauf der Lektüre bestätigt. Der Tagebucheintrag beschreibt, wie Kahlo, die sich bei einem Busunfall schwere Verletzungen zuzog, in einem Bett liegend sich selbst porträtiert. Ihre Mutter hat dazu einen mit einem Spiegel versehenen Baldachin über ihrem

Bett angebracht, sodass sie ihr »Spiegelbild als Modell verwenden konnte« (WIMP 49). Der Ausschnitt kann als metareflexiver Kommentar auf das Winklersche Werk gelesen werden: Einerseits veranschaulicht er die grundlegende Bedeutung, die das Medium Bild für die literarische Arbeit des Autors und des Erzählers Winkler einnimmt. So beschreibt sich der Autor etwa selbst als »Bildersucher«, der dorthin gehen muss, »wo die Bilderwelt groß und extrem genug ist«⁹⁵⁶:

Ich stelle mir immer wieder vor, ich bin eine Art Photoapparat oder Filmkamera. Ich kann nur in Bildern denken. [...] Ich will nur diese kleinen Bilder, die zu längeren Sätzen werden und diese Sätze, die zu kleinen Geschichten werden und diese kleinen Geschichten, die sich vergrößern und immer weiter aufblähen und zusammenschrumpfen usw. und sich woanders wieder Luft holen und wiederum wie ein Ballon aufblähen. [...] Aber sonst sind meine Sätze und Bilder einfach übereinander gestapelt, solange übereinander gestapelt, bis der Turm zusammenbrechen muß, denn irgendwann bricht jeder Turm zusammen. Und dann fange ich die einzelnen Motive oder Bilder wieder auf, nehme sie und stapele sie irgendwo anders nebenher wieder auf.⁹⁵⁷

Andererseits verweist die Referenz auf die Autoreflexivität der Winklerschen Texte, die sich, bis auf wenige Ausnahmen, autobiographisch gestalten und als literarische Selbst-Bespiegelungen erweisen.

In *Himmelfahrtsgeschichte unter dem Antlitz eines mexikanischen Zuckertotenkopfes* reflektiert der Protagonist seinen eigenen literarischen Schaffens- und Schreibprozess, woraus Rückschlüsse auf die Winklersche Poetologie gezogen werden können. Die Erzählung setzt mit der Beschreibung einer im Jahr 2007 unternommenen Mexikoreise ein, in deren Verlauf der Erzähler insbesondere in Tereziá Moras Roman *Alle Tage*⁹⁵⁸ nach Sätzen sucht, wie er es selbst beschreibt (vgl. WIMP 51), um diese in die »Zitatenabteilung« (WIMP 51) seines Notizbuchs einzutragen. Obgleich er angibt, diese Eintragungen um Ausschnitte aus Jane Austens *Sinn und Sinnlichkeit* zu ergänzen, werden sie

⁹⁵⁶ Nüchtern: Ein Engel ohne Eingeweide, Herz und Hirn.

⁹⁵⁷ Prangel: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. In diesem Zusammenhang sei auch auf die den Erzählband *Ich rei mir eine Wimper aus* abschließende Erzählung *Im Sternhagel der Bilder* verwiesen. Dort heißt es: »Seit langem stelle ich mir vor, daß ich statt meines Kopfes eine Kamera an meinem Hals montiert habe und alles filme, was meine Augen sehen können. [...] Sehe ich ein Bild, das mich berührt und bewegt, so leuchtet der linke Knopf meines Filmkamerakopfes rot auf, die Kamera beginnt zu surren und inhaliert die aufflimmernden Bilder. Wort- und Bildfetzen sammle ich nicht nur von der Straße, auch von der Kinoleinwand und verbarrikadiere sie in den Abertausenden Nischen und Nebenhöhlen meines Filmkamerakopfes. Ich sitze mit diesem meinem Filmkamerakopf [...] vor der Schreibmaschine, klopfe sie in meiner Dunkelkammer Wort für Wort im Sternhagel der Anschläge aufs Papier« (WIMP 121f.).

⁹⁵⁸ Terézia Mora: *Alle Tage*. München: Luchterhand, 2004. Zu dem Roman Moras vgl. etwa die Untersuchung von Szilvia Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Aspekte der interkulturellen Literatur und der Literatur von Frauen in den Werken von Terézia Mora, Zsuzsa Bánk und Aglaja Veteranyi im Vergleich zu den Werken von Nella Larsen und Gloria E. Anzaldúa*. Dresden: w.e.b. Universitätsverl. & Buchhandel, 2012, S. 52–109; Stephanie Waldow: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*. München: Fink, 2013, S. 239–258.

weder direkt zitiert noch spielt der Roman Austens eine Rolle für den weiteren Handlungsverlauf; ganz im Gegensatz zu Peter Handkes *Bildverlust*, aus dem der Erzähler nicht nur zitiert, sondern dessen Titel den Handlungsverlauf gewissermaßen vorwegnimmt, sieht sich der Winklersche Erzähler doch ebenfalls mit einem Verlust konfrontiert:

Bald nachdem wir in Klagenfurt gelandet waren [...], konnte ich nicht schreiben, nicht lesen [...]. [...] Mein vollgeschriebenes Notizbuch hatte ich in den Kasten gesperrt zu meiner großen Sammlung klassischer indischer Musik [...], wieder herausgenommen, wieder weggesperrt und bekam schließlich von Tag zu Tag mehr Angst, die Sprache tatsächlich verloren zu haben. (WIMP 53f.)

Der Ausschnitt macht deutlich, dass die alleinige Rezeption der in das Notizbuch übertragenen Fremdtexausschnitte die literarische Produktion nicht in Gang zu setzen vermag. Die verlorene Sprache wird dabei in Form eines Tintenfassens vergegenständlicht, von dem der Erzähler für seine Eintragungen »jeden Tag Tinte abgesaugt« (WIMP 54) und welches er in Mexiko stehen gelassen hatte. Aus der Retrospektive erscheint es dem Erzähler, als sei dieser Verlust bereits vorweggenommen worden: So fragt er sich, »warum [er] wohl auch diese Passage aus dem Roman *Alle Tage* von Terézia Mora« in das Notizbuch »hineingeschrieben hatte: ›Kurz: Er hat seine Sprache verloren.«⁹⁵⁹ (WIMP 54) Nicht nur an dieser Stelle wird suggeriert, die in dem Notizbuch festgehaltenen Fremdtexelemente antizipierten die dem Erzähler widerfahrenden Ereignisse. So wird etwa gegen Ende der Erzählung beschrieben, wie der Winklersche Erzähler fast zum Opfer eines Verkehrsunfalls wird, als er, bezeichnenderweise in die Lektüre Moras vertieft, bei Rot die Straße überquert:

Bevor ich also in den Kinosaal ging, [...] zog [ich] wieder die Sätze und kleinen Geschichten aus dem Roman *Alle Tage* von Terézia Mora [hervor] und las, die beiden vorbeifahrenden und das quietschend an einer Kreuzung vor mir stehenbleibende Auto auf dem Weg zum Kino, was ich bei der Textauswahl geahnt haben mußte, vor Augen: ›Heute habe ich einen Mann gesehen, der muß aus dem Himmel gefallen sein oder aus der Hölle gefahren, als er... Und: ›Wie auch immer«, sagte sie schließlich. ›Er ist nicht tot. Sondern lebt und wirkt völlig normal, bis auf den Umstand, daß er daran festhält im Himmel zu sein.« Ja, dachte ich [...] beim Wiederlesen der immerselben Sätze von Terézia Mora, ich bin nicht tot, kein Aufprall [...].⁹⁶⁰ (WIMP 60f.)

Der Fremdtex Moras scheint die Erlebnisse des Erzählers vorwegzunehmen und zu determinieren, sodass alludierter und alludierender Text in direkte Relation zueinander gesetzt werden. Indem die Erzählung dem Roman Moras eine derartige Rolle zugesteht, weist sie ihn als Identifikationsgrundlage aus, wie vormals den Roman Hotschnigs. Die

⁹⁵⁹ Mora: *Alle Tage*, S. 427.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 351.

Basis dieser Identifikation bildet die Gestaltung des Moraschen Protagonisten, einem Mann namens Abel Nema, der aus seinem osteuropäischen Heimatland in eine westliche Metropole flieht und dort eine Scheinehe führt. Kurz nach seiner Flucht erleidet er eine Gasvergiftung⁹⁶¹, die ihn in der Folge dazu ermächtigt, jedwede Sprache innerhalb kürzester Zeit zu erlernen: »Was in diesen drei Tagen«, die er aufgrund der Vergiftung im Krankenhaus verbringt,

in Abel Nemas Gehirn vor sich ging, lässt sich nicht genau erfassen. Er selbst hat keine Erinnerung daran, lediglich eine Vorstellung davon. [...] So organisierte etwas, so organisierte sich das Labyrinth in Abel Nemas bis dahin in allen Schulfächern gleichermaßen begabten und desinteressiertem Verstand so lange um, bis alles, was bis dahin eine Rolle gespielt hatte [...], irgendwo verstaut war, in geheimen Wandschränken, und er, nun leer, bereit zur Aufnahme einer einzigen Art von Wissen: von Sprache. Das ist das Wunder, das Abel Nema widerfahren ist.⁹⁶²

Doch die wundersam erlangte Sprachbegabung wird ihm auf brutale Art und Weise wieder ausgetrieben: Von einer Jungenbande misshandelt und verprügelt, führen die in der Folge auftretenden Gehirnblutungen zu einer Aphasie: »Kurz: er hat seine Sprache verloren.«⁹⁶³ Auf den für die Winklerschen Texte konstitutiven Zusammenhang von Gewalt und Sprachverlust wurde bereits hingewiesen, man denke etwa an die Sprachlosigkeit der Winklerschen Familie mütterlicherseits. Allerdings stellt nicht nur der gewaltsam erzwungene Verlust der Sprache eine Parallele zwischen den Texten Moras und Winklers her, bietet der Roman dem Winklerschen Erzähler darüber hinaus eine weitere Identifikationsebene: die Homosexualität Abel Nemas, der seine sexuelle Orientierung weder offen noch aktiv auslebt, da er an Impotenz leidet.⁹⁶⁴ Bereits mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass viele der Winklerschen Texte, insbesondere seine frühen, von homoerotischen Phantasien durchzogen sind, die sich u.a. – was von der Literaturkritik z.T. harsch bewertet wurde – auf Knaben und männliche Jugendliche richtet, wie es etwa in *Domra* der Fall ist. Der Protagonist Moras fühlt sich ebenfalls zu minderjährigen Jungen hingezogen, auch wenn es zu keinem direkten sexuellen Kontakt kommt.⁹⁶⁵ Der Grund für die Impotenz Nemas – darauf lässt der Text schließen – liegt in der sexuellen Zurückweisung durch seinen besten Freund. Auch der Winklersche Erzähler, der seine Homosexualität ebenfalls lange Zeit verschweigen musste, wurde in

⁹⁶¹ Ebd., S. 69–75.

⁹⁶² Ebd., S. 74.

⁹⁶³ Ebd., S. 427.

⁹⁶⁴ Ebd., S. 369.

⁹⁶⁵ Den Kuss eines minderjährigen Jungen weist er zwar zurück, dafür bezahlt er jedoch regelmäßig als »Knaben« bezeichnete männliche Prostituierte dafür, dass sie nackt für ihn posieren. Als seine Ehefrau, mit der er eine Scheinehe führt, von seiner sexuellen Vorliebe erfährt, verbietet sie ihm aus Angst den Umgang mit ihrem minderjährigen Sohn

gewisser Weise zurückgewiesen: So enthält der Roman *Menschenkind* mehrere Hinweise darauf, dass er als Heranwachsender Gefühle für den Mechanikerlehrling Jakob hegte, der im Alter von 17 Jahren gemeinsam mit seinem jugendlichen Geliebten, dem Maurerlehrling Robert, Suizid verübte.⁹⁶⁶

Trotz dieser Kongruenzen zwischen der Figur Abel Nemas und Winklers alter ego, ist es der Verlust der Sprache, der die beiden Texte in Relation zueinander setzt, zumal die soeben aufgezeigten Interferenzen nur dann erkannt werden können, wenn der Roman *Moras* in Gänze rezipiert wird. Weiter oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Rezeption der Fremdtex te ungenügend ist, um den Sprachverlust des Winklerschen Erzählers zu überwinden und dessen literarische Textproduktion zu reaktivieren:

Immer wieder blätterte ich in Klagenfurt in meinem vierhundertseitendicken Notizbuch [...] und las in der Zitate nabeilung die eingetragenen Sätze aus dem Roman *Alle Tage* von Terézia Mora, aber meine schwarze Tinte war eingefroren, und ich konnte kein Wort aus dem Eis lösen – ›Das ist so ein Moment, in dem die Verzweiflung in einem hochfährt, als wäre die Wirbelsäure, die Speiseröhre, ein Lift‹, heißt es im Roman *Alle Tage* –, und die Angst steigerte sich von Tag zu Tag, daß ich vor Terézia Mora mit leeren Händen dastehen würde [...].⁹⁶⁷ (WIMP 55)

Der explizit markierte Fremdtext wird von dem Erzähler dazu instrumentalisiert, seinem emotionalen Zustand Ausdruck zu verleihen, seinen »Sprachknoten« (WIMP 56) vermag er allerdings nicht zu lösen. Aufschlussreich ist zudem der ursprüngliche Kontext des Mora-Zitats: Während eines bewusst induzierten toxischen Wahnzustandes realisiert ein Nachbar Abel Nemas, dass die von ihm beobachteten Wolken »immer dieselben« waren und er erkennt: »[D]er Himmel ist eine Endlosschleife und das bedeutet nichts anderes, als dass er vermutlich nie hier herauskommen würde. Das ist so ein Moment, in dem die Verzweiflung in einem hochfährt.«⁹⁶⁸ Diese Erkenntnis kann als metareflexiver Kommentar auf die thematische Stagnation des Winklerschen Werks verstanden werden, das sich, in einer Endlosschleife gefangen, unentwegt mit dem Tod beschäftigt.

⁹⁶⁶ »Am 29. September 1976 stiegen in meinem Heimatdorf Kamering bei Paternion, Kärnten, der 17jährige Mechanikerlehrling Jakob Pichler und sein gleichaltriger Freund, der Maurerlehrling Robert Ladinig, mit einem drei Meter langen Kalbstrick über eine Holzleiter des Pfarrhofstadels zu einem Trambaum hinauf. Sie schlangen das Seil um ihn und verknöteten die beiden Seilenden hinter ihren linken Ohren. Der Nerv des Stricks zuckte. Ihre Hände flochten sich zu einem Zopf ineinander, immer schneller im Kreis sich drehend wirbelten sie wieder auseinander und kamen vor ihren blutunterlaufenen Augen zum Stehen« (Josef Winkler: *Menschenkind*, S. 7).

⁹⁶⁷ Mora: *Alle Tage*, S. 414.

⁹⁶⁸ Ebd.

Die Angst des Erzählers, mit leeren Händen vor Mora dazustehen, sprich, keinen Text produzieren zu können, kann – vor dem Hintergrund der Figur Abel Nemas – als Form der literarischen Impotenz verstanden werden. Seine Versagensängste versinnbildlichen zudem den hohen Stellenwert, den Winkler der ungarisch-deutschen Schriftstellerin einräumt. Ferner steht die Erzählung dem Roman *Moras* nicht wetteifernd gegenüber, wodurch die Autorin als literarische Autorität ausgewiesen wird. Bereits in der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass die Fremdautoren dem autodiegetischen Erzähler Winklers häufig als trostspendende Schutzpatronen dienen, allen voran Jean Genet. Auch in der vorliegenden Erzählung wird diese Funktion evident, wenn der Erzähler in der Stadtpfarrkirche Klagenfurts das Grab Julien Greens – ein französischer Autor, der sich in seinen Werken mit Homosexualität und Katholizismus auseinandersetzt⁹⁶⁹ – aufsucht: Als ob er Green »um Hilfe gerufen hätte« (WIMP 58), manifestiert sich »der Hoffnungsschimmer, vielleicht doch noch schreiben zu können, zu einem undeutlichen, wohl noch nicht sichtbaren und faßbaren Bild« (WIMP 58). Als der Erzähler einsieht, dass die Fremdtextrezeption seine Textproduktion nicht in Gang zu setzen vermag, wendet er sich dem Medium Bild zu: So hofft er, in der Wiener Ausstellung der Sammlung Batliner »ein Bild zu sehen, das [s]einen Sprachknoten löst« (WIMP 56). Ein Werk des weißrussischen Malers Chaim Soutines, »das einen toten, auf einem weißen Tuch liegenden Fasan zeigt« (WIMP 56), versucht er sofort mit einem Auszug aus *Moras Alle Tage*, den er in sein Notizbuch übertragen hat, zu »kombinieren« (WIMP 56). Erik, eine Nebenfigur des Textes, überfährt auf dem Weg in die Stadt einen Igel:

Die Gedärme des Tieres lagen auf der Straße, eine kleine, blaue Niere. [...] Das Entscheidende, wie er immer sagt, ist erstens, den Moment zu erkennen und ihn zweitens, im Lichte der Ewigkeit zu betrachten. Ich bin das Tier, das (im Prinzip) Autos bauen kann, während das Tier, das Stacheln auf dem Rücken hat, sterbend im Straßenrand liegt, und aus.⁹⁷⁰ (WIMP 56)

Die Verbindung zwischen dem Bild Soutines und dem Text *Moras* wird über die toten Tiere (Fasan und Igel) hergestellt. Allerdings ist die beim Anblick des Bildes ausgelöste Assoziation an Mora nicht stark genug: »Und aus! Die Geschichte hat sich! heißt es, aber mit dieser Kombinationsidee hatte sich meine Geschichte noch nicht, sie war noch nicht in Gang gekommen« (WIMP 56). Der Winklersche Erzähler kombiniert das Bild Soutines jedoch nicht nur mit *Alle Tage*, sondern auch mit Peter Handkes Roman *Der*

⁹⁶⁹ Zu Green vgl. etwa Wolfgang Matz: Julien Green. Das Jahrhundert und sein Schatten. München: Edition Text + Kritik, 1997.

⁹⁷⁰ Vgl. Mora: *Alle Tage*, S. 420.

Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Auch hier findet sich die Beschreibung eines toten Igels, die in den manifesten Text Winklers aufgenommen wird:

Und kaum einen Augenblick später sein Stacheloval bespickt mit blauschillernden Fliegen, von denen zuvor schon ein paar die zuckende Nase umschwirrt hatten; die Stacheln im jähen Tod nicht mehr geordnet, sondern kreuz und quer.⁹⁷¹ (WIMP 57)

Im Vergleich zu dem Roman Moras bestehen keine direkten Überschneidungen zwischen dem alludierten Text Handkes und der alludierenden Erzählung Winklers: Die Referenznahme auf den *Bildverlust* ist eher assoziativen Gründen geschuldet und basiert nicht auf konkreten Überschneidungen.⁹⁷² An dieser Stelle sei darauf aufmerksam gemacht, dass die beiden Texte über eine ähnliche Struktur verfügen – eine Tatsache, die nur dem Leser offenbar wird, der den Text Handkes in Gänze rezipiert hat: Die Protagonistin des *Bildverlusts* möchte ihre Lebensgeschichte von einem Autor niederschreiben lassen, den sie am Ende ihrer Reise durch das spanische Gebirge Sierra de Gredos besucht, »vermutlich, um ihm all das zu erzählen, was er für die Niederschrift benötigt. Der aber hat die Geschichte bereits erzählt, nämlich im vorliegenden Buch. Wie das?«⁹⁷³ Die Antwort auf diese Frage, die sich Ulrich Greiner in seiner Rezension zu Handkes *Bildverlust* stellt, liefert der Text selbst, wenn es heißt:

Und für die letzte Folge der Sätze der Geschichte vom Bildverlust ließ der Autor dann einmal gelten, was ihm sonst seit jeher widerstrebt: daß eine Geschichte, statt von Problemen zu handeln, Fragen zu stellen und Umwege zu nehmen, sich [...] von alleine erzählte. Er spürte, daß die Geschichte wahr war. Und woran spürte er das? (Keine Fragen!) Er spürte es an deren Anfang oder Anheben – nein, schon vorher (keine Umwege!) – in seinem Herzen.⁹⁷⁴

Die Winklersche Erzählung *Himmelfahrtsgeschichte unter dem Antlitz eines mexikanischen Zuckertotenkopfes* erzählt sich gewissermaßen ebenfalls von selbst: Obwohl der Erzähler, der Verfasser, seinen Sprachverlust nicht überwinden und daher auch seine literarische Textproduktion nicht in Gang zu setzen vermag, liegt dem Rezipienten den-

⁹⁷¹ Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 34.

⁹⁷² So lassen sich etwa keine offensichtlichen Kongruenzen zwischen dem Winklerschen Erzähler und der namenlosen Protagonistin Handkes finden. Der 2002 erschienene Roman, der im Übrigen nicht sonderlich wohlwollend von der Literaturkritik rezipiert wurde, handelt, sofern man überhaupt von einer stringenten Handlung sprechen kann, von einer hochrangigen Bankkauffrau, die aus einer westlichen Großstadt aufbricht, um den spanischen Gebirgszug Sierra de Gredos zu überqueren. Rezensionen zum *Bildverlust*: Ulrich Greiner: *Der Herr der Fragezeichen*. Peter Handkes Roman ›Der Bildverlust‹, in: *Die Zeit*, vom 24.01.2002. http://www.zeit.de/2002/05/200205_1-handke.xml (Stand: 18.11.2015). Hubert Spiegel: *Auf Erweckungsfahrt*, in: *FAZ*, vom 16.01.2002, S. 52. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Volker Georg Hummel: *Die narrative Performanz des Gehens*. Peter Handkes ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ und ›Der Bildverlust‹ als Spaziergängertexte. Bielefeld: transcript, 2007, S. 165–168.

⁹⁷³ Greiner: *Der Herr der Fragezeichen*.

⁹⁷⁴ Handke: *Der Bildverlust*, S. 759.

noch eine Erzählung vor. Die Geschichte hat sich somit bereits erzählt, da die Reflexion des Sprachverlusts doch zugleich dessen Überwindung darstellt.⁹⁷⁵ Am Ende der Erzählung heißt es: »[A]ber ich spürte längst, noch bevor ich als letzter ins Kino gegangen, das ich als letzter verließ, daß meine Himmelfahrtsgeschichte in Gang gekommen war im Cinema am Chapultepec mit dem Bildverlust von Peter Handke und der Igelfamilie« (WIMP 61). Während in diesem Zusammenhang lediglich anmerkend darauf verwiesen sei, dass die Verwendung des verbum finitum ›spürte‹ die Relation zwischen den Texten Handkes und Winklers unterstreicht, veranschaulicht das Zitat primär, dass die Inspiration für die Winklersche Textproduktion von einem literarischen Fremdtext, nämlich von Handkes *Bildverlust*, ausgegangen ist, und zwar an dem Ort, an dem der Erzähler glaubte, seine Sprache überhaupt erst verloren zu haben. Da es sich bei diesem Ort um ein ehemaliges Kino handelt, das zu einer Ferienwohnung umgebaut wurde, fallen Bildverlust und Bildfindung in räumlicher Hinsicht zusammen.

Es bleibt festzuhalten, dass die Interferenzen zwischen der Winklerschen Erzählung und den Texten Moras und Handkes nur dann erkannt werden können, wenn die Fremdtexte in Gänze rezipiert werden. Ist dies nicht der Fall, erscheint dem Rezipienten die Fremdtextauswahl willkürlich – wenngleich das dem Gesamtverständnis der vorliegenden Erzählung keinen Abbruch tut. Es zeigt sich jedoch, dass die intertextuelle Struktur der Winklerschen Texte zusätzliche Bedeutungs- und Sinnebenen eröffnen, die die Vielschichtigkeit und Heterogenität des Verfahrens der Intertextualität widerspiegeln. Die alludierten Texte werden für die Zwecke des Erzählers instrumentalisiert, was sich daran zeigt, dass dieser seinen Umgang mit den Fremdtexten in den einzelnen Erzählungen als ›Gebrauch‹ bezeichnet.⁹⁷⁶

⁹⁷⁵ Ein weiteres Beispiel hierfür stellt die Erzählung *Der Tod ist ein Schiff, und ich bin sein Wrack* dar, wenn sich der Erzähler »immer wieder« fragt, »wie [er] wohl einen Text schreiben würde zu den vierhundert Gedichten von Gerald Zschorsch« (WIMP 88).

⁹⁷⁶ »[...] um ein Wort von Terézia Mora zu gebrauchen« (WIMP 52); »[...] niemand muß, um die Worte aus dem Roman *Alle Tage* zu gebrauchen, einem Skelett Kleider anziehen« (WIMP 61); »[...] *Junge Römer* von Jürgen Lagger, in den, um abermals seine Worte zu gebrauchen, ›makabren Rausch verfallende« (WIMP 64); » [...] wo sich, um die Worte aus *Junge Römer* zu gebrauchen, ›unsere Sprachen überlappen« (WIMP 65).

3.3.4 Der Fremdtext als Assoziations-Evokation

Wie es bereits in der vorangehenden Erzählung der Fall war, so fungieren die literarischen Fremdtexte – es handelt sich um die Gedichtbände *In Begleitung des Windes*⁹⁷⁷ des iranischen Lyrikers, Drehbuchautors und Filmregisseurs Abbas Kiarostami sowie *Torhäuser des Glücks*⁹⁷⁸ des deutschen Autors Gerald Zschorsch – dem Winklerschen Erzähler auch in *Der Tod ist ein Schiff und ich bin sein Wrack* als Inspirationsquelle. In diesem Kontext werden sie jedoch nicht in ihrer Funktion als Ausgangsmaterial der Winklerschen Textproduktion untersucht, sondern in ihrer Rolle als Assoziations-Evokatoren.

Der Tod ist ein Schiff und ich bin sein Wrack ist in acht nummerierte Abschnitte unterteilt, die, bis auf eine Ausnahme, konstant alternierend einen Indienaufenthalt des Erzählers sowie die Zeit unmittelbar nach dessen Rückkehr nach Klagenfurt reflektieren. Obgleich sich der Winklersche Erzähler auf seiner Reise von den Texten beider Autoren begleiten lässt, zitiert er fast ausnahmslos aus dem Gedichtband Zschorchs, wobei die Häufigkeit der intertextuellen Referenznahmen als grundsätzliche Variable bei der Bestimmung ihres Aufmerksamkeitswertes berücksichtigt werden muss (vgl. Helbig 1996: 97f.). Lediglich am Ende der Erzählung, eine aus Rezipientensicht mit großer Aufmerksamkeit bedachte Position, findet sich ein Zitat aus Kiarostamis *In Begleitung des Windes*, das einer schwachen inhaltlichen Interferenz zwischen alludierendem und alludiertem Text geschuldet ist.⁹⁷⁹ Die Entscheidung für Kiarostamis Gedichtband ist demnach weniger inhaltlichen Überschneidungen geschuldet, wie es etwa bei Moras *Alle Tage* der Fall ist, als vielmehr der bereits dargelegten Präferenz des Winklerschen Erzählers für das Medium Bild. Der von Winkler verehrte und häufig zitierte Autor Peter Handke hat das Nachwort zu der deutschen Übersetzung des Gedichtbandes Kiarostamis verfasst; die Gedichte selbst, so Handke, präsentieren sich als ›Eidola‹, ›kleine Bildchen‹, die von Naturphänomenen und dem Wechsel der Jahreszeiten erzählen.⁹⁸⁰ Handke stellt die Gedichte Kiarostamis in die Tradition der ›Haiku‹, eine japanische Gedichtform, die

⁹⁷⁷ Abbas Kiarostami: *In Begleitung des Windes*. Gedichte. Aus dem Persischen v. Shirin Kumm u. Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Mit einem Nachw. v. Peter Handke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. Das iranische Original erschien unter: *Hamrah ba bad*, im Verlag Nashr-e Honar-e Iran, Teheran, 2000.

⁹⁷⁸ Gerald Zschorsch: *Torhäuser des Glücks*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

⁹⁷⁹ Vor seiner Abreise aus Indien beobachtet der Erzähler eine Familie bei der Zubereitung einer Fischspeise. Das auf diese Beobachtung folgende Zitat Kiarostamis handelt ebenfalls von Fischen: »Die Forellen / Ahnen nicht wo der Fluß hin will / Sie begleiten ihn / Bis zum Salzwasser« (WIMP 94). Abgesehen von dieser inhaltlichen Interferenz liegen keine offensichtlichen Gründe für die Zitierung Kiarostamis vor.

⁹⁸⁰ Peter Handke: EIDOLA / Kleine Bildchen. Nachw. zu Abbas Kiarostami *In Begleitung des Windes*, in: Kiarostami: *In Begleitung des Windes*, S. 231–240, hier S. 231f.

sich in erster Linie über ihre Kürze auszeichnet. Kiarostamis Gedichte werden von ihm als »eine Mitrede, eine Art Sekundieren«⁹⁸¹ zu den Gedichten Matsuo Bashos gelesen, einem der bekanntesten Vertreter der Haiku-Dichtung, womit ihnen eine intertextuelle Dimension attestiert wird.⁹⁸² Für die Winklersche Rezeption ausschlaggebend erscheint die ästhetische Präferenz des iranischen Lyrikers für sprachliche Momentaufnahmen: Seine Gedichte fangen flüchtige Augenblicke ein und überführen sie in sprachliche Permanenz – wie auch die Texte Winklers, der in einem Interview aus dem Jahr 2003 konstatiert, dass es in den bislang von ihm veröffentlichten Büchern »nur ganz wenige Sätze [gebe], die nicht aus einem Bild bestehen«⁹⁸³. Auch die von den Fremdtexen in der vorliegenden Erzählung evozierten Assoziationen stellen solche Momentaufnahmen dar, wie nachstehender Textausschnitt veranschaulicht:

[In] Dehli [...] schlich sich in mein Wahrnehmungsvermögen ebenfalls ein Fehler ein, als ich im Gedicht ›Venedig‹ von Gerald Zschorsch anstatt ›Ihr aber modert in der Erde dann...‹ beim ersten Hinblicken ›Ihr aber mordet in der Erde dann...‹ las und mir Sekundenbruchteile später, im selben Augenlidaufschlag also, Zustauberfallene vorstellte, die als menschenseelenrodende Sichelschwinger nicht einmal mehr gegen die Schwerelosigkeit der Erde kämpfen mußten [...]. (WIMP 86f.)

Die durch den Fremdtext ausgelöste Szenerie taucht völlig unvermittelt auf und manifestiert sich als gedankliches Bild, das durch einen Fehler im Wahrnehmungsvermögen, einen sog. ›lapsus linguae‹ evoziert wird, ein Ver-Lesen im Sinne einer klassischen Fehlleistung, die Offenbarung unbewusster Inhalte nach Freud.⁹⁸⁴ Das Verbum ›mordet‹ löst bei dem Erzähler allerdings nicht nur ein singuläres Bild, sondern eine regelrechte »Bilderfolge« (WIMP 87) aus: so imaginiert er, wie die »Zustauberfallene[n]« (WIMP 87) auf den Boden aufstampfen und im Chor rufen:

›Nimm endlich die Pfoten vom Engel weg‹, während – das war die vom Wort *mordet* ausgelöste Bilderfolge in meinem Kopf – also Luis Buñuel bei spiegelverkehrttem Sonnenaufgang mit einer Rasierklinge waagrecht das Auge von Papst Johannes Paul II. durchschnitt beim Zwischenruf von Gerald Zschorsch: ›Augenblicklich sind die Kälberaugen knapp‹, das Weiß des Auges hervorquoll und über die pausbäckig rote Wange des

⁹⁸¹ Ebd., S. 232.

⁹⁸² Doch nicht nur Handke, sondern auch Kiarostami selbst bringt sich mit Basho in Verbindung, wie eine Anekdote beweist: Zu Gast an der Universität Tokio trägt Kiarostami eines seiner bislang unveröffentlichten Gedichte in das Gästebuch ein. Auf den Verfasser des Gedichtes angesprochen antwortet er, dass es sich um ein Gedicht von Basho handle; sein Gegenüber erweist sich allerdings als Basho-Kenner, sodass er gesteht, selbst der Verfasser zu sein. Vgl. Margit Klingler-Clavijo: Ein Unvollendeter. Abbas Kiarostami: ›In Begleitung des Windes‹, in: Deutschlandfunk, vom 27.10.2004. http://www.deutschlandfunk.de/ein-unvollendeter.700.de.html?dram:article_id=82030 (Stand: 18.11.2015).

⁹⁸³ Prangel: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit.

⁹⁸⁴ Sigmund Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, in: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 1–322.

Heiligen Vaters rann im Gästezimmer der österreichischen Botschaft in Dehli [...].
(WIMP 87)

Die durch die Fehlleistung hervorgerufene Bilderfolge enthält nicht nur zwei weitere Zitate Zschorschs, sondern wird zudem mit einer vorerst vernachlässigten Filmreferenz kombiniert. Dass es sich bei dem auf graphemischer Ebene mittels der An- und Abführungszeichen markierten Satz – »Nimm endlich die Pfoten weg« – um ein Zitat Zschorschs handelt, wird nicht angegeben und kann nur aus dem Kontext erschlossen werden, da in der vorliegenden Erzählung bislang ausschließlich aus dessen Band *Torhäuser des Glücks* zitiert wurde. Darüber hinaus unterliegt das Zitat einer Verfremdung, wodurch dem Rezipienten die Identifizierung zusätzlich erschwert wird: Ursprünglich entstammt es der Erzählung *Seresta. Ein Film* aus dem Band *Torhäuser des Glücks*, in der ein Mann namens Beckmann die letzten Wohnstätten Ingeborg Bachmanns in Rom aufsucht. Wenngleich nicht von Beginn an klar ist, dass die Erzählung von Bachmann handelt, lassen doch mehrere Indizien darauf schließen: So verweist bspw. bereits der Titel auf die österreichische Autorin, die hochgradig von dem Psychopharmakon »Seres-ta« abhängig war, einem Beruhigungsmittel.⁹⁸⁵ Im Original lautet das von Winkler paraphrasierte Zschorsch-Zitat: »Ein Müllauto holt die blauen Tüten ab. Der Glattrasierte haut Pelikan auf den Kopf. / »Du im Himmel.« / »Der Engel. Der Engel.« / »Nimm endlich die Pfote weg.«⁹⁸⁶ Aus dem Kontext der Erzählung kann geschlossen werden, dass es sich bei dem Engel um die Statue des Erzengels Michael auf der Spitze des Castel Sant'Angelo in Rom handelt. Unabhängig davon, dass Engelsfiguren grundsätzlich zum Motiv- und Bilderfundus der Winklerschen Texte gehören und Bachmann zu den literarischen Vorbildern des Autors zählt, kann die Referenznahme auf diese spezielle Erzählung Zschorschs nicht erklärt werden. Der daraus resultierende Eindruck von Willkürlichkeit wird durch die Filmreferenz verstärkt: Es handelt sich um eine Anspielung auf die berühmte Eingangssequenz des Films *Ein andalusischer Hund* von Luis Buñuel und Salvador Dalí aus dem Jahr 1929⁹⁸⁷, die einen Mann zeigt, der einer Frau mit einer Rasierklinge waagrecht durch ihr linkes Auge schneidet. Der Film, der aus einer nicht zusammenhängenden Bilderabfolge besteht, steht ganz im Zeichen des Surrealismus

⁹⁸⁵ Vgl. Anonym: Suche nach Seresta, in: Der Spiegel, vom 05.01.1981, in: Michael Matthias Schardt (Hrsg.): Über Ingeborg Bachmann II. Porträts, Aufsätze, Besprechungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. 2. Aufl. Hamburg: Igel, 2011, S. 29–31.

⁹⁸⁶ Zschorsch: *Torhäuser des Glücks*, S. 144.

⁹⁸⁷ Zu *Ein andalusischer Hund* vgl. Stefan Volk: *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute*. Marburg: Schüren, 2011, S. 41–44.

und erinnert in seiner Struktur an die Praxis der ›écriture automatique‹⁹⁸⁸, eine literarische Form der freien Assoziation. In der vorliegenden Erzählung Winklers wird allerdings nicht das Auge einer Frau, sondern das von Papst Johannes Paul II. durchgeschnitten, sodass der Erzähler die ursprüngliche Filmsequenz mit eigenen Bildern und Assoziationen kombiniert. Der variierte Filmausschnitt evoziert zugleich ein weiteres Zschorsch-Zitat – ›Augenblicklich sind die Kälberaugen knapp‹⁹⁸⁹ –, das dem Rolf Dieter Brinkmann gewidmeten Gedicht *Augenreim* aus dem Zyklus *Klappmesser* entnommen ist. Das Zitat steht allerdings in keinem übergeordneten Zusammenhang zu der manifesten Erzählung, sondern stellt vielmehr eine ›augenblickshafte‹ Assoziation des Protagonisten dar.

Die Erzählung enthält zwei weitere Beispiele für derartige, durch visuelle Fehlleistungen evozierte Assoziationen: So erinnert sich der Erzähler bspw. an ein Plakat in der Schule seines Sohnes, das zum ›Osterbasteln‹ im Seelsorgezentrum Franz von Sales in Klagenfurt einlud:

Weil ich zuerst das übergroße, sich von den anderen Buchstaben des Wortes ›Osterbasteln‹ deutlich abhebende [...] ›O‹ übersah, buchstabierte ich statt ›Osterbasteln‹ in den ersten Schrecksekunden das Wort ›Sterbebasteln‹, ›Sterbebasteln‹, dachte ich also ›Am Sterben basteln‹ für Kinder ab fünf Jahren, [...] ehe ich dann, da es mir unheimlich geworden war, noch einmal auf das erste Wort blickte und mich dann doch mit dem Wort ›Osterbasteln‹ abfinden mußte. (WIMP 85f.)

Entsprechend der Theorie der Fehlleistung tritt in der Bedeutungsabweichung, die durch das Verlesen entsteht, eine unbewusste Aussage bzw. Intention zu Tage; dass der lapsus linguae im vorliegenden Fall in das Motivfeld des Todes führt, scheint vor dem Hintergrund des Winklerschen Gesamtwerkes keineswegs zufällig, sondern vielmehr intentional. Der selbstironische Kommentar des Erzählers⁹⁹⁰, sich mit dem Wort Osterbasteln

⁹⁸⁸ Der Begriff bezeichnet ein »Verfahren, das dazu dient, in der Sprache der Lit. Prozesse des Unbewussten festzuhalten. [...] Ihr Ziel liegt in der Befreiung der Poesie von den Vorgaben sinnhafter Rede. Sie erreicht das durch eine überraschende Bildsprache, die sich losgelöst von den Instanzen des Bewusstseins und der Vernunft in der Nähe von Traum und Wahnsinn den Gesetzen des Alltags entzieht« (Achim Geisenhanslüke: Eintrag ›écriture automatique‹, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenighoff [Hrsg.]: Metzler Literatur Lexikon. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 175–176, hier S. 175).

⁹⁸⁹ Zschorsch: Die Torhäuser des Glücks, S. 136.

⁹⁹⁰ Der vorliegende Ausschnitt fungiert als Beispiel dafür, dass »der getriebene, schwere, im wahrsten Sinn des Wortes tod-ernste Ton seiner ersten Bücher [...] im Lauf der Jahrzehnte einem reicher instrumentierten Schreiben gewichen [ist], das zunehmen auch die Stillagen von Ironie, Sarkasmus, Burleske, Witz und Humor wirkungsvoll einsetzt«. (Amann: *Attacke und Rettung*, S. 28.)

Weitere Beispiele hierfür finden sich insbesondere in Winklers Text *Leichnam, seine Familie belauernd*, wenn es heißt: »Bald nach dem Erscheinen meines ersten Buches versprach ich einem jungen Mann, daß ich mich in den nächsten Tagen entleiben würde. Als wir eine Zeitlang später – ich war immer noch am Leben – einander auf der Straße wiederbegegneten, sagte er in einem Tonfall der Enttäuschung und des Vorwurfs: Weißt du, Josef, gerade von dir habe ich erwartet, daß du *dein Wort* hältst!« (Winkler: *Leich-*

abfinden zu müssen, veranschaulicht diesen Zusammenhang. An dieser Stelle sei zudem auf den Titel der Erzählung – *Der Tod ist ein Schiff, und ich bin sein Wrack*⁹⁹¹ – verwiesen, der die Arretierung der Winklerschen Texte in der Leitthematik Tod metaphorisiert. Die durch die visuelle Fehlleistung evozierte Assoziation steht allerdings nicht für sich alleine, sondern wird mit einem weiteren Zschorsch-Zitat kombiniert: »[...] und mich dann doch mit dem Wort ›Osterbasteln‹ abfinden mußte. »»Die Würde des Kindes ist aus Papier. Buntpapier...«, steht im Gedicht ›Container‹ von Gerald Zschorsch⁹⁹² (WIMP 86). Die Tätigkeit des Bastelns lässt den Erzähler zwar das von Zschorsch beschriebene (Bunt-)Papier assoziieren, davon abgesehen steht das Gedicht allerdings in keiner Beziehung zu der Winklerschen Erzählung, sodass seine Zitierung lediglich dieser punktuellen Überschneidung geschuldet ist.

Die dritte und letzte visuelle Fehlleistung basiert abermals auf dem Verlesen eines Wortes aus dem Gedichtband Zschorchs, den der Winklersche Erzähler in Indien rezipiert:

Wiederum auf dem anderen Kontinent, in Jaipur, in Rajasthan, in einer der schönsten Städte Indiens, konnte ich [...] lange nicht einschlafen, [...] schlug wieder die Torhäuser des Glücks auf, als sich beim Lesen die Spieße eines Wortes ins Obszöne verdrehten und ich, statt ›Der Duft der anderen Haut‹⁹⁹³, ›Der Fut der anderen Haut‹ las, schließlich das Buch auf den Nachttisch legte, [...] aber noch einmal aufstand [...] und schließlich mit bloßen Füßen ins Freie auf den Balkon hinaustrat. (WIMP 89)

In diesem Fall löst das Verlesen keine Assoziationskette aus; stattdessen tritt der Erzähler auf den Balkon seines Hotelzimmers und blickt über die nächtliche Stadt, die nach Rauch und Gewürzen riecht, was ihn an eine Gedichtzeile Zschorchs erinnert: »»... und der Duft von Patschuli ist überall«, heißt es in einem Gedicht von Gerald Zschorsch, Masala Agarbatti, Rajdhani Agarbatti, Rajmukut Agarbatti, Patschuli Agarbatti« (WIMP 90). Hier zeigt sich, dass die Evokation eines Fremdtexes nicht ausschließlich auf einem lapsus linguae basieren muss: Es sind vielmehr die Gerüche der fremden

nam, seine Familie belauernd. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 44.) An anderer Stelle macht sich Winkler über die ihm seitens der Literaturkritik und -wissenschaft zugetragenen Zuschreibungen lustig: »Ob ich als Allerheiligenhistoriker, Karfreitagpsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph und Marieempfangnisneurotiker mit Hostiensplittern im Mundwinkel und der getrockneten Vorhaut des Jesukindes am rechten Mittelfinger mich auch noch für einen politischen Menschen halten soll? Mensch, und politisch, und Kannibale aus Gummi? Abgesehen davon, bin ich schon in Ordnung, ich räume jeden Tag in mir auf.« (Ebd., S. 121.) Winkler spielt hier an auf: Klaus Amann: Josef Winkler. Allerheiligenhistoriker, Karfreitagpsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph und Marieempfangnisneurotiker. Eine biographische Skizze, in: Höfler, Melzer: Dossier 13 – Josef Winkler, S. 185–216.

⁹⁹¹ Das Zitat findet sich in leicht variiert Form bereits in Winklers Roman *Der Ackermann aus Kärnten*, wenn es heißt: »Der Tod ist mein Schiff, und ich bin sein Wrack.« (Winkler: *Der Ackermann aus Kärnten*, S. 222.)

⁹⁹² Zschorsch: *Die Torhäuser des Glücks*, S. 126.

⁹⁹³ Ebd., S. 42.

Stadt, die den Fremdtext evozieren, wobei Letzterer wiederum die Imagination einer weiteren Reihe von Düften – Agarbatti sind parfümierte Räucherstäbchen – herbeiführt. Auf dem Balkon stehend geht dem Erzähler »der erste Satz in *Die Nacht aus Blei* von Hanns Henny Jahn [...] durch den Kopf: ›Ich verlasse dich jetzt, du mußt alleine weitergehen. Du sollst die Stadt, die du nicht kennst, erforschen«⁹⁹⁴ (WIMP 90). Anhand dieser Referenz wird deutlich, dass sich der Winklersche Erzähler vor dem Unbekannten, dem Fremden und – in Form der Düfte – dem Exotischen der indischen Stadt ängstigt⁹⁹⁵. Doch während der Jahnnsche Protagonist der Aufforderung zur Erkundung der Stadt nachkommt, zieht sich der Winklersche Erzähler in sein Hotelzimmer zurück, verriegelt die Tür und greift in seiner »Verzweiflung und Angst« (WIMP 90) zu einem pflanzlichen Beruhigungsmittel. Als er am nächsten Morgen erwacht und den »Fut der anderen Haut mit Spucke zwischen den Beinen«⁹⁹⁶ neben den »nervenberuhigenden und angstdämpfenden Johanniskrauttabletten« (WIMP 90) liegen sieht, wird das Textgeschehen in das nachstehende – explizit markierte und identifizierte – Zschorsch-Zitat überführt: »Das Hospital ist unterkellert. / Zum Heiligen Geist. Zur Jungfrau Marie. / Hospitalismus ist Migräne: Erst lachen sie Tränen / dann weinen sie nie.« (WIMP 90) Der hier thematisierte Hospitalismus, verstanden als negative physisch-psychische Begleitfolge eines Krankenhaus- oder Heimaufenthalts, wird gewissermaßen als Erklärung für den nächtlichen Angstzustand des Erzählers herangezogen, der sich, von seiner Familie getrennt, einsam und isoliert fühlt. Darüber hinaus wird an dieser Stelle eine erneute Parallele zu Ingeborg Bachmann gezogen, die, wie bereits dargelegt, ebenfalls zu Beruhigungsmitteln griff und nach ihrer Trennung von Max Frisch, die sie in psychischer Hinsicht stark belastete, mehrere Krankenhausaufenthalte absolvierte. Auch in der

⁹⁹⁴ Hanns Henny Jahn: *Die Nacht aus Blei*. Hamburg-Wandsbek: Wegner, 1956, S. 7. Jahn kann zu den wichtigsten literarischen Vorbildern Winklers gerechnet werden. Der Text gestaltet sich als Erweiterung des Jahnnschen Romans *Jeden ereilt es*: In *Die Nacht aus Blei* durchlebt der Protagonist aus *Jeden ereilt es* eine Art Alptraum, in dem er auf sein jüngeres Ich trifft. Der von einer latenten Homoerotik durchzogene Roman handelt von »der Endlichkeit der Existenz und von der Unerreichbarkeit des Ich« (Carola Hilmes: Kartographie anderer Räume in den Romanen von Kubin, Kasack und Jahn, in: Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans [Hrsg.]: *Das Paradigma der Landschaft in der Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 125–138, hier S. 131). Hilmes gibt an, der Roman sei von einer konsequenten Überführung der Zeit in den Raum geprägt, sodass die Handlung an verschiedene räumliche Settings gebunden ist. Auch die vorliegende Erzählung Winklers ist stark von ihrer jeweiligen topographischen Verortung (Indien vs. Klagenfurt) geprägt, wobei die zeitliche Situierung eine untergeordnete Rolle spielt (so wird etwa nicht angegeben, wann der Erzähler die beschriebene Indienreise unternommen hat) (vgl. ebd., S. 131).

⁹⁹⁵ Der einem »Weinanfall« (WIMP 89) nahe Erzähler lässt vor Angst sogar das Licht im Badezimmer brennen.

⁹⁹⁶ Vgl. Anonym: Eintrag ›Vut: cunna, vulva (fut, fud)«, in: Matthias Lexer (Hrsg.): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum mittelhochdeutschen Wörterbuch v. Benecke-Müller-Zarncke. 3. Bd. Leipzig: Hirzel, 1970, S. 620–621, hier S. 620.

Erzählung *Knochenstilleben auf dem Asphalt mit Ovomaltine* beschäftigt sich der Winklersche Protagonist mit Bachmann, wenn er berichtet, wie er im Jahr 1973 im Radio von ihrem Tod erfuhr – »[i]n derselben Meldung war auch davon die Rede, daß sie unter Drogen gestanden haben soll, Alkohol und Tabletten eingenommen hatte und mit einer noch brennenden Zigarette eingeschlafen war « (WIMP 115) – und wie er ihr Grab auf dem Annabichler Friedhof in Klagenfurt besucht, das er als »fantasielose Zumutung« (WIMP 116) empfindet: »[U]nd dafür, dachte ich, hatte man den Leichnam von Rom nach Klagenfurt überführt [...], um ihn hier in der schrecklichen Heimaterde einzugraben. Ihre ewige Ruhe wird sie nie in diesem Loch in Klagenfurt finden« (WIMP 116). Vor diesem Hintergrund ist es umso auffälliger, dass sich in *Ich rei mir eine Wimper aus* neben den genannten keine weiteren Referenznahmen auf das literarische Werk Bachmanns finden lassen. Es scheint vielmehr, als versuche der Winklersche Erzähler eine implizite Verbindung zwischen sich und Bachmann herzustellen, die ebenfalls aus Kärnten stammt und zu den bedeutendsten und einflussreichsten österreichischen Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts zählt; doch worin genau diese Verbindung – abgesehen von der gemeinsamen Herkunft – besteht, wird nicht ersichtlich.⁹⁹⁷

⁹⁹⁷ An dieser Stelle sei auf eine Anekdote aus *Ich rei mir eine Wimper aus* verwiesen: Als dem Winklerschen Erzähler eine Bewerberin des Ingeborg Bachmann Literaturpreises erzählte, »daß sie vor ihrer Lesung und also vor der Bewertung durch die Jury einen Strauß roter Rosen ans Grab der Dichterin [gemeint ist Bachmann; Anm. d. Verf.] gebracht habe, verabschiedete [er sich] verlegen von ihr« (WIMP 117). Hier wird deutlich, dass sich der Winklersche Erzähler, der selbst regelmäßig an das Grab von Julien Green in der Klagenfurter Kirche pilgert, von einem »Fan-Kult« um Bachmann distanziert. Hieraus kann geschlussfolgert werden, dass Bachmann nicht zu den großen Vorbildern Winklers gehört und somit auch keine zentrale Rolle innerhalb seines eigenen Werks einnimmt.

Dass es durchaus Parallelen zwischen Winkler und Bachmann gibt, zeigt sich anhand ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Anton-Wildgans-Preises im Jahr 1972, in der sie, kurz vor ihrem Tod, über das Verhältnis von Leben und Literatur spricht: »[...] meine Existenz ist eine andere, ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe. [...] Es ist eine seltsame, absonderliche Art zu existieren, asozial, einsam, verdammt, es ist etwas verdammt daran [...]. [...] Es ist ein Zwang, eine Obsession, eine Verdammnis, eine Strafe« (Ingeborg Bachmann: Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises, in: dies.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Bd. 4. München; Zürich: Piper, 1978, S. 294–297, hier S. 294f.). Wie kaum ein anderer Autor des 20. Jahrhunderts habe Ingeborg Bachmann das Schreiben als existentiellen Auftrag erfahren und als Passionsgeschichte erlebt (vgl. Andrea Stoll: Nervenstrme der Erinnerung. Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns, in: Barbara Agnese, Robert Pichl [Hrsg.]: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 17–30, hier S. 23). Schreiben, so kann postuliert werden, gestaltet sich bei Bachmann – wie auch bei Winkler – in gewisser Weise immer auch als ein Schreibenmüssen.

3.3.5 Zwischenfazit

Fast alle in dem Erzählband *Ich rei mir eine Wimper aus* versammelten Texte enthalten – berwiegend explizit mehrfachmarkierte – intertextuelle Referenznahmen. Die Offenlegung der einzelnen Bezugnahmen weist auf die Rolle des intertextuellen Verfahrens bei der Bedeutungskonstitution der jeweiligen Erzählungen hin und schafft zugleich eine aktive Rezeptionshaltung. Die intertextuellen Streifzüge dienen der Schaffung eines literarisch-narrativen Mehrwerts, da sie den manifesten Text mit zusätzlichen Bedeutungsdimensionen aufladen. Allerdings werden auf diesen Streifzügen mehrheitlich solche Texte aufgesucht, die die Winklersche Leitthematik aufgreifen oder widerspiegeln. Ist dies nicht der Fall, wird das Fremdtextmaterial auf unterschiedlichen Wegen an das Eigene, etwa an die Kindheitserinnerungen des Erzählers, zurückgebunden, wodurch die ihnen innewohnende Alterität verloren geht – wie schon in Bezug auf die von dem Erzähler bereisten Fremddrume konstatiert wurde. Dieser freie und ungehemmte, wengleich legitime Umgang mit den Fremdtexten macht dabei auch nicht vor den Groen der deutschsprachigen Literaturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts Halt, was nicht nur als Form der Respektbezeugung verstanden werden kann, sondern zugleich von dem selbstbewussten Versuch zeugt, die eigenen Texte in eine spezifische Tradition einzureihen. Wodurch sich diese auszeichnet, sei im Rahmen der nachstehenden Ausführungen verfolgt, bezieht sich der Winklersche Erzähler in *Mutter und der Bleistift* doch ausschließlich auf zwei der bekanntesten Vertreter der sterreichischen (Gegenwarts-)Literatur: Ilse Aichinger und Peter Handke.

3.4 *Mutter und der Bleistift*

In *Mutter und der Bleistift* rekapituliert der autodiegetische Erzähler seine Familiengeschichte, die er jedoch nicht in eine chronologisch-stringente Form überführt. Stattdessen fokussiert er lediglich einzelne Erlebnisse, die auf seiner individuellen Erinnerung oder auf ihm mündlich tradierten Anekdoten basieren. Der Umgang mit dem überlieferten Erinnerungsmaterial gestaltet sich diffizil, wie sich der Erzähler eingesteht; so gibt er etwa bei der Schilderung eines sich vor seiner Geburt ereignenden Vorfalls zu, keine verlässliche Auskunft über die tatsächliche Verfassung der damaligen Akteure geben zu können: »Meine Mutter, ihre ältere Schwester und ihre beiden noch kleineren Geschwister [...] standen, wie soll ich sagen: gelähmt, verloren, hilflos, brauchten sie überhaupt Hilfe?, auf den Betonstufen des Haupteinganges« (MU 15f.). Indem er die Anekdote dennoch wiedergibt, schreibt er sie – wie bereits im Umgang mit dem literari-

schen Fremdtextmaterial beobachtet werden konnte – mit seinen eigenen Worten fort und übergeht die daraus resultierende Diskrepanz zwischen Fakt und Fiktion. Der Umgang des Winklerschen Erzählers mit dem fremden Erinnerungsmaterial wie auch mit dem alludierten Fremdtextmaterial gestaltet sich verhältnismäßig frei und ist von einer gewissen Unbekümmertheit geprägt. Zudem sei darauf hingewiesen, dass der Text insgesamt den Eindruck einer starken Mündlichkeit suggeriert: Nicht nur das Verfahren der Intertextualität schafft eine polyphone Struktur, auch der gehäufte Einsatz metakommunikativer Verben des Sagens unterstreicht diesen Eindruck – obwohl die Erzählung, wie die meisten Texte Winklers, lediglich einen sehr geringen Anteil direkter Rede aufweist.

Im Vergleich zu *Ich rei mir eine Wimper aus* zitiert der Winklersche Protagonist in *Mutter und der Bleistift* nicht aus einer heterogenen Masse literarischer Fremdtexte. Die Erzählung selbst ist in zwei Teile untergliedert, die mit *Da flog das Wort auf* und *Mutter und der Bleistift* überschrieben sind. Während der erste Teil keiner Aufteilung unterliegt, besteht der zweite Teil aus drei nummerierten Kapiteln. *Da flog das Wort auf* handelt von einer Wanderung des Winklerschen Erzählers durch die Höhlen eines Felstempels im indischen Ellora. In seinem Reisegepäck führt er die Bücher *Schlechte Wörter* und *Kleist, Moos, Fasane* der österreichischen Autorin Ilse Aichinger mit sich, wobei fast ausschließlich aus letzterem Band zitiert wird. Die jeweiligen Kapitel des zweiten Teils sind an unterschiedlichen Orten in Frankreich, Indien und der Ukraine situiert. Während seiner Reisen dienen ihm die Texte *Am Felsfenster morgens*, *Gestern unterwegs*, *Phantasien der Wiederholung* und *Wunschloses Unglück* des ebenfalls aus Österreich stammenden Schriftstellers Peter Handke als Lektüre. Im Folgenden werden die beiden Textteile jeweils gesondert untersucht, um auf diese Weise einer Vermischung der Aichinger- und Handke-Rezeption vorzubeugen. Zudem sei an dieser Stelle erneut darauf hingewiesen, dass nur diejenigen Fremdtextelemente berücksichtigt werden, an deren Beispiel eine spezifische Funktion veranschaulicht werden kann.

3.4.1 *Da flog das Wort auf*

3.4.1.1 Ilse Aichinger & Josef Winkler

Bevor sich die Untersuchung den jeweiligen intertextuellen Referenznahmen zuwendet, wird in einem ersten Schritt die Autorin Ilse Aichinger und deren Werk in den Blick

genommen, um nach Anhaltspunkten dafür zu suchen, warum den Texten der Österreicherin in *Mutter und der Bleistift* so große Aufmerksamkeit zuteil wird.

Die Wertschätzung, die Josef Winkler der Autorin entgegenbringt, beruht im Übrigen auf Gegenseitigkeit: In einem Interview aus dem Jahr 1996 antwortet die Autorin auf die Frage, ob es in der österreichischen Gegenwartsliteratur jemanden gäbe, der ihren Vorstellungen von Literatur entspreche, Folgendes:

Für den besten unter den jüngeren Schriftstellern halte ich Josef Winkler. Er ist sprachlich ungeheuer genau. Aber wie soll er das, was er politisch ebenso deutlich wie differenziert sagt, übertragen? In sich hineinzuhorchen ist die Grundbedingung, um auf andere horchen zu können.⁹⁹⁸

Ilse Aichinger und Josef Winkler teilen nicht nur ihre österreichische Herkunft, sie verbindet vor allem ihre gemeinsame Leidenschaft für das Kino⁹⁹⁹, wobei Aichinger sogar so weit geht, das Kino – im Vergleich zur Literatur – als das stärkere Medium zu bezeichnen.¹⁰⁰⁰ Die bereits thematisierte Affinität Winklers für das Medium Bild äußert sich nicht nur in Form der bereits genannten Filmreferenzen, die sich in seinen Texten finden lassen, sondern auch in jenen Sprachbildern, die, Momentaufnahmen gleich, augenblickshaft in seinen Texten aufleuchten. Auch die Werke Aichingers sind von derartigen sprachlichen Blitzlichtern /Momentaufnahmen durchzogen, von

plötzlich auftauchenden, ›blitzartigen‹ Wahrnehmungen, Erinnerungen, Assoziationen, Gedanken, Worten und Bildern, die ebenso blitzartig wieder verschwinden können. Sie sind Ausdruck jener Faszination der Flüchtigkeit, die Ilse Aichinger schon sehr früh und mit zunehmendem Alter immer stärker empfindet.¹⁰⁰¹

Diese ›Faszination der Flüchtigkeit‹ wird – in einem »Wechselspiel von Fremd- und Selbstentwurf«¹⁰⁰² – von Aichinger zu einer Poetik des Verschwindens ausgeweitet¹⁰⁰³,

⁹⁹⁸ Julia Kospach, Peter Schneeberger: Es muss gar nichts bleiben, in: Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 103–109, hier S. 104. In einem anderen Interview aus dem Jahr 1996 stellt sie Josef Winkler in eine Reihe mit Joseph Conrad, der ihn so fasziniere, da in seinen Texten »kein einziger unnützer Satz steht« Iris Radisch: Ich will verschwinden, in: Aichinger: Es muss gar nichts bleiben, S. 110–121, hier S. 118). Bei den jüngeren Autoren sei es Josef Winkler, in dessen Werk »eine unglaubliche, fast fanatische Genauigkeit« sei (ebd.).

⁹⁹⁹ Zu Aichingers Kinoaffinität vgl. auch Sigrid Nieberle: Ilse Aichinger im Kino des Verschwindens, in: Britta Hermann, Barbara Thums (Hrsg.): »was wir einsetzen können, ist nüchternheit«. Zum Werk Ilse Aichingers, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 127–146.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Kospach, Schneeberger: Es muss gar nichts bleiben, S. 105.

¹⁰⁰¹ Erika Tunner: Ilse Aichingers Kopfreisen durch die Landschaften ihres Lebens, in: Ingeborg Rabenstein-Michel, Françoise Rétif, Erika Tunner (Hrsg.): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement? Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 173–180, hier S. 174f.

¹⁰⁰² Simone Fässler: Das Etikett ›Schweigen‹. Ilse Aichingers Interviews, in: Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Fink, 2013, S. 179–191, hier S. 179.

¹⁰⁰³ Zur Poetik der Verschwindens bei Aichinger vgl. auch Bettina Bannasch: Der Tod des Autors und das Überleben der Autorin. Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens, in: Christine Künzel, Jörg Schönert

wobei das Kino eine mögliche »Form des Verschwindens«¹⁰⁰⁴ darstelle. Bereits als Kind habe die österreichische Autorin den leidenschaftlichen Wunsch verspürt, zu verschwinden¹⁰⁰⁵, was ihr, zumindest zeitweise,¹⁰⁰⁶ im Kino möglich gewesen sei: »Ich gehe ins Kino, der Vorhang öffnet sich, der Film beginnt, und ich bin für zwei Stunden nicht mehr da. Ich bin verschwunden. Ich bin im Film.«¹⁰⁰⁷ Im Gegensatz zu dieser Form der temporären Abwesenheit berge nur der Tod die Möglichkeit, endgültig bzw. definitiv zu verschwinden.¹⁰⁰⁸ Auch wenn Winkler und Aichinger ihre Faszination für das Flüchtige, das Augenblickshafte miteinander teilen, so wäre es schlichtweg falsch, die Winklerschen Texte in eine »Poetik des Verschwindens« einzuordnen. Obgleich sich seine Texte oftmals mit endgültig verschwundenen, sprich, verstorbenen Personen beschäftigen, steht nicht der Akt des Verschwindens, sondern vielmehr die erinnernde »Wieder-holung« im Vordergrund. Diese Feststellung darf im Umkehrschluss jedoch nicht implizieren, die Texte Aichingers entbehrten einer mnemonischen Funktion: Im Gegenteil, in ihrem Werk geht es immer wieder »um die Rettung und Wiedereinsetzung eines bedrohten, nahezu vernichteten Erinnerungspotentials, das im kollektiven Familiengedächtnis Aichingers als jüdisch gekennzeichnet ist.«¹⁰⁰⁹ Aichinger hält allerdings nicht nur die Erinnerung an den Holocaust wach, indem sie sich nach Kriegsende »der gesellschaftsmächtigen Aphasie« widersetzt, »dem im Konsens vereinbarten Schweigen zugunsten kollektiver Wiederaufbau-Euphorie«¹⁰¹⁰; ihre literarische Gedächtnisarbeit bezieht sich darüber hinaus auf die eigene Kindheit, die glücklichste Zeit im Leben der Autorin: »Ich habe unter keinem Verlust so gelitten wie unter dem Verlust der Kindheit.«¹⁰¹¹ So gestaltet sich etwa der erste Teil des Bandes *Kleist, Moos, Fasane*, der dem

(Hrsg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 93–110.

¹⁰⁰⁴ Radisch: Ich will verschwinden, S. 111.

¹⁰⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁰⁶ Fässler: Das Etikett »Schweigen«, S. 186.

¹⁰⁰⁷ Richard Reichensperger, Uwe Wittstock: »Ich bin im Film« – Gespräch mit Ilse Aichinger, in: Welt am Sonntag, vom 22.6.2001. <http://www.welt.de/print-welt/article470038/Ich-bin-im-Film.html> (Stand: 18.02.1016).

¹⁰⁰⁸ Fässler: Das Etikett »Schweigen«, S. 186.

¹⁰⁰⁹ Norbert Frei: Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis, in: Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?, S. 87–98, hier S. 97.

¹⁰¹⁰ Ebd., S. 90.

¹⁰¹¹ Aichinger zitiert nach: Luzia Stettler: »Stummheit immer wieder in Schweigen übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens«, in: Samuel Moser (Hrsg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. I. Begegnungen mit Aichinger. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995, S. 42–46, hier S. 45. In einem anderen Interview antwortet Aichinger auf die Frage, was ihr Kindheit und Spiel bedeute, Folgendes: »Die Höhepunkte der Existenz. Deshalb halte ich den Verlust der Kindheit für einen viel größeren Verlust als das normale Altern. Das hat alles seine Schwierigkeiten und Tragiken. Aber der Verlust der Kindheit ist damit nicht zu vergleichen. Weil das Spielen und die Kindheit die Welt erträglich machen und sie überhaupt begründen. Wahrscheinlich tauchen deshalb so viele Kinder bei mir auf: weil es ohne sie unerträglich wäre« (Manuel Esser: Die

Winklerschen Erzähler als Referenztext dient, als eine regelrechte »Triade von Kindheitserinnerungen«¹⁰¹². Simone Fässler bezeichnet Aichingers Schreiben immer dann, wenn es sich autobiographisch gestaltet, als »eine Form des Gedenkens«, das auf die »Neubestimmung und Umwertung des Vergangenen und auf die Vergegenwärtigung des Abwesenden, die das eigene Weiterleben erst ermöglicht«, ziele.¹⁰¹³ Der Erinnerung selbst gesteht Aichinger eine ganz eigene zeitliche Struktur zu, die imstande sei, zu reißen, zu stocken oder auszubleiben¹⁰¹⁴. Dabei sei sie an den Augenblick gebunden und stünde in diesem einer für alle, sodass eine einzige Erinnerung in der Lage sei, die gesamte Vergangenheit zu repräsentieren¹⁰¹⁵. Die von Aichinger konstatierte Anachronie des Erinnerungsprozesses spiegelt sich auch auf der strukturellen Ebene des vorliegenden Textes wider: Die Erzählung Winklers springt vielmehr zwischen einzelnen Erinnerungen hin und her, als dass sie die berichteten Ereignisse in eine chronologische Reihenfolge überführen würde. Die Texte Aichingers und Winklers, so kann bilanziert werden, leisten nicht nur Gedächtnisarbeit, sie stimmen zudem in ihrer jeweiligen Erinnerungsperspektive und -struktur – autobiographisch und anachronistisch – sowie in Bezug auf den erinnerten Gegenstand selbst, die Kindheit, überein. Wenngleich sich der Winklersche Text selbst nicht direkt dazu äußert, warum die Texte Aichingers – zumindest im ersten Teil der Erzählung – als ausschließliche literarische Referenzquelle dienen, so liefern die soeben genannten Überschneidungen zwischen den Werken beider Autoren erste Anhaltspunkte in dieser Frage.

3.4.1.2 *Schlechte Wörter* – Ilse Aichingers Sprachkritik

Dem Winklerschen Erzähler dienen Aichingers Sammlung *Schlechte Wörter* aus dem Jahr 1976 sowie der 1978 publizierte Erzählband *Kleist, Moos, Fasane* als literarische Referenzquelle und Reisebegleiter. Zitiert wird allerdings fast ausschließlich aus dem

Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist, in: Ilse Aichinger. *Es muss gar nichts bleiben*, S. 39–53, hier S. 51).

¹⁰¹² Dagmar C.G. Lorenz: Ilse Aichinger. Königsstein/Ts.: Athenäum, 1981, S. 129. So folgen auf die immer wieder verwendete Phrase »Ich erinnere mich [...]« verschiedene Kindheitserinnerungen der Autorin, wie etwa »[...] des Beerensuchens auf dem Lande, irgendwo im Oberösterreichischen, wo wir den Sommer verbrachten« (Ilse Aichinger: *Kleist, Moos, Fasane*, in: dies.: *Kleist Moos. Fasane*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987, S. 7–14, hier S. 11).

¹⁰¹³ Simone Fässler: *Erinnerung auf dem Sprung. »Film und Verhängnis« und »Unglaubliche Reisen«*. Ilse Aichingers Spätwerk, in: *Text + Kritik* 175 (2008), Ilse Aichinger, S. 91–98, hier S. 93.

¹⁰¹⁴ Vgl. Ilse Aichinger: *Vorbemerkungen zum Journal des Verschwindens*, in: dies.: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001, S. 65–72, hier S. 69.

¹⁰¹⁵ Vgl. ebd., S. 70.

Band *Kleist, Moos, Fasane*, den der autodiegetische Erzähler »in den Ruhepausen [einer] sechsstündigen Wanderung durch die heiligen Höhlen« eines buddhistischen Felstempels »immer wieder zur Hand [nimmt]« (MU 9). Dennoch sollen vorerst die Referenznahmen auf den Band *Schlechte Wörter* im Mittelpunkt stehen: Obgleich an keiner Stelle beschrieben wird, dass der Winklersche Protagonist *Schlechte Wörter* rezipiert, so wird die Sammlung dennoch namentlich identifiziert und findet auf diese Weise Eingang in den manifesten Text. Da im Rahmen dieser Arbeit von der Prämisse ausgegangen wird, dass dem Einsatz des Verfahrens der Intertextualität eine bewusste Entscheidung vorausgeht, wird jedwede Zitierung eines Fremdtexes, auch wenn es sich nur um dessen namentliche Nennung handelt, als intentional verstanden.

Mutter und der Bleistift wird durch ein Aichinger-Zitat eingeleitet, dessen Inhalt zunächst keine Rolle spielen soll. Bereits der erste Satz des manifesten Textes enthält ein weiteres Zitat, wenn es heißt: »Beim Lesen dieser Sätze von Ilse Aichinger in dem als ›Aufzeichnungen‹ betitelten Teil ihres Buches ›Kleist, Moos, Fasane‹ [...] fiel mir – ›da flog das Wort auf!‹ – die Madonna sulla seggiola von Raffael über den Betten meiner Eltern ein« (MU 9). Da das Zitat lediglich auf graphemischer Ebene mittels der doppelten An- und Abführungszeichen sowie der Kursivsetzung markiert ist, kann der Rezipient nur mutmaßen, dass es Aichingers *Kleist, Moos, Fasane* entstammt – obwohl das Zitatsegment tatsächlich dem Erzählband *Schlechte Wörter* entnommen wurde. Die Anwesenheit eines Fremdtextsegments zu Textbeginn lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das grundsätzliche Vorhandensein von intertextuellen Elementen. Darüber hinaus obliegt dem Zitat die Aufgabe, das Verfahren der Intertextualität in direkte Relation zu dem Prozess der Erinnerung zu stellen: Der Erinnerungsprozess wird hier nicht nur durch die Lektüre des Fremdtexes ausgelöst – »Beim Lesen [...] fiel mir [...] ein« (MU 9) –, sondern zugleich metaphorisch veranschaulicht: Das ›Auffliegen des Wortes‹ symbolisiert einen dynamischen Sprachprozess, der weder vor textuellen noch vor zeitlichen Grenzen stehenbleibt, sodass Fremd-/Eigentext und Erinnerungen – sowohl die eigenen des Erzählers, als auch die fremden, die mündlich tradierten seiner Verwandten – miteinander verflochten werden. Die darüber hinausreichende Sinn dimension des Textausschnitts erschließt sich allerdings nur dem Leser, der über ein spezifisches Hintergrundwissen verfügt. Die Textstelle entstammt nämlich nicht dem Erzählband *Kleist, Moos, Fasane*, sondern der, von dem Erzähler erst einige Zeit später erwähnten und somit für den Rezipienten vorerst unbekanntem Sammlung *Schlechte Wörter*, genauer gesagt, der dort enthaltenen Erzählung *Insurrektion*, in der es heißt:

»Da flog das Wort auf, sinnlos in den Rübenhimmel.«¹⁰¹⁶ *Schlechte Wörter* wird in der Literaturkritik als Aichingers ›schwierigstes Buch‹ beschrieben, was u.a. damit begründet wird, dass die Erzählungen jeglicher Handlung entbehren.¹⁰¹⁷ Die Übernahme des genannten Teilsatzes Aichingers kann nicht über eine thematische Interferenz zwischen dem Text Winklers und *Insurrektion* erklärt werden. Sie scheint vielmehr völlig arbiträr und weder offensichtlichen noch verdeckten Überschneidungen zwischen den beiden Texten geschuldet zu sein – abgesehen davon, dass der Inhalt des Satzes keinen Sinn zu ergeben scheint, womit auf den »programmatischen poetologischen Ansatz«¹⁰¹⁸ verwiesen wird, den Aichinger in *Schlechte Wörter* entwickelt: An die Stelle des in der abendländischen Tradition verankerten Kohärenzprinzips ist ein Experimentieren mit Wortfragmenten getreten, deren Auswahl und Gruppierung willkürlich erscheint.¹⁰¹⁹ So heißt es in der dem Band seinen Titel verleihenden Erzählung *Schlechte Wörter*: »Ich bin auch bei der Bildung von Zusammenhängen vorsichtig geworden. [...] Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind.«¹⁰²⁰ Ein Plädoyer für eine den Definitionen, Devisen und Konventionen entrissene Sprache¹⁰²¹, eine Sprache, die sich nicht kontrollieren lässt: So handle *Schlechte Wörter* »nicht nur vom Umgang mit Wörtern [...], er führt solchen Umgang vor: Wörter und wortgebundene Konnotationen scheinen sich ungeplant und unvorhersehbar einzustellen, ausgelöst vom Sprachprozess selbst«.¹⁰²² Dem erzählenden Ich falle dabei nicht die Rolle eines »souveränen Arrangeur[s]« zu, sondern die eines »Mediums sprachlich induzierter Einfälle.«¹⁰²³ In diesem Zusammenhang sei an die Freud'sche Fehlleistung des ›Verlesens‹ erinnert, mit der der Winklersche Erzähler in *Ich reiße mir eine Wimper aus* zu kämpfen hat: Auch hier scheinen sich die Wörter im Lektüreprozess überraschend und imponderabel einzustellen, sodass der Winklersche Protagonist ebenfalls als Medium sprachlich induzierter Einfälle beschrieben werden kann. Sowohl in *Schlechte Wörter* als auch in *Kleist, Moos, Fasane* scheint sich »das erzählende und reflektierende Ich

¹⁰¹⁶ Ilse Aichinger: *Schlechte Wörter*, in: dies.: Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Bd. 5. Hrsg. v. Richard Reichensperger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 95.

¹⁰¹⁷ Vgl. Heinz Ludwig Arnold: ›schlechte wörter‹, in: Samuel Moser (Hrsg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Aktualisierte u. erw. Neuausg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 255–258.

¹⁰¹⁸ Christine Lubkoll: Eintrag ›Schlechte Wörter‹, in: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers neues Literatur Lexikon. Bd. 12. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 155.

¹⁰¹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰²⁰ Aichinger: *Schlechte Wörter*, S. 12.

¹⁰²¹ Vgl. Heinz F. Schafroth: Eintrag ›Aichinger, Ilse‹, in: Bernd Lutz (Hrsg.): Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 1986, S. 2–4, hier S. 2.

¹⁰²² Monika Schmitz-Emans: *Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger*, in: *Text + Kritik* 175 (2007), Ilse Aichinger, S. 57–66, hier S. 60.

¹⁰²³ Ebd.

[...] selbst dazu zu verpflichten, den Wörtern zuzusehen – ohne willkürliche und autoritäre Einmischung in das, was sich da so tut.«¹⁰²⁴ Wenngleich der Winklersche Erzähler an keiner Stelle seines Textes explizit auf Aichingers Erzähltext *Schlechte Wörter* verweist, so erscheinen die Interferenzen zwischen der intertextuellen Verfahrensweise in *Mutter und der Bleistift* und der von Aichinger formulierten Programmatik zu offensichtlich, als dass sie missachtet werden könnten. Die in die Winklersche Erzählung integrierten Textelemente Aichingers bilden – grob gesprochen – zwei Gruppierungen: Während die Übernahme der einen inhaltlich-thematischen Überschneidungen zwischen Fremd- und Eigentext geschuldet ist, erscheint die Integration der anderen ad libitum. Jener zweite Fall sei anhand eines Textbeispiels veranschaulicht: Auf die Beschreibung eines Brustbildes der Winklerschen Großmutter mütterlicherseits, die ihre Söhne auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges verlor, folgt ein Zitat Aichingers, das stellvertretend den emotionalen Zustand der Betroffenen zum Ausdruck bringt: »*Wie soll ich denn die Trauer nicht halten wollen, wenn ich mich in nichts anderem mehr finden kann als in ihr?*«¹⁰²⁵ (MU 10) Während das Zitat in thematischer Korrelation zu dem manifesten Text steht, trifft dies lediglich in Teilen auf die unmittelbar darauf folgenden Aichinger-Zitate zu: »Und: ›*Was heißt das: Tod?*«, schreibt Ilse Aichinger. ›*Im November blühen noch Schneebälle. Wie weit ist es da hinter? Bitte würden Sie mir sagen, wie spät es ist, wenn es zehn schlägt? Ich kann die Uhr nicht lesen.*«¹⁰²⁶ (MU 10) Die Zitate werden hier nicht in einen kausalen, sondern vielmehr in einen additiven Zusammenhang zu dem Vorangehenden gestellt, sodass der Eindruck eines bewussten Verzichts auf die Etablierung eines sinnhaften Zusammenhangs zwischen Fremd- und Eigentext erweckt wird, ganz im Sinne der Programmatik Aichingers. Die hier praktizierte willkürliche und nicht erklär- oder begründbare In-Bezug-Setzung von Texten verweist zugleich auf den Erinnerungsprozess als solchen, der zwar durchaus gezielt verlaufen, sich allerdings ebenso spontan und assoziativ gestalten kann. Und da, wie im Nachstehenden gezeigt, das Verfahren der Intertextualität in dem vorliegenden Text Winklers an eine spontan-assoziative Erinnerungspraxis gekoppelt ist, kann die Übernahme einzelner Fremdtextelemente nicht erklärt bzw. sinnvoll hergeleitet werden, wodurch der Rezipient jedoch gleichzeitig zur Bildung eigener Lösungs- und Deutungsansätze anregt wird. Der theoretische Hintergrund dieser literarischen Verfahrensweise bleibt dem nicht-professionellen Rezipienten allerdings

¹⁰²⁴ Ebd., S. 58.

¹⁰²⁵ Aichinger: Aufzeichnungen 1950–1985, in: dies.: Kleist, Moos, Fasane, S. 36–81, hier S. 43.

¹⁰²⁶ Ebd., S. 40.

verborgen: Obgleich dieser durchaus erkennt, dass einige der alludierten Fremdtextelemente einen nicht auflösbaren Bruch in der Oberfläche des manifesten Textes bilden, bleibt ihm der Hintergrund dieser Vorgehensweise, die Anspielung auf die Programmatik Aichingers, die sich für »das Unvollständige, das Lückenhafte, das Fehlende«¹⁰²⁷ ausspricht, verschlossen.

Aus diesem Grund werden im Folgenden jene Aichinger-Zitate untersucht, deren Übernahme auf für den Rezipienten nachvollziehbaren Interferenzen zwischen Fremd- und Eigentext basiert. Diese Zitate entstammen ausschließlich Aichingers Band *Kleist, Moos, Fasane* und werden nach ihrer jeweiligen Funktion bzw. inhaltlichen Ausgestaltung kategorisiert: Die hier untersuchten Fremdtextelemente stehen allesamt in Verbindung zu dem Motiv des Spiegels, sodass ihre Gruppierung nicht einer einheitlichen Funktion, sondern einem motivischen Zusammenhang geschuldet ist.

3.4.1.3 Das Spiegelmotiv

Bevor sich die Analyse dem konkreten Text zuwendet, sei in einem ersten Schritt der definitorisch-theoretische Hintergrund des Spiegelsymbols/-motivs beleuchtet. Der Spiegel fungiert als Symbol der Erkenntnis, der Reinheit und der künstlerischen Produktivität, aber auch des Hochmuts, der Eitelkeit und des Todes.¹⁰²⁸ In der Philosophie symbolisiert er die »wechselseitigen Beziehungen zwischen physischer und metaphysischer Welt«. Während sich im Christentum die Vorstellung findet, »das Spiegelbild zeige, was selbst nicht in Erscheinung tritt«. Darüber hinaus fungiert der Spiegel als »Symbol der Erforschung und der (Selbst-)Erkenntnis in Gestalt der Wahrheit«¹⁰²⁹. Erst Ende des 18. Jahrhunderts wandelt sich »die symbolische Verweisfunktion des Spiegels erheblich« und etabliert nun seine Verwendung zur »Darstellung von Bewusstseinsinhalten und Ich-Projektionen«. Im 19. und 20. Jahrhundert dient er »zumeist als Symbol für Krisenerscheinungen des sich selbst problematisch gewordenen Subjekts und für Abgründe im eigenen sich spiegelnden Ich«. Der Spiegel, der häufig gebrochen oder in Situationen des Zerbrechens dargestellt wird und in dem sich oftmals düstere Spiegel-

¹⁰²⁷ Samuel Moser: Da flog das Wort auf, in: ders.: Ilse Aichinger. Leben und Werk, S. 247–252, hier S. 251.

¹⁰²⁸ Vgl. Almut Barbara Renger: Eintrag »Spiegel«, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 357–359, hier S. 357. Zum Symbol des Spiegels vgl. auch Manfred Lurker: Eintrag »Spiegel«, in: ders. (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Fünfte, durchgesehene u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1991, S. 693.

¹⁰²⁹ Ebd., S. 357.

bilder oder sogar der Tod zeigen, symbolisiert somit im 20. Jahrhundert »die Erkenntnis verlorener Einheit und Ganzheit« und dient nicht länger »der Selbstkontrolle und -erkenntnis, sondern selbstentblößender Selbstinszenierung, die, wo Disparität besteht, ein Ganzes vortäuscht.«¹⁰³⁰

Das *Da flog das Wort auf* einleitende und im Folgenden zitierte Aichinger-Zitat scheint den Spiegel als Objekt der (Selbst-)Erkenntnis¹⁰³¹ zu inszenieren:

*In der Kindheit hat es auch schon Spiegel gegeben, aber in größerer Entfernung. Allmählich kommen wir uns immer näher, es bleibt nur wenig Raum mehr um uns, bis wir uns ganz nahe sind. Der nächste Schritt heißt: den Spiegel mit der Faust zertrümmern, bluten, sich zerschneiden. Oder wir bleiben stehen.*¹⁰³² (MU 9)

Der hier beschriebene, in der Kindheit einsetzende Erkenntnisprozess gestaltet sich als räumliche Annäherung an den Spiegel; dessen Erreichen – was, so kann vermutet werden, mit dem Zeitpunkt des Erwachsenwerdens zusammenfällt – stellt jedoch keineswegs das Ende des Erkenntnisprozesses dar: Der Moment der Erkenntnis erweist sich zugleich als dessen Überwindung, da das Bild des eigenen Selbst durch das Zertrümmern des Spiegels zerstört wird, wodurch sich das Subjekt selbst verletzt. Anhand dieser Darstellung kann geschlussfolgert werden, dass der Moment der Selbst-Erkenntnis überwunden werden muss, um ein Stagnieren zu verhindern und die Grundlage für die Weiterentwicklung des eigenen Selbst zu schaffen. In einem Interview aus dem Jahr 1977 weist Aichinger darauf hin, wie wichtig es sei, im Erwachsenenalter nicht stehen-zubleiben und konform zu gehen, sowohl mit den eigenen Schwierigkeiten, als auch mit denen anderer.¹⁰³³ Da die Fähigkeit zu »Suchen«¹⁰³⁴, im Sinne eines Engagements, im Erwachsenenalter verloren gehe, ruft die Autorin, wie etwa in *Kleist, Moos, Fasane*, immer wieder zum »Suchen« auf, zur Fähigkeit, den Augenblick nicht als End-, sondern als Anfangspunkt zu verstehen¹⁰³⁵, wie nachstehende Textbeispiele verdeutlichen: »Su-

¹⁰³⁰ Ebd., S. 358.

¹⁰³¹ Bettina Bannasch weist darauf hin, dass Aichinger das Verfahren der Selbstbetrachtung zugleich und notwendig auch als Verfahren der Selbstinszenierung beschreibt: »Das Problem der Verzerrung, das mit der Selbstbetrachtung einhergeht, lässt sich durch den Blick von außen, den Blick des Beobachters, nicht umgehen. Mit ihm verbindet sich nicht die Hoffnung, in einem Moment des scheinbaren Unbeobachtetseins ein unverstelltes Bild vom eigenen Selbst gewinnen zu können. Es gilt, sich mit dem verstellten Selbstbild zu begnügen. Es bedeutet aber auch, das »wahre« Bild vom Ich nicht den Anderen zu überantworten, das Beharren auf einer Bedeutungshoheit also, die gleichwohl auf keinen zu definierenden Gegenstand der Deutung, auf kein verlässliches Ich zurückgreifen kann« (Bannasch: *Der Tod des Autors und das Überleben der Autorin*, S. 107).

¹⁰³² Aichinger: *Aufzeichnungen*, S. 48.

¹⁰³³ Vgl. Manfred Stuber: *Man muss seinen Zorn wachhalten*, in: Aichinger: *Es muss gar nichts bleiben*, S. 72–79, hier S. 77.

¹⁰³⁴ Ebd.

¹⁰³⁵ »Jeder Augenblick ist nur Inbegriff, um von sich als Inbegriff abgelöst zu werden« (Aichinger: *Aufzeichnungen*, S. 66). Oder auch: »Ein Augenblick befaßt sich mit dem andern, usw., usw.« (ebd.).

chen bevor man sucht, ins Suchen kommt. Das Suchen suchen«¹⁰³⁶; »Das Ärgste wäre es, zuletzt das Suchen nicht gefunden zu haben. Es ist auffindbar«¹⁰³⁷; »So suchen, daß Finden nur ein Teil des Nichtfindens ist«¹⁰³⁸. Norbert Frei spricht in diesem Zusammenhang von einer »Produktionsästhetik«, die den »Schreibprozess als eine[n] wiederholten und komplizierten Akt des Suchens und Findens« verstehe.¹⁰³⁹ Allerdings spreche Aichinger dem Prozess des Suchens »auf auffällige und merkwürdige Weise die systematische Qualität ab«, wobei diese »Nicht-Systematik, Nicht-Zielgerichtetheit des erinnernden Suchens« den »eigentlichen poetischen Kern« ihrer Texte bilde.¹⁰⁴⁰

Der Umstand, dass *Da flog das Wort auf* ausgerechnet mit diesem Spiegel-Zitat Aichingers eingeleitet wird, ist keinesfalls zufällig, sondern vielmehr Winklers eigener Poetik geschuldet: Seine vermeintlich autobiographischen Texte gestalten sich in gewisser Weise als permanente Annäherung an das eigene Ich, kreisen sie doch unablässig um die Vergangenheit und Gegenwart des Erzählers. Allerdings kommt dieser Prozess ebenfalls zu keinem Abschluss, sondern gestaltet sich vielmehr endlos, egal, wie oft sich der Winklersche Erzähler in seinen Texten selbst gegenübertritt. Das Fremdtextelement verweist somit implizit auf die Winklersche Selbstbezüglichkeit; vordergründig übernimmt es jedoch die Aufgabe, bei dem Erzähler eine Erinnerung wachzurufen: »Beim Lesen dieser Sätze von Ilse Aichinger in dem als ›Aufzeichnungen‹ betitelten Teil ihres Buches ›Kleist, Moos, Fasane‹ [...] fiel mir [...] die Madonna sulla seggiola von Raffael über den Betten meiner Eltern ein« (MU 9). Dem erinnerten Madonnenbildnis gegenüber hängt ein Spiegel, von dem es heißt, er sei der erste Spiegel gewesen, den der Erzähler »überhaupt wahrgenommen habe« (MU 9), wobei es sich um eine Wahrnehmung im Sinne eines »[W]ahrnehmens« (MU10), einer Verifizierung handelt. Im Christentum findet sich die Vorstellung der Mutter Gottes als *speculum sine macula*, als Spiegel ohne Makel¹⁰⁴¹, deren Makellosigkeit in der unbefleckten Empfängnis ihres Sohnes gründet. Diese Vorstellung wird in dem Winklerschen Text aufgegriffen: Der Katholizismus, verkörpert durch das gegenüber dem Spiegel angebrachte Madonnenbildnis, wird – zumindest in der Kindheit des Winklerschen Erzählers – als das Authentische, das Verifizierte dargestellt. In diesem Zusammenhang sei auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums verwiesen, derzugolge das menschliche Subjekt in einer

¹⁰³⁶ Ebd.

¹⁰³⁷ Ebd., S. 71.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 72.

¹⁰³⁹ Frei: Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis, S. 92.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 92f.

¹⁰⁴¹ Vgl. Lurker: Eintrag ›Spiegel‹, S. 693.

ersten Phase konstituiert werden, die sich zwischen dem sechsten und achten Lebensmonat ereigne: »Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.«¹⁰⁴² Das Kind wird im Spiegelbild mit seiner totalen Gestalt konfrontiert, die eine Ganzheit suggeriert, die im Widerspruch zu seiner infantilen Unvollkommenheit steht: Das Kind sieht zwar seinen gesamten Körper, hat diesen bislang jedoch noch nicht in seiner Ganzheit erfahren, d.h. dem visuellen Bild entspricht keine subjektive Erfahrung. Dabei sieht das von der Mutter auf den Armen gehaltene Kind im Spiegel nicht nur sich selbst, sondern auch den Blick der Mutter, sodass es sich sowohl mit den eigenen als auch mit fremden Augen wahrnimmt. Diese Gleichzeitigkeit des eigenen und des fremden Blicks ist vor allem für das Genre der Madonnendarstellungen konstitutiv: Das Bildnis der Madonna mit dem Kind im Arm kann gewissermaßen als Urszene des Spiegelstadiums definiert werden, da sie das darstellt, was das Kind im Spiegel erblickt. Auch das über dem Ehebett der Winklerschen Eltern angebrachte Bildnis der Madonna sulla seggiola von Raffael erweist sich als bildhafter Ausdruck des Spiegelstadiums, zumal das Bild, wie mehrfach im Verlauf der Erzählung betont, tatsächlich gegenüber einem Spiegel hängt und somit die Diskrepanz zwischen eigenem und fremdem Blick visualisiert. Die Zusammengehörigkeit von Madonnenbildnis und Spiegel ist daran ablesbar, dass beide Instanzen in der Winklerschen Erzählung niemals für sich alleine stehen, sondern stets im Verhältnis zueinander thematisiert werden. Die Madonnendarstellung gibt dabei die zentrale Thematik von *Mutter und der Bleistift* vor, die Beziehung zwischen Mutter und Sohn, die sich in der Winklerschen Erzählung jedoch äußerst diffizil gestaltet und somit von dem Ideal des Bildes abweicht. Dabei wird, im Sinne der autoreflexiven Struktur der Narration, nicht nur der eigene, sondern zugleich der fremde, der mütterliche Blick auf das Selbst gerichtet. Allerdings richtet sich der Blick nicht ausschließlich auf das eigene Ich, sondern zugleich auf die sich ebenfalls spiegelnde Mutter – ein Umstand, der im Rahmen der Lacanschen Theorie keine Berücksichtigung zu finden scheint. Somit kann *Mutter und der Bleistift* nicht nur als Erzählung über den Autor und Erzähler Josef Winkler, sondern gleichermaßen über dessen Mutter gelesen werden.

Die Spiegel-Motivik abschließend werden nun zwei weitere Textstellen in den Blick genommen. Die erste thematisiert abermals die Beteiligung der Winklerschen Vorfahren

¹⁰⁴² Jaques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: ders.: Schriften I. 4. durchgesehene Aufl. Hrsg. v. Nobert Haas. Berlin: Quadriga Verl., 1996, S. 64.

am Nationalsozialismus, wobei der Erzähler keine explizit verurteilende Position einnimmt. In dem Textbeispiel geht es vielmehr darum aufzuzeigen, dass der Nationalsozialismus ein Teil der Winklerschen Familiengeschichte ist, wenngleich die einzelnen Familienmitglieder in unterschiedlicher Haltung dazu standen.¹⁰⁴³ Während etwa Winklers Großvater mütterlicherseits mit der Machtergreifung freiwillig von seinem Bürgermeisteramt zurücktrat (vgl. MU 23), lief seine Großmutter »mit hoherhobenen Händen aus dem Haus und schrie: ›Heil Hitler! Heil Hitler!«, als beim Einmarsch der deutschen Truppen Hitler auch tatsächlich im offenen Wagen [...] durch mein Heimatdorf [...] fuhr« (MU 23). Der nachstehende, um ein nicht explizit markiertes Zitat Aichingers erweiterte Textausschnitt zitiert den Vater des Erzählers, der selbst als Soldat aktiv am Kriegsgeschehen teilgenommen hat:

[A]lle glaubten sie an den Teufel, an welchen Gott hätten sie glauben sollen, im Krieg und nach dem Krieg, wie oft hat mein Vater zu mir als Kind gesagt und auch noch später: ›Seppl! Vor dem Teufel brauchst du keine Angst zu haben. Aber vor dem Teufel im Menschen!« ›Wie macht ein Spiegelbild, daß es aus dem Spiegel kommt?«¹⁰⁴⁴ (MU 20)

Die im Zweiten Weltkrieg verübten Gräueltaten unterminieren den Glauben an das Gute im Menschen, der zum Abbild des Bösen wird. Bis heute gilt der Spiegel als Element des Aberglaubens und fungiert bspw. als Symbol für Tod, Unglück oder gar den Teufel. Das Heraustreten des Spiegelbilds aus dem Spiegel verkörpert im vorliegenden Textbeispiel einen Wandlungsprozess, der auf einer Differenzierungsleistung basiert, die das Subjekt von dem in dem Spiegel wahrgenommenen Ich unterscheidet: Das Andere des Spiegelbildes ist hier das Teuflische im Menschen, das nach außen gekehrt wird. Dabei ist es aufschlussreich, dass der Erzähler die Aussage seines Vaters, die in gewisser Weise als eine Art Rechtfertigung verstanden werden kann, nicht selbst, sondern mit den Worten einer Autorin kommentiert, die in ihren Texten¹⁰⁴⁵ immer wieder von ihrem Schicksal als Halbjüdin im Nationalsozialismus berichtet und in der Folge zu einer der wichtigsten Vertreterinnen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur avancierte. Indem der 1953 geborene Autor Winkler auf die Worte Aichingers zurückgreift, um die Geschehnisse und Folgen des Zweiten Weltkriegs zu kommentieren, überlässt er die kritische Bewertung des Nationalsozialismus den unmittelbaren Zeitzeugen. Der Autor Winkler lässt seinen Erzähler die NS-Vergangenheit zwar als Bestandteil seiner Historie

¹⁰⁴³ In diesem Zusammenhang sei auch auf den Onkel des Erzählers verwiesen, der zwar bei der SS gedient, jedoch immer wieder, wie in mehreren Texten beschrieben, von sich selbst behauptet hat: »Ich war nur am Schreibtisch, ich habe nichts getan, ich habe mir nichts zuschulden kommen lassen!« (RO 67)

¹⁰⁴⁴ Aichinger: Aufzeichnungen, S. 45.

¹⁰⁴⁵ Vgl. etwa Aichingers Roman *Die größere Hoffnung*. Amsterdam: Bermann-Fischer, 1948.

anerkennen¹⁰⁴⁶, allerdings nimmt die Aufarbeitung der Verstrickung Österreichs in den Nationalsozialismus¹⁰⁴⁷ insgesamt keine zentrale Rolle innerhalb seines Werkes ein, wengleich Winkler, wie Amann konstatiert, seit seinem ersten Buch immer wieder über »Nationalsozialismus und Chauvinismus, Krieg und Nachkrieg« geschrieben habe.¹⁰⁴⁸ Somit ließe sich vielleicht auch erklären, weshalb Thomas Bernhard, der zeitlebens die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Österreich einsetzende ›Verdrängungsmentalität‹ aufs Schärfste kritisierte, in den aktuellen Texten Winklers keine Berücksichtigung findet. Während Elfriede Jelinek in ihrem Nachruf auf Bernhard konstatiert, dass an diesem toten Giganten niemand mehr vorbeikommen werde¹⁰⁴⁹ und sogar Peter Handke von einer ›Ära Bernhard‹¹⁰⁵⁰ spricht, spielen die Texte des »Provokateur[s] und Skandalereger[s], de[s] Stänkerer[s], Ehrenbeleidiger[s] und Beschimpfungsvirtuose[n]«¹⁰⁵¹, wie Sigrid Löffler Bernhard bezeichnet, in der vorliegenden Textauswahl keine Rolle. Da Winkler sich jedoch nachweislich mit dem Werk Bernhards auseinandergesetzt hat, wovon nicht nur sein Frühwerk, sondern bspw. auch der Text *Schutzengel der Selbstmörder. Eingedenken am ersten Todestag Thomas Bernhards* zeugt¹⁰⁵², kann darauf geschlossen werden, dass sich Winkler bewusst für dessen

¹⁰⁴⁶ An dieser Stelle sei noch einmal auf jenes Handke-Zitat verwiesen, das der *Ich reiße mir eine Wimper aus* einleitenden Erzählung *Nur mit den Kernen der Apfelbutzen* vorangestellt ist: »Bedenk immer, daß dein Geschichtserlebnis das des Völkermordes an den Juden ist« (WIMP 11).

¹⁰⁴⁷ Die große Ausnahme im Winklerschen Werk bildet der Roman *Die Verschleppung* aus dem Jahr 1983. Der Text befasst sich mit dem Schicksal von Kriegsgefangenen, die als ZwangsarbeiterInnen im Deutschen Reich eingesetzt wurden. In seinem Buch verarbeitet der Autor Winkler die Lebensgeschichte der Kärntner Bäuerin Warwara Wassiljewna Iljaschenko, die als 14-jähriges Mädchen im Frühjahr 1943 aus der Ukraine zur Zwangsarbeit nach Kärnten verschleppt wurde. Zur *Verschleppung* vgl. bspw. Christine Ivanovic: Vom Frauenraub zur Heimkehr des verlorenen Sohnes. Josef Winklers *Die Verschleppung* in der Tradition mythischer Entsetzung, in: dies., Millner (Hrsg.): *Die Entsetzungen des Josef Winkler*, S. 72–102.

¹⁰⁴⁸ Amann: *Attacke und Rettung*, S. 43. Darüber hinaus habe er seit seinem ersten Buch über »Ausgrenzung, Macht und Gewalt, über Leib- und Geistfeindlichkeit [...], Kirchenmoral und Kirchenpolitik, über soziale und familiäre Zwangssysteme, sprich, über Kindheit, Arbeit, Sexualität und soziale Ungleichheit« geschrieben (ebd., S. 42f.).

¹⁰⁴⁹ Elfriede Jelinek: *Der Einzige und wir, sein Eigentum*. Nachruf auf Thomas Bernhard, in: *profil* 8 (1989), S. 72–73, hier S. 72.

¹⁰⁵⁰ Zitiert nach: Wendelin Schmidt-Dengler: *Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990*. Notizen zur Lehrveranstaltung, in: eLib.at, vom 11.12.2015. http://elib.at/index.php?title=Oesterreich_-_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler (Stand: 11.12.2015).

¹⁰⁵¹ Sigrid Löffler: *Wiedergänger und Kultfigur*. Zehn Jahre nach dem Tode Thomas Bernhards ist die Zeit reif für eine Revision seines Werkes und seines Wertes, in: *Die Zeit*, vom 11.02.1999. http://www.zeit.de/1999/07/199907.bernhard1_.xml (Stand: 12.12.2015).

¹⁰⁵² Dort heißt es: »Erst 1980, als bereits zwei von meinen Romanen erschienen waren, stieß ich auf das Werk von Thomas Bernhard. [...] Ich blätterte ›Die Ursache‹ auf, las eine Zeitlang, und schon nach wenigen Sätzen bereute ich es, seine Bücher nicht schon früher zur Hand genommen zu haben. Heute weiß ich, daß damals die Lektüre von ›Kalkwerk‹, ›Frost‹, ›Verstörung‹, ›Gehen‹ und ›Amras‹ die Lawine der Bilder für meinen dritten Roman losgetreten hat. Von diesem Augenblick an führte ich monatelang seine Bücher mit mir herum, las in der S-Bahn, am Ufer des Wannensees, in der Berliner Innenstadt in einem Caféhaus oder in einem Park, ständig einen Bleistift in der Hand haltend, und unterstrich die Sätze und Geschichten vom Selbstmord und Tod auf dem Lande in Österreich, in dem ich unter der Knute der ka-

Aussparung entschieden hat. »[W]as die österreichische Literatur betrifft, ist es mit Handke und Bernhard wie mit den Beatles und den Stones: man steht immer auf einer Seite«¹⁰⁵³. Obwohl dieser Vergleich dem ambivalenten Verhältnis zwischen Handke und Bernhard nicht gerecht zu werden vermag, so steht zumindest fest, für welche Seite sich Josef Winkler entschieden hat.

Der Spiegel, um zum Ausgangspunkt dieser Ausführungen zurückzukehren, stellt grundsätzlich ein für die Texte Ilse Aichingers bedeutsames Motiv dar, dessen Relevanz sich in erster Linie darüber begründet, dass die Autorin eine Zwillingsschwester hatte – Helga Aichinger konnte im Jahr 1939 mit einem Kindertransport nach Großbritannien fliehen – und sie somit, wie sie es selbst beschreibt, zeitlebens eine »Doppelexistenz« führte:

Meine Schwester und ich sind identische Zwillinge. Wir sind gewissermaßen Klone, Doppelexistenzen. Da wünscht man sich, gar keine Existenz zu sein, jedenfalls nicht auch noch doppelt. Wir sahen vorerst ganz gleich aus, haben noch immer die gleichen Stimmen. Immer wieder kam die Frage: Die eine oder die andere? Ich wollte dann schon lieber die andere sein, die eine keinesfalls.¹⁰⁵⁴

Wie groß die Ähnlichkeit zwischen den beiden ist, zeigt sich, als Aichinger ihrer Schwester in einem Brief aus dem Jahr 1947 auf deren Bitte antwortet, ihr ein Foto von ihr zu schicken:

Aus allen Bildern, die Du von mir hast, mußt Du die Mitte nehmen – am besten ist, Geliebtes, Du schaust in den Spiegel – unlängst hat mich wieder eine Luise Waldbaum o-

tholischen Kirche und unter gewalttätigen patriarchalischen Verhältnisses in einem Kärntner Bauerndorf aufwuchs« (Josef Winkler: Schutzengel der Selbstmörder. Eingedenken am ersten Todestag Thomas Bernhards, in: Petra Nachbaur, Sigurd Paul Scheichl [Hrsg.]: Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Graz: Styria, 1995, S. 217–223, hier S. 217). Im weiteren Verlauf zählt Winkler, den »Stimmenimitator« Bernhard »imitierend« (ebd., S. 220), zahlreiche Selbstmorde und Gewaltverbrechen auf, die sich in seiner Heimatregion Kärnten ereignet haben. Wenn Josef Winkler in seinen Texten von Selbstmorden, Todes- und Unglücksgeschichten berichtet, kann dies somit als Referenznahme auf Bernhard gelesen werden, dessen Werk von Krankheit, Einsamkeit, Tod und Selbstmord handelt. Das Leben wird als »Vorbereitung auf den Tod« (Thomas Bernhard: Verstörung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 175) verstanden, sodass ab einem gewissen Zeitpunkt im Leben »nurmehr der Selbstmord [bleibe]« (Thomas Bernhard: Heldenplatz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 116). Die Todesobsession Bernhards, der anlässlich der Verleihung des Österreichischen Staatspreises im Jahr 1968 in seiner Dankesrede sagte, »[e]s ist nichts zu loben, nichts zu verdammern, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt« (zitiert nach: Anneliese Botond: Über Thomas Bernhard. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 7f.), macht dessen Werk für den Autor Winkler so interessant. Da Winkler seiner Bewunderung für das Werk Bernhards allerdings nicht in Form von konkreten intertextuellen Referenznahmen Ausdruck verleiht, spielt es im Rahmen dieser Untersuchung keine weitere Rolle.

¹⁰⁵³ Alexander Schimmelbusch: Handkes unergründlicher Hass auf Bernhard, in: Die Welt, vom 30.11.2010.

<http://www.welt.de/kultur/article11300437/Handkes-unergruendlicher-Hass-auf-Bernhard.html> (Stand: 18.11.2015).

¹⁰⁵⁴ Reichensprenger, Wittstock: Ich bin im Film.

der so ähnlich auf der Währingerstraße für Dich gehalten, sie war mit Dir in der Schauspielschule u. hat Dich dann in England auch gesehen.¹⁰⁵⁵

Die Schwester, die sich im eigenen Spiegelbild manifestiert, verweist auf die unauflösbare Diskrepanz zwischen Ich und Du, die die Erfahrung des Anderen verhindert. Auch der Winklersche Erzähler ist in seiner Kindheit und Jugend einer solchen Diskrepanz unterworfen, genauer gesagt: Er ist in einer Doppelexistenz zwischen katholisch-dörflichem Ich und homosexuellem Du gefangen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der nachstehende Textausschnitt interpretieren, wenn es heißt:

[D]enn ich wollte heruntersteigen vom dörflichen Misthaufen meines katholischen Heimatdorfes, koste es mich das Leben, koste es mich den Tod, damals im vergangenen Jahrhundert, in dem man den Tod ordentlich und wie noch nie ausgekostet hatte. Und: ›Das Spiegelbild wird in das Bild rückverwandelt. In dieser Sicht erlöschen die Spiegel‹¹⁰⁵⁶, schreibt Ilse Aichinger. Und: ›Diese Spiegelungen, die es unmöglich machen, das zu sagen, was zu sagen wäre. Die uns sperren und unser Bild löschen‹¹⁰⁵⁷, schreibt Ilse Aichinger. Und: ›Wer den Teufel an der Spiegelfläche packen könnte, da wo er einen so sanft aus dem Raum in die Fläche führt.‹¹⁰⁵⁸ (MU 27)

Der Wunsch, das katholische Heimatdorf zu verlassen, wird hier – unabhängig von dem jeweiligen Inhalt der einzelnen Fremdzitate – mit dem Spiegel-Symbol Aichingers korreliert, das, wie soeben konstatiert, für das nicht erreichbare Andere, das Nicht-Ich fungiert. Nachdem dem Winklerschen Erzähler der Abstieg von dem dörflichen Misthaufen tatsächlich gelungen ist und er sein Heimatdorf verlassen hat, ist es ihm endlich möglich, die bislang unerreichbare Seite seiner Doppelexistenz, das homosexuelle Du, zum Ich werden zu lassen und seine bislang verheimlichte Sexualität offen auszuleben. Somit ist hier nicht der jeweilige Inhalt der zitierten Fremdtextelelemente von Bedeutung, sondern die ihnen innewohnende, von Aichinger begründeten Spiegel-Symbolik.

3.4.1.4 Religionskritik

Aichingers Texte dienen dem Winklerschen Protagonisten allerdings nicht nur aufgrund der soeben dargelegten Symbolik sowie der in ihnen entwickelten Sprachkritik als Referenzquelle, sondern auch aufgrund ihres ›religionskritischen Impetus‹. Das dem ersten

¹⁰⁵⁵ Ilse Aichinger: Brief an Helga Michie. Wien, 23.04.1947, hs. (DLA Marbach, A.: Aichinger, Zug. 2010). Hier zitiert nach: Barbara Thums: Zumutungen, Ent-Ortungen, Grenzen: Ilse Aichingers Poetik des Exils, in: Doerte Bischoff, Susanne Komfort-Hein (Hrsg.): Literatur und Exil. Neue Perspektiven. Berlin; Boston: de Gruyter, 2013, S. 183–210, hier S. 187. An dieser Stelle sei zudem auf Aichingers berühmte *Spiegelgeschichte* aus dem Jahr 1949 verwiesen, für die sie den Literaturpreis der Gruppe 47 erhielt.

¹⁰⁵⁶ Aichinger: Aufzeichnungen, S. 48.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 50.

¹⁰⁵⁸ Ebd., S. 44.

Teil von *Mutter und der Bleistift* gewissermaßen als Motto vorangestellte Aichinger-Zitat zeugt von einer religionskritischen Haltung, wenn die als weltabgewandt dargestellte Fixierung auf die Suche Gottes mit einer Form der gewaltsamen Verspottung geahndet wird: »Wenn wir nur das Reich Gottes suchen, soll uns alles andere nachgeworfen werden. Das trifft am Kopf und in den Rücken«¹⁰⁵⁹ (MU 8). Außerhalb von Aichingers Texte, die immer wieder von religiösen Elementen durchzogen sind, gibt es nur wenige Aussagen der Autorin selbst, aus denen Rückschlüsse hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Religion gezogen werden können. So antwortet sie bspw. in einem Interview aus dem Jahr 2003 auf die Frage, ob ihr der Glaube im Umgang mit dem Sterben helfe: »Ich habe keine Beziehung zur Religion und möchte mir nicht falsch helfen lassen. Alle wollen um jeden Preis existieren, existiert haben und weiter existieren. Der Tod ist da ein Misserfolg.«¹⁰⁶⁰ Der wie auch immer religiös konnotierte Glaube stellt für Aichinger keinen Trostspender oder Hoffnungsträger dar; im Gegenteil, ihre Texte zeichnen vielmehr das Bild einer kritischen Einstellung gegenüber der Religion, wovon auch jene Textauszüge zeugen, die in *Mutter und der Bleistift* zitiert werden. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der erste Teil der manifesten Erzählung eine Rekapitulation der Winklerschen Familiengeschichte darstellt, innerhalb derer die Episode um den Tod dreier junger Soldaten einen besonderen Platz einnimmt. In der Folge dieser Tragödie versinkt die Winklersche Familie mütterlicherseits in Trauer und Schmerz, verstummt fast vollständig und wendet sich verstärkt dem Katholizismus zu. Die Zitate Aichingers übernehmen in diesem Zusammenhang eine doppelte Funktion: Einerseits beleuchten sie die Hinwendung der Familie zum katholischen Glauben kritisch, wie sich etwa anhand des nachfolgenden Ausschnitts aus *Kleist, Moos, Fasane* belegen lässt, der unmittelbar auf die Beschreibung der Winklerschen Großmutter, der Mutter der Getöteten, folgt: »Wie soll ich denn die Trauer nicht halten wollen, wenn ich mich in nichts anderem finden kann als in ihr?«¹⁰⁶¹ (MU 10) Der kritische Impetus dieser rhetorischen Frage wird offenbar, wenn man ihren Ursprungskontext betrachtet: Sie entstammt dem zweiten, mit ›Aufzeichnungen‹ betitelten und nach Jahreszahlen gegliederten Teil von *Kleist, Moos, Fasane*, der von Verlust, Tod und Trauer handelt. So heißt es dort u.a.: »Und weil Schwermut eine Todsünde ist, werde ich nie ein Christ sein...«

¹⁰⁵⁹ Aichinger: *Aufzeichnungen*, S. 39.

¹⁰⁶⁰ Julia Kospach: *Ich halte meine Existenz für völlig überflüssig* (2003), in: Ilse Aichinger. *Es muss gar nichts bleiben*, S. 202–209, hier S. 209.

¹⁰⁶¹ Aichinger: *Aufzeichnungen*, S. 43.

[...] Schwermut ist unser letzter Besitz und ein gutes Tauschmittel.«¹⁰⁶² Der Ausschnitt suggeriert nicht nur die Unvereinbarkeit von Schwermut und Christentum, sondern spricht sich in gewisser Weise für die Auslebung emotionaler Zustände der Trauer und Niedergeschlagenheit aus, wobei die Suche nach Rückhalt in christlich-religiöser Sinngebung abgelehnt wird. So kommentiert der Erzähler auch die Bitte seines mit einem Gebetbuch in der Hand und auf die Ankunft des Leichnams seines Sohnes wartenden Großvaters um religiösen Beistand mit den Worten Ilse Aichingers, wenn es heißt: »Die Hölle himmelt mich ein« [...] und: ›Vater, ich habe Trost gesucht vor dem Himmel und vor Dir«¹⁰⁶³ (MU 13). Die Zitate veranschaulichen eine Abwendung von der christlichen Vorstellung des Himmels als Ort, der als Alternative zur empirischen Wirklichkeit fungiert und an den nicht nur die Vorstellung vom ewigen Leben gekoppelt ist, sondern der auch als Sitz Gottes gilt. Dabei transportiert der Neologismus ›einhimmeln‹ eine Aufwertung des Konzepts der Hölle, während die Vorstellung des Himmels pejorativ konnotiert wird: So suggeriert das Verb ›einhimmeln‹ einerseits eine gewisse Form des Schutzes, im Sinne eines beschützenden Einhüllens, andererseits vermittelt es den Eindruck einer Affinität gegenüber der Hölle, im Sinne eines schwärmerischen ›Anhimmeln‹. Noch deutlicher wird die Bevorzugung der Hölle gegenüber dem Himmel anhand des nachstehenden Ausschnitts: Der Winklersche Erzähler berichtet, dass er als Kind unzählige Male heimlich verschiedene, aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges stammende Fotos angeschaut habe. Auf einem dieser Bilder sei zu sehen, wie »Soldaten zwischen [den] Flugzeugwrackteilen die verstreut im Feld herumliegenden Leichenteile ihrer vom Himmel geschossenen Kameraden« suchen (MU 18f.). Das darauf folgende Aichinger-Zitat – »Die Hölle ist nur ein Versuch zu verbessern, der Himmel das Unangewandte«¹⁰⁶⁴ (MU 19) – weist das Konzept der Hölle als Ort der Genese und Entwicklung aus, während der Himmel mit einer Nicht-Praxis besetzt wird. Die Hölle wird als Ort inszeniert, an dem man aus seinen Fehlern und Fehlritten lernt. Aus dem sich unmittelbar auf den Zweiten Weltkrieg beziehenden Aichinger-Zitat spricht somit die Hoffnung, dass die Menschheit vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit nach ›Verbesserung‹ strebt – ohne sich dabei jedoch auf ›himmlischen Beistand‹ zu verlassen.

Die Aichinger-Zitate vermitteln den Eindruck einer bewussten Abwendung vom Christentum und können dabei eines blasphemisch-provokanten Untertons nicht entbehren:

¹⁰⁶² Ebd., S. 44.

¹⁰⁶³ Ebd., S. 80, 50.

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 41.

»Gott, rechne uns das Gute, das wir tun, nicht an« (MU 28), heißt es etwa am Ende des letzten, sich stark assoziativ gestaltenden Abschnitts von *Mutter und der Bleistift*, wenn der Winklersche Erzähler in einem indischen Tempel berichtet, »immer und immer wieder [an] die« – zum Standard-Repertoire des Winklerschen Bilderfundus zählenden – »umstürzenden und auf den Kopf gestellten katholischen Kirchtürme« (MU 27) denken zu müssen. Der in einer Endlosschleife gefangene Erinnerungsprozess des Protagonisten wird dabei mit einer Schallplatte verglichen, deren Windungen stets in den gleichen Bahnen verlaufen (vgl. MU 27). Die Worte Aichingers – »Gott, rechne uns das Gute, das wir tun, nicht an« – fungieren in diesem Zusammenhang als »Sprechnadel« (MU 28), die sich in den Winklerschen Erinnerungsprozess einschreibt. Auf diese Weise wird den alptraumhaften Bildern, die den Erzähler in seiner Kindheit immer wieder heimgesucht haben, eine wehrhafte Opposition entgegengesetzt, wodurch zugleich die primäre Funktion des Verfahrens der Intertextualität veranschaulicht wird: Die Erzeugung von Heterogenität und Polyphonie.

3.4.1.5 Polyphonie

Die aus der intertextuellen Struktur des manifesten Textes resultierende Polyphonie setzt der Erzähler, wie weiter oben bereits angedeutet, dem Schweigen seiner Familie mütterlicherseits entgegen:

Nach dem gewaltsamen Tod der drei erwachsenen Söhne im Krieg [...] war die Familie vollkommen verstummt, mein Elternhaus mütterlicherseits war eines der stillsten Bauernhäuser im ganzen Kärntner Drautal geworden, niemand mehr sprach ein Wort, zwei Jahrzehnte lang nicht, man erzählte sich keine Geschichten mehr, es gab nichts mehr zu erzählen [...]. Lauter und immer lauter hörte man den Atem meiner Großmutter und meines Großvaters, wenn sie über die breite, knarrende Holzstiege gingen und sich wieder einen halben Tag lang zurückzogen in ihr Schlaf- und Wohnzimmer, ihr Geburts- und Sterbezimmer. »Jeder Atemzug so schwer wie das richtige Wort, so leicht zu erdrosseln.« Der Tod, drei Tode, fünf Tode hat und haben ihre Sprache erdrosselt.¹⁰⁶⁵ (MU 17f.)

Das Aichinger-Zitat bezieht sich auf den geräuschvollen Atem der Großeltern, wodurch die Stille, die Abwesenheit von gesprochener Sprache, nur noch deutlicher hervortritt. Das physische Überleben sowie die sprachliche Kommunikation gestalten sich als kaum zu bewältigender Kraftakt, wodurch die tiefe Resignation der Familie zum Ausdruck gebracht wird. Das Verhältnis zwischen Fremd- und Eigentext wird jedoch nicht nur über den unmittelbaren Bezug des Aichinger-Zitats auf den Inhalt des manifesten Tex-

¹⁰⁶⁵ Aichinger: Aufzeichnungen, S. 61.

tes – konkret: über den Atem – hergestellt, sondern konstituiert sich darüber hinaus über den Einsatz des Verbs ›erdrosseln‹, das als Fremdtextelement von dem Erzähler auf dessen eigene familiäre Situation übertragen wird. Diese ›Anleihe‹ veranschaulicht, inwiefern die Referenznahme auf Fremdtexte als Verfahren der Sprachlosigkeit entgegengesetzt wird: Der Winklersche Erzähler schreibt mit der Hilfe seiner literarischen Schutzpatronin gegen den Tod an, der für das Schweigen seiner Familie verantwortlich ist.¹⁰⁶⁶

Darüber hinaus helfen die Fremdtexte dem Erzähler bei der Überwindung seiner eigenen, temporären Phasen der Sprachlosigkeit, wie ein Beispiel aus *Mutter und der Bleistift* belegen kann. Dort heißt es, der Tod sei so tief in den Knochen und der Seele der Winklerschen Familie vergaben, dass er heimelig geworden sei in ihr (vgl. MU 18). Das unmittelbar auf diese Feststellung folgende Zitat Aichingers verkörpert einerseits erneut den resignativen Zustand der Familie: »In der Erstarrung fällt Schreiben mit Atmen zusammen. Beide Möglichkeiten werden gleich schmal. D.h. das Schreiben schmilzt ein. Das Leben selbst wird zum Schreiben. Und ebenso schwierig. Jeder Atemzug muß für viele Stunden reichen«¹⁰⁶⁷ (MU 18). Abermals wird hier auf den physischen Akt des Atmens verwiesen, scheint es doch, als bliebe der Familie unter der Last des Todes nicht genügend Luft, sodass sie langsam an der Last erstickt. Andererseits stellt das Zitat eine Relation zwischen Atmen und Schreiben, zwischen dem physischen Überleben und der Produktion von Literatur her, auf die auch der Autor Josef Winkler immer wieder verweist:

Schreibend habe ich entdeckt, woher ich komme. Beim Schreiben habe ich erst erkannt, was gewesen ist. Hätte ich nicht geschrieben, wäre mein Lebenslauf weiterhin in drei Zeilen abzuhandeln gewesen. So sind es Tausende Seiten. [...] Ja, jetzt hatte ich die Waffe der Sprache in der Hand. Alle Eindrücke, und das im wörtlichen Sinn, die Eindrücke in meinen Körper und meine Seele konnte ich beschreiben. Was ich tue, hat auch

¹⁰⁶⁶ In diesem Kontext sei angemerkt, dass das Motiv des Schweigens nicht nur für die Winklerschen Texte konstitutiv ist, sondern auch im Rahmen des literarischen Werks Aichingers eine zentrale Stellung einnimmt: »Schreiben vollzieht sich für Aichinger vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Schweigen«, so Schmitz-Emans: *Schlechte Wörter, lebendige Wörter*, S. 58.

Aichinger selbst wehrt sich gegen das Etikett ›Schweigen‹, mit dem man ihr Werk versehen hat: »Da mir Begriffe wie ›Schweigen‹ und ›Träume‹ nicht nur im Blick auf mein Werk als bedrohliche Klischees erscheinen, würde ich mich heute gegen ihre Anwendung sehr viel stärker wehren« (Britta Steinwendtner: *Gespräche aus vielen Jahren*, in: Aichinger. *Es muss gar nichts bleiben*, S. 159–167, hier S. 166). In demselben Interview sagt sie, dass sie das Wort ›Schweigen‹ nicht möge und nicht verstehen könne, warum es immer auf sie angewendet werde (vgl. ebd., S. 165). Trotz Aichingers Ressentiment gegenüber dem Begriff des Schweigens, das sich im Übrigen erst im Zuge ihres Spätwerks entwickelt hat, kann nicht geleugnet werden, dass er für viele ihrer Texte konstitutiv ist; ein Schweigen, das als Protest »gegen unbedachte oder manipulative Verwendung von Sprache« verstanden werden kann (Simone Fässler: *Von den Mühen, die Höflichkeit zu verlernen*, in: Aichinger. *Es muss gar nichts bleiben*, S. 235–240, hier S. 237).

¹⁰⁶⁷ Aichinger: *Aufzeichnungen*, S. 52.

mit einer grossen Angst vor der Sprachlosigkeit zu tun. Dass mich nach einem guten Dutzend Bücher der Schmerz der Kindheit, der Schmerz der Sprachlosigkeit wieder ereilen könnte. Die Sprache ist ein Faden, den man immer wieder verliert, der einem aus der Hand genommen wird. Man muss ihn jedes Mal aufs Neue suchen.¹⁰⁶⁸

Schreiben, die Herstellung literarischer Texte, wird hier als existentielle Voraussetzung dargestellt, als *conditio humana*. Doch wie bereits anhand von *Ich reiß mir eine Wimper aus* gezeigt werden konnte, gibt es immer wieder Momente, in denen Winklers Schreiben ins Stocken gerät. Diese Momente der sprachlichen Erstarrung, die gleichzeitig die physische Existenz bedrohen, vermag der Winklersche Erzähler mithilfe von literarischen Fremdtexten zu überwinden. Von Harold Blooms konstatiertes Einfluss-Angst, dergemäß der Dichter befürchtet, sich nicht vom literarischen Einfluss eines übermächtigen Vorläufers befreien zu können, um eigene poetische Originalität zu erlangen¹⁰⁶⁹, kann in den Winklerschen Texten keine Rede sein; im Gegenteil, die Beeinflussung von literarischen Fremdtexten wird von dem Autor Winkler vielmehr begrüßt, wie ein weiterer Interviewausschnitt zeigt: »Wenn ich von sehr schönen Sätzen beeinflusst werde, kann ich doch froh sein. Ich lege das wie eine Intarsie dazu, und vielleicht bringt die meine Geschichte weiter.«¹⁰⁷⁰ Das Hinzulegen der Fremdtextelemente – im Verfahren der Intertextualität – wird hier über ein räumliches Anordnungsverfahren zum Ausdruck gebracht: Eine Intarsie (lat. *intarsiare* = einlegen) bezeichnet eine »Einlegearbeit aus Holz«, bei der »auf einer planen Oberfläche verschiedene Hölzer so in- oder aneinander gelegt [werden], dass wieder eine ebene Fläche entsteht, die nun aber verschiedenfarbige oder unterschiedlich strukturierte Einschlüsse enthält«¹⁰⁷¹, wodurch der Eindruck von Zweidimensionalität entsteht. Auf das Verfahren der Intertextualität übertragen kann konstatiert werden, dass der manifeste Text um zusätzliche textuelle Dimensionen ergänzt wird, die dabei ganz unterschiedliche Funktionen übernehmen können. So ist den Fremdtextelementen im Fall der vorliegenden Texte weniger eine schmückende – die Intarsie stellt ursprünglich eine Dekorationstechnik dar –, als vielmehr eine bedeutungskonstitutive Funktion inne.

¹⁰⁶⁸ Jandl: Ich bin ein ewiger Ministrant.

¹⁰⁶⁹ Harold Bloom: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus d. amerikan. Engl. v. Angelika Schweikhart. Basel; Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1995.

¹⁰⁷⁰ Nüchtern: Ein Engel ohne Eingeweide, Herz und Hirn.

¹⁰⁷¹ Thomas Rohark: Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance. Göttingen: V&R, 2007, S. 9.

3.4.2 *Mutter und der Bleistift*

Der titelgebende zweite Teil der Erzählung gestaltet sich in quantitativer Hinsicht deutlich umfangreicher als der erste. Während *Da flog das Wort auf* als allgemeine Einführung in die Familiengeschichte Winklers verstanden werden kann, fokussiert *Mutter und der Bleistift* die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Dabei werden die beiden Teile über ihre jeweiligen Titel geeint: Weiter oben wurde konstatiert, dass das von Aichinger übernommene Zitat ›Da flog das Wort auf‹ für einen dynamischen Sprachprozess steht, dem weder textuelle noch zeitliche Grenzen auferlegt sind. Liest man die beiden Titel zusammen, fliegt das Wort, um nicht zu sagen, die Rede, sowohl auf Winklers Mutter als auch auf den das Winklersche Schreiben repräsentierenden Bleistift. Der Zusammenhang zwischen den beiden Titeln würde sich noch offensichtlicher gestalten, wenn sie über ein Kolon miteinander verbunden wären.

Das Verhältnis des Winklerschen Erzählers zu seiner Mutter gestaltet sich ambivalent: Auf der einen Seite sucht er aktiv ihre Nähe – auf einer Fotografie aus den 60er Jahren »sitzt die Mutter, die Hände auf dem Schoß, am äußersten Rand des Tisches. Und ich, wie immer, neben ihr« (MU 73) –, auf der anderen Seite demütigt er sie regelrecht, etwa wenn er ihr Geld stiehlt (vgl. MU 81). An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die erinnernde Annäherung an die Mutter, wie sie in der vorliegenden Erzählung praktiziert wird, nicht mit einer räumlichen Annäherung einhergeht, sondern vielmehr aus der Distanz heraus entworfen wird. So sucht der Erzähler nach dem Tod der Mutter nicht die für ihr Leben zentralen Schauplätze auf, wie etwa das elterliche Bauernhaus oder den von ihr bewirtschafteten Gemüsegarten neben dem Friedhof; erzählender- und erinnernderweise nähert er sich ihr von der Fremde an, aus Frankreich, Indien oder der Ukraine, an, mit ausreichendem Abstand zu seiner Heimat.¹⁰⁷²

Mutter und der Bleistift ist in drei Kapitel untergliedert, die, wie es auch in *Ich reiße mir eine Wimper aus* der Fall ist, mit langen, auf den Inhalt der jeweiligen Kapitel referierenden Titeln versehen sind. Da sich sowohl das erste als auch das dritte Kapitel verhältnismäßig kurz gestalten und beide jeweils nur insgesamt drei Fremdtextelemente enthalten, ist es kaum möglich, übergeordnete Zitat-Funktionen innerhalb der einzelnen Kapitel zu benennen. Aus diesem Grund werden die alludierten Textstellen unabhängig von den sie jeweils beherbergenden Kapiteln untersucht und in übergeordnete Funktionssysteme eingeordnet, die sich entweder auf den im Text reflektierten Winklerschen

¹⁰⁷² Ähnlich verfährt der Winklersche Erzähler auch in *Roppongi*, wenn er sich von Japan und Indien aus mit seinem inzwischen verstorbenen Vater auseinandersetzt.

Schreibakt beziehen oder aber auf die dort entwickelte/n Bild-Sprache/Sprach-Bilder. Die Referenznahmen sind abermals überwiegend explizit markiert, werden sie doch nicht nur auf graphemischer Ebene mittels der doppelten An- und Abführungszeichen sowie der Kursivsetzung hervorgehoben, sondern darüber hinaus über die Nennung des Titels und/oder Verfassers eindeutig identifiziert; implizite bzw. unmarkierte Referenznahmen hingegen bilden die Ausnahme. Während in *Da flog das Wort auf* ausschließlich aus Texten Ilse Aichingers zitiert wird, fungieren in diesem zweiten Teil der Erzählung ausnahmslos Texte des österreichischen Autors Peter Handke als Referenzquelle, insbesondere dessen Journalbände *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*¹⁰⁷³, *Phantasien der Wiederholung*¹⁰⁷⁴ sowie *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987–Juli 1990*¹⁰⁷⁵. Im Folgenden werden einige Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Autoren sowie deren Werke aufgezeigt, um auf diese Weise mögliche Gründe für die hier vorliegende einseitige Quellenlage benennen zu können.

3.4.2.1 Peter Handke & Josef Winkler

Peter Handke, der wie Winkler aus dem österreichischen Kärnten stammt, beginnt »Mitte der 1970er Jahre [...] Beobachtungen, Eindrücke und spontane Gedanken in Notizbüchern festzuhalten«, wobei diese Notate in unterschiedliche Kategorien eingeteilt werden können, »die von Naturschilderungen und Situationsbeschreibungen über grammatische und wortgeschichtliche, kunstphilosophische und poetologische Überlegungen bis hin zu Aphorismen, Definitionen, Denkrätseln und kleinen Szenen-Entwürfen reichen.«¹⁰⁷⁶ Handkes Notatbücher, die dessen Schreib- und Lektüreprozesse säumen, können als das Resultat tagtäglicher Selbstbeobachtung, Selbstreflexion und Selbstkommentierung verstanden werden, die das permanente Schreiben, Lesen und Erleben begleiten¹⁰⁷⁷ – genau wie bei dem Autor Josef Winkler: Auch er hält seine Beobachtungen, Lektüreeindrücke, Erfahrungen und Erlebnisse in Notizbüchern fest, auf deren Grundlage er seine literarischen Texte entwirft. Dabei finden nicht nur seine Notizbücher als physische Gegenstände häufig Eingang in seine Erzählungen, auch der Übertra-

¹⁰⁷³ Peter Handke: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*. Salzburg; Wien: Residenz, 1998.

¹⁰⁷⁴ Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

¹⁰⁷⁵ Peter Handke: *Gestern unterwegs (Aufzeichnungen November 1987–Juli 1990)*. Erste Aufl. Salzburg; Wien: Jung und Jung, 2007.

¹⁰⁷⁶ Herwig Gottwald, Andreas Freinschlag (Hrsg.): *Peter Handke*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2009, S. 42f.

¹⁰⁷⁷ Vgl. ebd., S. 43.

ungsprozess selbst, die Überführung der Notate in einen literarischen Text, wird wiederholt metareflexiv beschrieben und kommentiert. Doch abgesehen von dieser produktionsästhetischen Gemeinsamkeit sind große thematische Überschneidungen zwischen den Werken beider Autoren zu verzeichnen. So hat bspw. auch Handke ein Buch über seine Mutter verfasst, das er im Jahr 1972 unter dem Titel *Wunschloses Unglück* veröffentlichte und auf das in *Mutter und der Bleistift* explizit referiert wird. Wie der Winklersche Text, entstand auch *Wunschloses Unglück* erst nach dem Tod von Handkes Mutter, die allerdings keines natürlichen Todes starb, sondern sich das Leben nahm.¹⁰⁷⁸ In *Wunschloses Unglück* rekonstruiert der Erzähler, der als Peter Handke identifiziert werden kann und somit, wie auch der Winklersche Erzähler, eine autobiographische Perspektive suggeriert, die Lebensgeschichte seiner Mutter, wobei ihm das Schreiben, wie er am Ende seiner Erzählung konstatiert, bei der Verarbeitung des plötzlichen Suizids nicht geholfen habe:

In den Wochen, in denen ich mich mit der Geschichte beschäftigte, hörte auch die Geschichte nicht auf, mich zu beschäftigen. Das Scheitern war nicht, wie ich am Anfang noch glaubte, eine Erinnerung an eine abgeschlossene Periode meines Lebens, sondern nur ein ständiges Gebraue von Erinnerung in der Form von Sätzen, die ein Abstandnehmen bloß behaupteten.¹⁰⁷⁹

Das Zitat veranschaulicht einen wesentlichen Aspekt der Handkeschen Poetik, der zugleich auf das Winklersche Werk bezogen werden kann: Die Auslagerung der Erinnerung in das Medium der Schrift stellt keinen Abschluss des Erinnerungsprozesses dar; die Erinnerungsbilder bleiben vielmehr virulent und avancieren somit zur Grundlage weiterer Texte. »Am meisten lerne ich durch die Varianten des Immergleichen«, heißt es in Handkes Text *Gestern Unterwegs*, eine Feststellung, die auch in die vorliegende Erzählung Winklers Eingang gefunden hat (vgl. MU 49) und im Nachstehenden noch eingehender untersucht wird. Dem Medium Schrift wird demnach seine psychologisch-kompensatorische Funktion abgesprochen, da die schriftliche Fixierung von Erinnerung

¹⁰⁷⁸ Sowohl die Mutter Winklers als auch die Handkes nahmen Psychopharmaka und befanden sich in nervenärztlicher Behandlung. So heißt es etwa in *Wunschloses Unglück*: »Sie fuhr zu einem Nervenarzt in der Landeshauptstadt. [...] Daß der Arzt zu allem nickte, was sie sagte, die Einzelheiten sogleich als Symptome erkannte und mit einem Übernamen – »Nervenzusammenbruch« – in ein System ordnete, beruhigte sie. Er wußte, was sie hatte; konnte zumindest ihre Zustände benennen. Sie war nicht die einzige. [...] Er verschrieb ihr eine Medizin, die den Druck auf den Kopf ein bißchen lockerte« (Peter Handke: *Wunschloses Unglück*. Erzählung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 82).

¹⁰⁷⁹ Ebd., S. 99. Vgl. auch Gottwald, Freinschlag: Peter Handke, S. 26: »Handke leitet mit diesem Buch einerseits die berühmte Tendenzwende in der deutschsprachigen Literatur ein, während der Text selbst ihr kaum zur Gänze zugerechnet werden kann«. »Die Wende besteht in der allmählichen Abkehr vom explizit politischen und vom experimentellen Schreiben der Literatur der Sechzigerjahre sowie in der Hinwendung zur literarischen Darstellung von Subjektivem und Authentischem, zur Autobiographie und zusammenhängenden Erzählen. Andererseits bleibt Handke auch hier seinen selbstreflexiven, sprach- und gattungskritischen Schreibprinzipien treu: Die biographische Chronologie wird ständig durch erzähltheoretische Einschübe unterbrochen«, wie durch das Zitat weiter oben repräsentiert.

nicht als ein Überwinden im Sinne eines (therapeutischen) Verarbeitens verstanden werden kann.

Neben diesen grundsätzlichen poetologischen Parallelen zwischen den beiden Werken enthält *Mutter und der Bleistift* eine direkte Referenznahme auf *Wunschloses Unglück* in Form eines Zitats, das das erste Kapitel einleitet: »Unter der Rubrik VERMISCHTES stand in der Samstagausgabe der Kärntner ›Kleinen Zeitung‹ Folgendes: ›Achtjähriger nahm sich das Leben. Toulouse‹ (MU 31). Bei diesem Ausschnitt, der im weiteren Verlauf der Untersuchung noch einmal eine Rolle spielen wird, handelt es sich um den leicht modifizierten Anfangssatz aus Handkes *Wunschloses Unglück*: »Unter der Rubrik VERMISCHTES stand in der Sonntagsausgabe der Kärntner ›Volkszeitung‹ folgendes: ›In der Nacht zum Samstag verübte eine 51jährige Hausfrau aus A. (Gemeinde G.) Selbstmord durch Einnehmen einer Überdosis von Schlaftabletten.«¹⁰⁸⁰ Im Vergleich zu allen anderen Referenznahmen des Winklerschen Erzählers auf das Werk Handkes wird dieses Zitat weder mit einer Quellenangabe versehen noch auf graphemischer Ebene markiert und somit nicht explizit als Zitat ausgewiesen.¹⁰⁸¹ Die implizit markierte und zudem modifizierte Referenznahme auf *Wunschloses Unglück* weist darauf hin, dass der Fremdtext – trotz der thematischen Überschneidungen – lediglich eine untergeordnete Rolle für den Winklerschen Text spielt. Der mit dem Werk Handkes vertraute Leser wird die Referenz zwar erkennen, den Text jedoch nicht in den Status einer intertextuellen Bezugsfolie erheben oder ihm eine zentrale Rolle bei der Bedeutungskonstitution des manifesten Textes zugestehen.

Die Häufigkeit, mit der in *Mutter und der Bleistift* auf das literarische Werk Handkes referiert wird, ist einer weiteren inhaltlich-thematischen Kongruenz zwischen den beiden Werken geschuldet: Handkes Erzählung *Langsame Heimkehr* aus dem Jahr 1979 stellt einen Bruch in seinem bisherigen ästhetischen und erzählerischen Programm dar, eine »Wendung zum mythisierenden und pathetischen Stil«, der sich in »knappe[r], aber

¹⁰⁸⁰ Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 7.

¹⁰⁸¹ An dieser Stelle liegt eine alternative Form der impliziten Markierung vor, die sich aus dem Ort ihres Auftretens ergibt: »Jeder Text stellt eine Hierarchie unterschiedlich privilegierter Positionen bereit, die zur impliziten Markierung intertextueller Bezugnahmen nutzbar gemacht werden kann« (Helbig 1996: 105). Im vorliegenden Fall wurde der Textanfang als Ort der Emphase ausgewählt, der sowohl dem alludierten als auch dem alludierenden Text als Aufmerksamkeitsfokus dient: Textanfänge weisen grundsätzlich einen vergleichsweise hohen Bekanntheitsgrad auf, wodurch sie sich als emphatisches Referenzobjekt eignen. Darüber hinaus wird dem Anfang des manifesten Textes ein gesteigerter Aufmerksamkeitswert zuteil, da sich der Rezipient aufgrund des kataphorischen Charakters von Textanfängen aufmerksam in das Geschehen einlesen muss (vgl. Helbig 1996: 105).

gedankenschwere[r] Prosa« darstellt.¹⁰⁸² Sein Schreiben, das fortan durch einen »religiös grundierten, oft pathetischen, mythisierenden«¹⁰⁸³ sowie sakralen Ton gekennzeichnet ist, weist eine »Vielzahl von Bibelziten und stilistischen sowie motivischen Anklängen an die Bibel [auf], an spätere christliche Kanontexte, Gebete, Liturgien, aber auch an Hauptwerke anderer Weltreligionen«¹⁰⁸⁴. Aus diesem Grund eignen sich die Texte Handkes so gut als literarische Referenzquelle für Winkler, dessen Texte nicht nur oftmals religiöse Symbole und Ritualformen thematisieren, sondern häufig sogar nach dem Vorbild katholischer Litaneien strukturiert sind¹⁰⁸⁵, wie es bspw. in *Domra*

¹⁰⁸² Peter J. Brenner: *Neue deutsche Literaturgeschichte*. 3. Aufl. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. 331. Zu dem von *Langsame Heimkehr* ausgelösten Bruch, der Wendung zum Erhabenen und Pathetischen vgl. auch Gerhard Pfister: *Peter Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu ›Der kurze Brief zum langen Abschied‹, ›Langsame Heimkehr‹, ›Das Spiel vom Fragen‹, ›Versuch über die Müdigkeit‹*. Bern: Peter Lang, 2000, S. 64ff.; Torsten Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Berlin; New York: de Gruyter, 2006, S. 69–124.

¹⁰⁸³ Gottwald, *Freinschlag*: Peter Handke, S. 30.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 67. An dieser Stelle sei erwähnt, dass der »neue Ton« der Texte Handkes auf viel Kritik gestoßen ist. Ein Grund hierfür mag darin liegen, »dass es ein vermeintlich völlig aufgeklärtes Publikum für sich als ungehörig betrachtet, zur eigenen Rest-Religiosität und zu den damit zusammenhängenden Bedürfnissen nach überindividuell verbürgtem Sinn, nach Ganzheit und authentischen metaphysischen Erfahrungsmöglichkeiten zu stehen. Es reagiert einer Literatur gegenüber daher zumindest zum Teil abwehrend, die auf der Suche nach Heil, nach Mythos und nach Gott die weitverbreitete intellektuelle Erwartungshaltung einer kühlen Distanzierung enttäuscht. Wo prinzipiell Gesten der Überlegenheit, der Aufgeklärtheit und Enttabuisierung, der Skepsis und angestrebten Ironisierung in nahezu allen Lebensbereichen kulturell dominieren, wird eine derartige Literatur meist nur innerhalb bestimmter Grenzen [...] akzeptiert« (ebd., S. 31f.).

¹⁰⁸⁵ In diesem Zusammenhang sei verwiesen auf: Brigitte Schwens-Harrant: *Literatur als Litanei*, in: Lörke, Walter-Jochum: *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, S. 353–366, hier S. 354: »In Winklers Texte sind Gebete und Litaneien auf besonders auffällige Weise nicht nur eingeflossen, sie haben sich formbildend ausgewirkt, sichtbar in Wiederholungen ebenso wie in der Syntax mit vielen Einschüben, deren Wirkung besonders deutlich wird, wenn man den Autor bei Lesungen erlebt.« Dabei schließe sich die Entfernung von der katholischen Kirche auf der einen Seite und der Gebrauch des kirchlichen Sprach- und Formenschatzes auf der anderen nicht aus (vgl. ebd., S. 360f.). Wie kaum ein anderer Gegenwartsautor betreibe Winkler die Anverwandlung von Gebetssprache und Litaneien: »Das lässt sich auf der Mikroebene nachweisen, in der Syntax etwa und einer Vielzahl von Bildern, den vielen Wiederholungen, eindringlich wie Beschwörungen, dem Klang der liturgischen Sprache, die seine Literatur ausmacht. Doch Winklers Werk lässt sich auch als Ganzes als Litanei lesen, als eine Litanei, die an kein Ende kommt, mit keinem Werk an ein Ende kommt. Das hat mit der Bedeutung der Sprache, des Schreibens zu tun« (ebd., S. 361). In Winklers Karnevalisierung und Verkehrung gehe es einerseits um bewusste Verstörung und Provokation, andererseits werde in dem litaneiartigen Sprachgebrauch deutlich, dass es in seinen Texten um die Kraft der Sprache gehe, jenseits einer Benennung von Wirklichkeit (vgl. ebd., S. 361): »Winklers Metaphorik [...] zeigt, dass es hier nicht um Realität geht, dass Sprache keine Abbildung ist, dass es keine Übereinstimmung von Realität und Sprache gibt« (ebd., S. 362). Auch deswegen laufen autobiographische Interpretationen des Winklerschen Werks ins Leere, da es nicht um die Übereinstimmung des Erzählers mit real Erlebtem, sondern um die Ersetzung des Erlebten (auch der erlittenen Sprachlosigkeit) durch Sprache gehe (Vgl. ebd.).

Schwens-Harrant bezieht sich in ihren Ausführungen allerdings fast ausschließlich auf Winklers Frühwerk: Wenn gleich der These zugestimmt sei, Winklers gesamtes Werk lasse sich als eine niemals endende Litanei lesen, erweist sich der litaneiartige Sprachgebrauch vorwiegend als Kennzeichen der frühen Texte Winklers, während er in den aktuellen, auch dieser Analyse zugrundeliegenden, nur vereinzelt zur Anschauung gelangt, wie etwa in vereinzelt Erzählungen aus *Ich reiße mir eine Wimper aus*.

und in der Trilogie *Das wilde Kärnten* der Fall ist.¹⁰⁸⁶ Diese intertextuelle Dimension erstreckt sich allerdings nicht nur auf einen im weitesten Sinn religiösen Kontext: Wie Winkler so bezieht sich auch Handke auf die unterschiedlichsten literarischen Fremdtex-te, häufig auch auf die eigenen Texte, was in den Bereich der Auto-Referentialität fällt. Dabei ist »[d]as Zitieren fremder und eigener Sprachformen« bei Handke an »un-ter-schiedliche Funktionen innerhalb de[r] Werkphasen und innerhalb einzelner Texte« gebunden.¹⁰⁸⁷ Während der Einsatz des Verfahrens der Intertextualität in seinen frühen Texten eine »kritisch-analytische Entlarvungsfunktion« übernimmt, die die »Künstlich-keit und Konstruiertheit der verwendeten Sprache« hervorhebt, dient es in seinen neue-ren Werken »zunehmend dem Erzeugen eines poetischen Mehrwerts, besonders durch die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf Meisterwerke der Weltliteratur.«¹⁰⁸⁸ Doch »neben den kanonischen Werken der Weltliteratur (von der Bibel, Homer, Aischylos, Ovid und Vergil bis Wolfram, Dante und Cervantes) und der deutschen Lite-ratur und Philosophie zitiert Handke auch weniger bekannte, entlegene Autoren« aus den verschiedensten Kulturräumen, »aber auch vergessene Dichter und Autoren der Popkultur.«¹⁰⁸⁹ Darüber hinaus enthalten viele der Handke-Texte Verweise auf seine eigene Autobiographie: »Bewußt (re)konstruiert Handke aus biographischen Versatz-stücken seine literarische Welt«, sein Schreiben kreist »von Anfang an, wenn auch kaum je ungebrochen, um ein existentielles, biographisch beschreibbares Zentrum«¹⁰⁹⁰ – wenngleich die Texte Handkes bei weitem nicht derart autobiographisch gestaltet sind, wie es bei Winkler der Fall ist. »Bis in die jüngsten Texte hinein lassen sich Spu-ren der Kindheitsprägungen Handkes finden«¹⁰⁹¹, von seinen »Vorfahren, d[er] Heimat, d[er] Religion.«¹⁰⁹² Wie bei Winkler, so sind die in den Texten Handkes beschriebenen Kindheitsbilder ebenfalls angstbesetzt und resultieren aus der Isoliertheit sowie der Ein-förmigkeit der familiären und räumlichen Umgebung, einer Monotonie des soziokultu-

¹⁰⁸⁶ Konstanze Fliedl weist darauf hin, dass »ein katholisches österreichisches Kind bis in die fünfziger Jahre tatsächlich als erste Fremdsprache das Liturgische gelernt« habe. »Herangewachsen und Schriftstel-ler geworden, haben mehrere solcher Kinder in dieser Sprache gesprochen, satirisch (wie Barbara Frischmuth) oder parodistisch (wie Ernst Jandl) oder einfach säkular (wie Marie-Thérèse Kerschbaumer)« (Konstanze Fliedl: Sterbensgeschichten gegen die Lebensmüdigkeit. Zu Josef Winklers Romanen, in: Wespennest 120 [2000], S. 82–89, hier S. 88).

¹⁰⁸⁷ Gottwald, Freinschlag: Peter Handke, S. 56.

¹⁰⁸⁸ Ebd., S. 56.

¹⁰⁸⁹ Ebd., S. 80. Vgl. auch Thomas Hennig: Intertextualität als ethische Dimension Peter Handkes Ästhe-tik »nach Auschwitz«. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996; Marieke Krajenbrink: Intertextualität als Konstruktionsprinzip. Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß. Amsterdam: Rodopi, 1996.

¹⁰⁹⁰ Fabjan Hafner: Peter Handke. Unterwegs ins neunte Land. Wien: Paul Zsolnay, 2008, S. 30f.

¹⁰⁹¹ Gottwald, Freinschlag: Peter Handke, S. 71.

¹⁰⁹² Hafner: Peter Handke. Unterwegs ins neunte Land, S. 31.

rellen Umfelds.¹⁰⁹³ Wie stark ihn die Kindheitserinnerungen dabei belasten, wird anhand des nachfolgenden Ausschnitts aus *Das Gewicht der Welt* veranschaulicht: »Die Überzeugung, die Vergangenheit völlig vergessen zu müssen, um nicht mehr unter diesem Brustschmerz zu liegen: *Ich muß mein Gedächtnis verlieren!* [...] (mein Kampf gegen das Gedächtnis, das mich beschränkt seit der Kindheit: das Gedächtnis bedroht mich mit dem Tod)«. ¹⁰⁹⁴

Abschließend sei auf Handkes ausgeprägte Leidenschaft für das Kino verwiesen, die er nicht nur mit Winkler, sondern auch mit Aichinger teilt. Handke, der bereits seit seiner Studienzeit eine Passion für das Kino pflegte, ist »für die bildmäßigen Verfahren, die Machart von Filmszenen und Filmsequenzen, die Filmsprache überhaupt« sehr empfänglich, sodass es nicht überrascht, dass er später, insbesondere in Zusammenarbeit mit dem deutschen Regisseur Wim Wenders, selbst als Filmemacher, Drehbuchautor und Regisseur in Erscheinung trat.¹⁰⁹⁵ »Ich kenne wohl die vollständige Hollywoodproduktion der letzten drei Jahre [...]. Doch es gibt nicht wenige neue Filme, ob aus Los Angeles, Portugal, Frankreich, Algerien, Korea, dem Iran, die mir, anders als die erwähnten [Hollywoodfilme; Anm. der Verf.] nachgehen, beinahe wie ein Buch – und dabei ganz anders«, bekennt Handke im Jahr 1995 in seinem Aufsatz *Die Bilder sind nicht zu Ende*.¹⁰⁹⁶ Ebenso betätigt er sich als Film- und Kinokritiker und übersetzt zudem im Jahr 1980 den Roman *Der Kinogeher* (*The Moviegoer*) des amerikanischen Schriftstellers Walker Percy.¹⁰⁹⁷ Seine Beschäftigung mit dem Medium Film wirkt sich auch auf seine literarische Arbeit aus: »[D]as Sehen aus der Bewegung führt bei Handke zu neuen Wahrnehmungen, viele erzählte Bilder korrespondieren dabei der Simulationstechnik des Films, in der Raum und Bewegung systematisch gekoppelt sind.«¹⁰⁹⁸ Das die Texte Winklers auszeichnende ›Erzählen in Bildern‹ kann somit nicht nur auf die Kinopassion des Autors/Erzählers zurückgeführt werden, sondern gemahnt zugleich an die Poetik seines literarischen Vorbilds Peter Handke.

¹⁰⁹³ Vgl. Volker Michel: *Verlustgeschichte. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 31f.

¹⁰⁹⁴ Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975–März 1977). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 86f.

¹⁰⁹⁵ Eine umfassende Filmographie findet sich in: Lothar Struck: *Der Geruch der Filme. Peter Handke und das Kino*. 2. Aufl. Meißen: Mirabilis, 2014, S. 83–88.

¹⁰⁹⁶ Peter Handke: *Die Bilder sind nicht zu Ende*, in: ders.: *Mündliches und Schriftliches – Zu Büchern, Bildern und Filmen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 78–81, hier S. 78.

¹⁰⁹⁷ Walker Percy: *Der Kinogeher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.

¹⁰⁹⁸ Rolf G. Renner: *Der Kinogeher. Peter Handke und der Film*, in: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hrsg.): *Peter Handke: Poesie der Ränder. Mit einer Rede Peter Handkes*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2006, S. 201–214, hier S. 205.

Wie man sieht, teilen Josef Winkler und Peter Handke mehr als nur ihre österreichische Herkunft miteinander, sodass ein detaillierter, über die hier dargelegten skizzenhaften Ausführungen hinausgehender Vergleich ihrer jeweiligen Werke sicherlich einen lohnenswerten Untersuchungsgegenstand darstellen würde. Die ausschließliche Referenznahme auf die Texte Handkes – und Aichingers – in *Mutter und der Bleistift* erweist sich allerdings nicht nur als eine Form der Respektbezeugung gegenüber den literarischen Vorbildern, sondern muss gleichzeitig als ein Versuch der Einschreibung in einen spezifischen literarischen Kontext gelesen werden. Genauer gesagt: Die Bezugnahme auf das Werk zweier der bedeutendsten österreichischen Autoren des 20./21. Jahrhunderts stellt den Versuch dar, sich in einem spezifischen Literaturkanon zu etablieren bzw. sich in einer bestimmten literarischen Tradition zu verorten, woraus zugleich Rückschlüsse auf Josef Winklers Einschätzung seiner eigenen Texte hinsichtlich ihrer Qualität sowie ihres kulturellen und literaturhistorischen Werts gezogen werden können.

Im Anschluss an diese überblickshaften Ausführungen werden im Folgenden die jeweiligen Einzeltextreferenzen auf das literarische Werk Handkes in den Blick genommen. Die nachstehend untersuchte Zitatgruppe zeichnet sich durch ihren Bezug auf das Schreibgerät des Bleistifts aus, das nicht nur für die Poetik Handkes, sondern auch für die in dem manifesten Text dargelegte Beziehung zwischen Winkler und seiner Mutter zentral ist. Bevor sich die Analyse jedoch den konkreten Textbeispielen zuwendet, sei auf das von Rüdiger Campe entworfene und von Martin Stingelin erweiterte Konzept der ›Schreibszene/Schreib-Szene‹ verwiesen. Nach Stingelin sei die »Körperlichkeit und die Instrumentalität des Schreibakts als Quelle von Widerständen, die im Schreiben überwunden werden müssen, in der Literaturwissenschaft bislang weitgehend ausgeblendet« worden, habe sich diese doch lediglich darauf beschränkt, »die Geschichte des Schreibens aus der Perspektive seiner Semantik vorwiegend als Geschichte der Literatur, der Rhetorik und der Poetik zu behandeln«.¹⁰⁹⁹ Der Schreibakt dürfe jedoch nicht länger nur vor dem Hintergrund des fertigen Produkts, des literarischen Textes und dessen Bedeutung, verstanden werden, sondern als Prozess, der sich aus heterogenen Elementen zusammensetzt, worauf Vilém Flusser in *Die Geste des Schreibens* hinweist:

Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderem – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Kon-

¹⁰⁹⁹ Martin Stingelin: ›Schreiben‹ Einleitung, in: ders. (Hrsg.): »Mir ekelt vor diesem tintenkleksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink, 2004, S. 7–21, hier S. 12.

vention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben. Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren als in deren Heterogenität. Die Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Ideen oder das Motiv zum Schreiben.¹¹⁰⁰

Je nachdem, »welches Element aus diesem heterogenen Ensemble man als eigentliches Moment des Schreibens privilegiert« – die Oberfläche, das Werkzeug etc. –, »dem alle anderen Elemente als bloße Hilfsfunktionen untergeordnet werden, ergeben sich«, so Stingelin, »verschiedene Begriffe des Schreibens«.¹¹⁰¹ Rüdiger Campe hingegen, auf den sich Stingelin bezieht, habe »gerade für das Ensemble dieser heterogenen Faktoren in seiner Unauflösbarkeit als literarisches Schreiben den Begriff der ›Schreib-Szene‹ geprägt«, die er als »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«¹¹⁰² definiert. Während Campe die Differenzierung zwischen Schreibszene und Schreib-Szene nur implizit trifft, versteht Stingelin unter dem Begriff der Schreibszene »die historisch und individuell [...] veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache [...], der Instrumentalität [...] und der Geste [...] gemeinsam gebildeten Rahmens« vollzieht, ohne dass »diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden«; sobald jedoch einer der drei Faktoren zum Gegenstand eines Metadiskurses gerät, sich das »Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert«, spricht Stingelin vom Begriff der Schreib-Szene.¹¹⁰³

Wenn der Winklersche Erzähler im Folgenden den Bleistift, die Instrumentalität (Technologie) des Schreibens in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt, hat man es, gemäß der Differenzierung Stingelins, nicht länger mit einer Schreibszene, sondern mit einer Schreib-Szene zu tun, da ein spezifischer Faktor des Schreibakts hervorgehoben und autoreflexiv thematisiert wird. Das Gleiche gilt für solche Passagen, in denen der Winklersche Protagonist sein Notizbuch bzw. die Übertragung von Zitaten, Beobachtungen etc. in die Notatbücher kommentiert. Das Konzept der Schreibszene/Schreib-Szene ist mit der Intention verbunden, die zeitliche, körperliche und materielle Dimen-

¹¹⁰⁰ Vilém Flusser: Die Geste des Schreibens, in: ders.: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf-Bensheim: Bollmann, 1991, S. 39–49, hier S. 40.

¹¹⁰¹ Martin Stingelin: Vom Eigensinn der Schreibwerkzeuge, in: Johannes Fehr, Walter Grond (Hrsg.): Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter. Bd. 1. Labor – Salon – Symposium. Innsbruck: Haymon Verl., 2003, S. 134–148, hier S. 136.

¹¹⁰² Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 759–772, hier S. 760.

¹¹⁰³ Stingelin: ›Schreiben‹ Einleitung, S. 15.

sion des Schreibens hervorzuheben und auf diese Weise die Vorstellung einer abstrakt-ätherischen Entstehung literarischer Texte zurückzuweisen.¹¹⁰⁴ Die Pointierung des Bleistifts verweist demnach auf den manuellen Schreibprozess, der den fertigen Text als Konstrukt ausweist.

3.4.2.2 »Und nimm den Bleistift in die Schöne Hand« – Der Winklersche Schreibakt

Peter Handke unterhält eine ganz besondere Beziehung zu dem Schreibgerät des Bleistifts und gilt als »der große Hymniker des Bleistifts: Seine Manuskripte überreicht er dem Verlag handschriftlich, und in kaum einem Interview wird der Bleistift nicht Thema des Gesprächs«¹¹⁰⁵, sodass die Beziehung zwischen Bleistift und Autor mittlerweile »einen wesentlichen Aspekt der Selbstinszenierung« Handkes darstellt.¹¹⁰⁶ So fragt sich der Autor in seinem Journal mit dem bezeichnenden Titel *Die Geschichte des Bleistifts*: »Was entspricht mir als Werkzeug? Nicht die Kamera, auch nicht die Schreibmaschine (und nicht die Füllfeder oder der Pinsel). Aber was entspricht mir als Werkzeug? Der Bleistift.«¹¹⁰⁷ Über die Gründe der Affinität des Autors für den Bleistift könne man, so Ulrich von Bülow, nur Vermutungen anstellen: »Im Gegensatz zur Schreibmaschine erlaubt der Bleistift Mobilität und eine individuelle Linienführung« und lasse sich zudem besser zum Zeichnen verwenden.¹¹⁰⁸ Die Entscheidung für den Bleistift stehe darüber hinaus in Korrelation zu der von Handke entwickelten »Langsamkeit als Schreibprinzip«: Im Vergleich zu Schreibmaschine oder auch Kugelschreiber ziehe das Schreiben mit Bleistift eine Verlangsamung nach sich¹¹⁰⁹, die »die Vo-

¹¹⁰⁴ Vgl. Martina Wernli: Schreiben am Rand. Die »Bernische kantonale Irrenanstalt Waldau« und ihre Narrative (1895–1936). Bielefeld: transcript, 2014, S. 40.

¹¹⁰⁵ Vgl. etwa das im April 2009 geführte Interview mit Klaus Kastberger: »Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben«. Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, 1. April 2009, in: ders. (Hrsg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay, 2009, S. 11–30 oder auch das im Jahr 2006 geführte Interview mit Ulrich Greiner: Ich komme aus dem Traum. Ein ZEIT-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern, in: Die Zeit, vom 01.02.2006. http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv_ (Stand: 15.08.2014). Die beiden Interviews sollen lediglich als Beispiele dafür fungieren, dass die Gespräche unweigerlich zu einem gewissen Zeitpunkt auf Handkes Verhältnis zu dem Schreibgerät des Bleistifts gelenkt werden, auch wenn er sich dabei in seinen Aussagen wiederholt. Auf diese Weise trägt Handke ganz bewusst zur Inszenierung seiner eigenen Person bei.

¹¹⁰⁶ Michael Hansel: »Langsam – in Abständen – stetig«. Peter Handke und der Bleistift, in: Kastberger (Hrsg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, S. 222–236, hier S. 222.

¹¹⁰⁷ Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, S. 95.

¹¹⁰⁸ Ulrich von Bülow: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale, in: Kastberger: Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, S. 237–252, hier S. 244.

¹¹⁰⁹ Vgl. Hansel: »Langsam – in Abständen – stetig«, S. 231.

raussetzung für eine besondere Form der Anschauung« darstelle, »die sich blitzartig im Moment des Innehaltens unterwegs ereignen soll.«¹¹¹⁰ Somit wird der Anschein erweckt, »als ob sich in der Beziehung zwischen Handke und dem Bleistift die Entwicklung der Langsamkeit als Schreibprinzip nachzeichnen ließe.«¹¹¹¹ In den folgenden Textbeispielen steht der Bleistift allerdings nicht im Kontext der soeben angedeuteten Poetologie Handkes, sondern fungiert vielmehr als grundsätzliches Symbol für den Akt des Schreibens, und das nicht nur in den von Winkler alludierten Handke-Zitaten, sondern auch in Bezug auf die Textstellen, die die Beziehung zwischen Winkler und seinem Schreibgerät thematisieren.

Wenn der Bleistift, wie soeben postuliert, den Akt des Schreibens repräsentiert, dann gibt der Titel *Mutter und der Bleistift* Aufschluss über eine wesentliche Funktion des Textes: Indem der Prozess des Schreibens in unmittelbare Korrelation zu der Mutter des Erzählers gesetzt wird, erweist sich der Text als ein erinnerndes – die Erzählung ist erst nach ihrem Tod entstanden – Schreiben über die Mutter. Doch darüber hinaus besteht eine weitere Verbindung zwischen der Mutter und dem titelgebenden Bleistift:

Die Tante ›Nane‹ [...] erzählte mehrmals, daß sie mich bereits als einjähriges Kind immer mit einem Bleistift in der Hand angetroffen habe. Eigentlich wäre ich Linkshänder geworden, aber wenn mich die Mutter beim Kritzeln, Zeichnen, später in der Schule beim Buchstabieren und Schreiben sah, nahm sie mir den Bleistift aus der linken Hand und steckte ihn zwischen Daumen und Zeigefinger meiner rechten Hand, so lange, bis ich den Kampf aufgab und mit der rechten Hand zu schreiben und zu malen begann. ›Wirst du wohl den Bleistift in die schöne Hand nehmen!‹ rief sie, wenn sie sich an der Anrichte, Petersilie und Maggikraut zerhackend oder blutiges Fleisch zerstückelnd, nach mir umschaute. [...] ›Etwas weit von sich legen: das Messer; etwas nah zu sich legen: den Bleistift...‹ lese ich in den Aufzeichnungen ›Gestern unterwegs‹ von Peter Handke.¹¹¹² (MU 65f.)

Indem Maria Winkler ihren Sohn zum Schreiben mit rechts zwang und ihm seine Sinistralität somit gewaltsam austrieb, beeinflusste sie seinen Schreibprozess nicht nur von frühester Entwicklung an, sondern etablierte zudem eine Korrelation zwischen dem Akt des Schreibens und Gewalt. Schreiben gestaltet sich für den Winklerschen Erzähler somit von Kindesbeinen an als eine Form des spezifischen Schreiben-Müssens: Sobald er schrieb, musste dies in einer gewissen Art und Weise, nämlich mit rechts geschehen, sodass der Schreibakt auf graphemischer Ebene durch die Mutter kontrolliert wurde.

¹¹¹⁰ Volker Georg Hummel: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ und ›Der Bildverlust‹ als Spaziergängertexte. Bielefeld: transcript, 2007, S. 80.

¹¹¹¹ Hansel: »Langsam – in Abständen – stetig«, S. 231.

¹¹¹² Handke: Am Felsfenster morgens, S. 52. Winklers Angabe, dass das Zitat Handkes Aufzeichnungen *Gestern unterwegs* entstamme, ist fehlerhaft: Tatsächlich entstammt es *Am Felsfenster morgens*. Hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Verwechslung, da die Winklerschen Angaben normalerweise zuverlässig sind.

Diesem Zwang auf der Formebene, die Vorgabe, auf eine bestimmte Art Schreiben zu müssen, entspricht auf inhaltlicher Ebene die Winklersche Obsession, sich in seinen Texten immer wieder mit den gleichen Inhalten, Themen, Bildern und Erinnerungen auseinandersetzen zu müssen. Dass es sich hierbei tatsächlich um eine manische Form der Auseinandersetzung mit dem ›Immergleichen‹ handelt, wird stets dann manifest, wenn der Winklersche Erzähler sich seinem Zwang zu widersetzen versucht – und daran scheitert: So misslingen all seine Versuche, sich von seinen »katholischen, dörflichen Themen« (RO 23) zu lösen: »Wie viele tausend Male werde ich es noch sagen müssen, ehe dieser Sarg aus mir heraus und zu Grab getragen wird, in den vermaledeiten Himmel hinunter oder in die glorreiche Hölle hinauf?« (MU 49), fragt sich der Erzähler in Bezug auf seine Erinnerung daran, wie ihn seine Tante als Kleinkind mit den Worten »Schau, Seppel, schau!« (MU 49) über den Sarg seiner Großmutter mütterlicherseits gehoben hat, was von ihm als initiatorisches Schlüsselmoment seiner zwanghaften Auseinandersetzung mit dem Tod gedeutet wird. Die Antwort auf die Frage des Erzählers liefert ein unmittelbar daran angeschlossenes Handke-Zitat, das den Winklerschen Zwang zur Wiederholung relativiert: »Am meisten lerne ich durch die Varianten des Immergleichen«¹¹¹³ (MU 49). Es ist die Variation der immer gleichen Themen und Motive, die dem Winklerschen Schreiben zugleich ein progressives Moment attestiert und seine literarischen Zwänge zugleich aufwertet.¹¹¹⁴ Dieser Aspekt – um wieder zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen zurückzukehren – wird auch am Beispiel des Handke-Zitats veranschaulicht, das auf die Anekdote des Winklerschen Erzählers über dessen Mutter und deren erfolgreiche Versuche, ihm seine Sinistralität auszutreiben, folgt: »*Etwas weit von sich legen: das Messer; etwas nah zu sich legen: den Bleistift....*« (MU 66) Bleistift und Messer stehen nicht nur für die etablierte Korrelation zwischen dem Schreibakt und Gewalt, sondern spezifizieren dieses Verhältnis zugleich: Die Entscheidung für den Bleistift spricht dem Schreibakt in gewisser Weise eine potentiell kompensatorische Funktion zu – wenngleich, wie weiter oben dargelegt, dies nicht für

¹¹¹³ Handke: *Gestern unterwegs*, S. 46. In diesem Kontext sei auf die Aussage des Autors Winkler in einem im Jahr 2008 geführten Interview verwiesen: »Ein wirklicher Dichter hat vielleicht einen sehr eingeschränkten Themenkreis, den man aber unendlich variieren kann. Peter Handke ist ein Meister dieser unendlichen Variationen, die mehr zum Vorschein bringen als alle neue erzählende Literatur« (Jandl: *Ich bin ein ewiger Ministrant*).

¹¹¹⁴ In diesem Zusammenhang sei auf eine Aussage Handkes verwiesen, die sich auf die ›Varianten des Immergleichen‹ seines eigenen Schreibens bezieht: »Das ist etwas, was ich gelernt habe, das Sich-Wiederholen mit Varianten, manchmal fällt mir ein: ›Ah, das habe ich ja schon geschrieben.‹ Aber das mach ich nicht absichtlich, und dann denk ich, ist ja egal, dann hab ich das halt schon geschrieben, früher hat mich das total geschwächt, wenn mir eingefallen ist: Das hab ich ja schon gesagt, diese Geschichte, aber jetzt... jetzt ist es im Gegenteil eine Art von Bestätigung dafür, was ich tue, wenn mir einfällt, dass es schon einmal war« (Kastberger: »Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben«, S. 25).

die Texte Handkes zuzutreffen scheint. (Physische) Gewalt, wie sie über das Messer repräsentiert wird, kann in der Schrift, sprich in der Literatur, ausgeglichen und gleichzeitig verarbeitet werden. In dieser Hinsicht kommt dem Fremdzitat Handkes die Funktion zu, auf den psychologisch-kompensatorischen Aspekt des Winklerschen Schreibens zu verweisen, dessen Texte durchaus als Versuche der Aufarbeitung des kindlichen Traumas verstanden werden können. Allerdings sei abermals darauf hingewiesen, dass es nur bei diesen Versuchen bleibt, ein endgültiger Abschluss im Sinne einer Überwindung kann nicht erreicht werden, wie Winklers 36-jährige Werkgeschichte zeigt. Die Entscheidung gegen das Messer lässt den Bleistift – den Schreibakt/die Sprache – zugleich als die stärkere Waffe erscheinen, mit deren Hilfe der Winklersche Erzähler seine Kämpfe auf dem Papier austrägt.

Die Erzählung enthält zwei weitere Textstellen, die jene im Titel gesetzte Verbindung zwischen der Mutter und dem Bleistift thematisieren und dabei von einem Fremdtextelelement ergänzt werden. Die erste bezieht sich auf die im Rahmen der Ausführungen zu *Da flog das Wort auf* dargelegte Verbindung zwischen dem Verfahren der Intertextualität und dem Erinnerungsprozess. Bevor sich die Untersuchung jedoch erneut dieser Verbindung zuwendet, sei die Mutter-Sohn-Beziehung näher in den Blick genommen:

In der Église Lagrasse, wo ich mich in einen korbgeflochtenen Stuhl setze, wieder »Gestern unterwegs« von Peter Handke aufschlage – »Schreiber, Steinmetz des Atmens« –, höre ich laute Orgelmusik mit tiefem, dämonischem, mich an die Gänsehaut meiner Kindheit erinnernden Klang. Obwohl sich im Weihwasserbecken [...] kein Tropfen Weihwasser befindet [...], berührt eine Frau die Kalkreste [...] und macht ein Kreuzzeichen. Auf die abgesplitterten Kalkreste schauend, sah ich meine an der alten, versenkbaren Singer-Nähmaschine [...] sitzende, gerade einen Zwirnfaden zwischen den Lippen haltende Mutter vor mir, wie sie, als ich, mit dem angeknabberten Bleistift in der linken Hand [...], meinen Kopf hob, die befeuchtete Spitze des Zwirnfadens in die Höhe hielt und begutachtete. »Sepp!«, sagte sie zu mir, »bring mir eine Flasche Weihwasser aus der Kirche, sie ist schon wieder leer! Und nimm den Bleistift in die *Schöne Hand!*« (MU 33)

Der autodiegetische Erzähler fühlt sich beim Anblick eines Weihwasserbeckens an seine verstorbene Mutter erinnert, die das gesegnete Wasser zeitlebens häufig konsumierte und ihr, zumindest für eine gewisse Zeit, über ein Nervenleiden hinweghalf, aufgrund dessen sie sich später jahrzehntelang in psycho-pharmazeutischer Behandlung befand.¹¹¹⁵ Die hier beschriebene Situation, die Mutter an der Nähmaschine, der junge

¹¹¹⁵ So heißt es etwa in *Mutter und der Bleistift*: »»Die Nerven!«, sagte die Mutter öfter und stöhnte leise, »die Nerven sind ein Teufel!« [...] Jahrzehntlang bekam sie vom Arzt Psychopharmaka. Vor der Abfahrt des Omnibusses nach Spittal an der Drau, wo ihr »Nervendoktor« ordinierte, saß sie oft über eine halbe Stunde lang wie ein geschlagener Hund auf der Küchenbank [...], bevor sie dann rechtzeitig hinauf zur

Erzähler schreibend am Küchentisch, ist charakteristisch für die Beziehung zwischen den beiden: Während die Brüder des Protagonisten dem Vater bei den täglich auf dem Hof anfallenden Arbeiten zur Hand gehen und seine einzige Schwester eine Haushaltungsschule in einem benachbarten Tal besucht, wird er nach der Geburt des sechsten und letzten Kindes der Familie »endgültig der Mutter zugeteilt« (MU 79). Diese Zuteilung in den Bereich des Haushalts birgt einen immensen Vorteil für ihn: »Es war für mich eine Erlösung, das Kindermädchen spielen zu dürfen, ich konnte dem Vater unauffällig aus dem Weg gehen, denn sein Lebens- und Arbeitsbereich war nicht meiner, wir konnten uns nicht mehr tagtäglich in die Quere kommen« (MU 79). Die oben beschriebene Szenerie, Mutter und Sohn in der Küche, der Sphäre des Haushalts, vereint, repräsentiert somit die vereinbarte Familienaufteilung, die im Übrigen von der Mutter getroffen wurde, ist sie es doch, die noch im Wochenbett bestimmt, dass der Seppl zukünftig auf das Neugeborene aufpassen wird (vgl. MU 78). Das von der Mutter in der Küche konsumierte Weihwasser verbindet die beiden in besonderer Weise, versorgt der junge Erzähler seine Mutter nicht nur regelmäßig mit dem heiligen Wasser – »[m]ehrmals jährlich, als das Weihwassertrinken noch half, brachte ich der Mutter eine Flasche voll Weihwasser aus der Kirche« (MU 85) –, in seiner Funktion als Ministrant verkörpert er zugleich das, wofür das Weihwasser steht:

Die Mutter verließ die ratternde Nähmaschine, hockte sich vor der Anrichte nieder, schob stöhnend die schwere Tür auf, nahm einen Schluck Weihwasser und sprach: »Durch die Kraft Gottes, die in diesem Weihwasser wirkt, segne mich, segne meine ganze Familie...«, worauf ich als Erzministrant, wie es mir der Pfarrer aufgegeben hatte, den Bleistift in der Hand, antwortete: »Dein Glaube hat dir geholfen!«, ehe sie erneut den weißen Zwirnfaden [...] und [...] die Spitze durchs Nadelöhr der Nähmaschinennadel schob. (MU 63)

Das Textbeispiel veranschaulicht, inwiefern das gemeinsame Arbeiten in der Küche, in einer Sphäre, die vom Rest der Familie isoliert ist, eine religiös-fundierte Kommunikation zwischen den beiden ermöglicht. Die Zweisamkeit schafft eine so starke Vertrautheit zwischen ihnen, dass sich die überwiegend schweigsame Mutter ihrem Sohn anvertraut und ihm von dem Suizid ihrer Großmutter berichtet (vgl. MU 85f.). Doch bereits »[e]inige Wochen nachdem [ihm] die Mutter in der [...] Küche, immer wieder aufmerksam auf [s]einen Bleistift und auf [s]eine Hände schauend, diese Geschichte erzählt hatte, verlangte sie kein Weihwasser mehr«: »Es war die Zeit des Übergangs vom Weih-

Omnibushaltestelle ging und zu ihrem Nervendoktor fuhr. Bei einem notwendig gewordenen Tablettenwechsel sagte der Arzt einmal: »Komm nur, wir werden dich schon wieder *aufhellen!*« »Aufhellen!« war das Zauberwort, dem sie in ihrer Ahnungslosigkeit immer folgte, denn »die Nerven sind das Schwierigste!« soll der Arzt immer wieder zu ihr gesagt haben« (MU 72f.).

wasser zum Nervenarzt« (MU 86), wodurch die über das Sakramentale hergestellte Beziehung zwischen Mutter und Sohn aufgebrochen wird. Erst nach dem Tod der Mutter wird die Vertrautheit zwischen ihnen reprimiert, wenn der Erzähler ihr eine Weihwasserflasche in den Sarg legen lässt (vgl. MU 87), was als Form der stillen Kommunikation gelesen werden kann.

Nachdem nun in einem ersten Schritt das Mutter-Sohn-Verhältnis in den Blick genommen wurde, sei an den Ausgangspunkt dieser Ausführungen zurückgekehrt, die Verbindung zwischen dem Verfahren der Intertextualität und dem Erinnerungsprozess, die über das bereits weiter oben zitierte Handke-Zitat hergestellt wird: »*Schreiber, Steinmetz des Atems*« (MU 33). Auf den manifesten Text bezogen wird der im Beisein der Mutter einstudierte Schreibakt des Erzählers an eine spezifische Funktion gekoppelt: Die Inszenierung des Schreibers als ›Steinmetz‹ attestiert dem Akt des Schreibens einerseits eine ästhetische Dimension. Andererseits wird der Schreibende – der Steinmetz – als Erzeuger eines äußerst resistenten, langlebigen und beständigen Produkts ausgewiesen. Der Schreibakt erweist sich somit nicht nur als Ausdruck künstlerischer Formgebung, das aus ihm resultierende Produkt, der Text, wird darüber hinaus als zeitlich stabil gekennzeichnet. Das Material, das Geformte, ist in dem vorliegenden Handke-Zitat der Atem, Voraussetzung und zugleich Inbegriff des Lebens. In Opposition zur Vergänglichkeit der menschlichen Existenz wird die Schrift als ein den Tod überdauerndes Medium und demnach als Bewahrer von Erinnerung und Gedächtnis inszeniert. Indem dieses Handke-Zitat der Beschreibung der Erprobung des Winklerschen Schreibaktes – die angeführten Textausschnitte beziehen sich ja auf die Anfänge seiner literarischen Textproduktion – vorangestellt ist, wird diesem von Beginn an eine memorierende und bewahrende Funktion unterstellt. Die in der Schrift fixierte Erinnerung bezieht sich im Fall des vorliegenden Textes primär auf die Mutter des Erzählers, die dessen Schreibprozess von Anfang an prägte, nicht nur durch ihr Beharren auf seiner Rechtshändigkeit, sondern gewissermaßen auch als Sujet – wenngleich an dieser Stelle eingeräumt werden muss, dass der Vater des Erzählers, der gefürchtete Ackermann, innerhalb des Winklerschen Werks ungleich ausgiebiger thematisiert wird. Darüber hinaus kann der Winklersche Erzähler insofern als ›Steinmetz des Atems‹ bezeichnet werden, als er das Schweigen seiner Mutter, deren Atem in der Regel das einzige ist, das man von ihr hört, in seinen Texten ›ausformt‹.

Die dem manifesten Text inhärente Funktion als Gedächtnisspeicher sei zusätzlich anhand des folgenden, diesen Teil abschließenden Textbeispiels veranschaulicht:

Mit der Erzählung ›Wunschloses Unglück‹ von Peter Handke in meiner ledernen Umhängetasche, einem roten indischen Notizbuch [...] und die Pelikan-Füllfeder in der Hand, abwechselnd lesend und schreibend, sitze ich in der indischen Stadt Pune [...] in einer Gemüsehalle und denke beim Anblick eines meterhohen [...] Stoßes Petersilie an meine inzwischen verstorbene Mutter – ›Der Bleistift roch nach Rosmarin‹, steht in Peter Handkes »Phantasien der Wiederholung« –, an ihren zweiten Gemüsegarten am Fuße des kreuzförmig gebauten Dorfes [...]. Gleichzeitig mischt sich auch immer wieder, zwischen Buch und eigenes Schreiben, ein Zeitungsartikel aus der ›Hindustan Times‹, ein, den ich den ganzen Tag in Pune nicht loswerden konnte. Ein zehnjähriges Mädchen in Bangalore [...] fiel [...] einem Racheakt von vier Männern [...] zum Opfer. Die [...] Männer übergossen das Mädchen mit Kerosin und zündeten es an. [...] Sie ringe mit dem Tod.¹¹¹⁶ (MU 39)

Insbesondere zu Beginn des Textausschnitts wird deutlich, inwiefern der manifeste Text in aktiver Auseinandersetzung mit dem Fremdtext Handkes konstituiert wird: Zuerst liest der Erzähler in *Wunschloses Unglück*, dann schreibt er an seinem eigenen Text weiter. Allerdings wird der Winklersche Text nicht nur durch die Handke-Lektüre beeinflusst; der Lektüreakt selbst wird durch die Präferenz des Erzählers für bestimmte Bilder und Motive in spezifische Bahnen gelenkt und gestaltet sich somit selektiv. Der Anblick der auf dem indischen Markt feilgebotenen Kräuter erinnert den Protagonisten an seine verstorbene Mutter, die bei den verschiedensten Gelegenheiten Petersilie und/oder Maggikraut, das sie in ihrem zweiten Gemüsegarten neben dem Friedhof anbaute¹¹¹⁷, in der Küche zerkleinerte. Die Zitierung des Handke-Ausschnitts – ›Der Bleistift roch nach Rosmarin‹ – ist auf den ersten Blick einer thematischen Überschneidung zwischen alludierendem und alludiertem Text geschuldet, die sich über die Nennung des Rosmarins ergibt, der, ebenso wie Petersilie, ein Gewürz darstellt. Die Funktion des Zitats gestaltet sich allerdings nicht derart offensichtlich: Das Zugeständnis einer olfaktorischen Qualität an den Bleistift attestiert der Schrift, die über das Schreibgerät repräsentiert wird, eine spezifische Leistung. Die imperfektive Verwendung des Verbs ›riechen‹ evoziert den Eindruck, als riefe der Bleistift eine Erinnerung an den Duft von Rosmarin wach, sodass die Schrift als Gedächtnisträger inszeniert wird. Der Umstand,

¹¹¹⁶ Handke: *Phantasien der Wiederholung*, S. 45.

¹¹¹⁷ In diesem Gemüsegarten gab sich der Winklersche Erzähler als Kind oftmals »der gruseligen und [s]eine Fantasie anregende[n] Vorstellung« hin, »daß das unter der steinernen Friedhofsmauer hindurch in den Gemüsegarten wandernde Leichengift der Toten die Wurzeln [ihres] Gemüses verseucht hätte und [sie], besonders in den Träumen, Zwiegespräche mit den Toten hielten, besonders mit den verunglückten Kindern und den jugendlichen Selbstmördern, die [ihnen] von Himmel und Hölle erzählten« (MU 40f.). Eine morbide Vorstellung, die zeigt, inwiefern sich Winklers Affinität zur Auseinandersetzung mit dem Tod/den Toten bereits in seiner Kindheit manifestiert. Dieser Aspekt wird sei an späterer Stelle ausführlicher besprochen.

dass die Verbindung zwischen Schrift/Text und Gedächtnis über ein Fremdzitat zum Ausdruck gebracht wird, verweist zugleich auf die Rolle, die dem Verfahren der Intertextualität in diesem Zusammenhang zufällt.

Der Winklersche Protagonist bezieht sich in dem vorliegenden Textbeispiel allerdings nicht nur auf besagten Handke-Ausschnitt, sondern zugleich auf einen indischen Zeitungsartikel über einen brutalen Anschlag auf eine Minderjährige. Bereits an verschiedenen Stellen der Untersuchung wurde darauf hingewiesen, dass der Winklersche Erzähler immer wieder Zeitungsberichte über Unglücks- und Todesfälle in seine Texte integriert, insbesondere solche über kindliche Opfer. Die Integration derartiger Berichte kann einerseits als Ausdruck einer morbiden Faszination gelesen werden, die insbesondere Kinderleichname auf den Winklerschen Erzähler ausüben – ein Aspekt der im weiteren Verlauf zur Darstellung gelangt – und übernimmt andererseits die Funktion, die Erinnerung an derartige Vorfälle, die in der Masse der tagtäglich in den Medien berichteten Katastrophen unterzugehen drohen, wachzuhalten. Auch das erste Kapitel von *Mutter und der Bleistift* wird durch einen Zeitungsbericht eingeleitet, der von dem Tod eines französischen Kindes handelt: Dort heißt es, dass sich ein Achtjähriger in Frankreich erhängt hat, nachdem er sich zuerst mit seinem Bruder stritt und dafür anschließend von seinem Vater gemäßregelt wurde (vgl. MU 31). Weiter oben wurde darauf hingewiesen, dass der Winklersche Erzähler sich hier des Anfangssatzes von Handkes *Wunschloses Unglück* bemächtigt: Während sich der Zeitungsausschnitt dort auf den Tod der Mutter Handkes bezieht, wird dieser in *Mutter und der Bleistift* durch den Tod des französischen Kindes ersetzt.¹¹¹⁸ Auf diese Weise wird auf die Betroffenheit des Protagonisten angesichts des kindlichen Suizids hingewiesen, wodurch der manifeste Text einen gesellschaftskritischen Unterton erhält. Unmittelbar auf den Zeitungsausschnitt folgt ein weiteres Handke-Zitat, wenn es heißt: »»Wie Jesus einfach sagen kann, zur Witwe mit dem toten Sohn: ›Me klaie!‹ (Weine nicht!)«, steht in den Aufzeichnungen »Gestern unterwegs« von Peter Handke«¹¹¹⁹ (MU 31). Dieses Zitat kann als beispielhaf-

¹¹¹⁸ Zum Vergleich seien an dieser Stelle beide Textvarianten zitiert: Im Original bei Handke heißt es: »Unter der Rubrik VERMISCHTES stand in der Sonntagsausgabe der Kärntner ›Volkszeitung‹ folgendes: ›In der Nacht zum Samstag verübte eine 51jährige Hausfrau aus A. (Gemeinde G.) Selbstmord durch Einnehmen einer Überdosis von Schlaftabletten« (Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 7). In *Mutter und der Bleistift* hingegen ist das Zitat folgendermaßen abgewandelt worden: »Unter der Rubrik VERMISCHTES stand in der Samstagsausgabe der Kärntner ›Kleinen Zeitung‹ Folgendes: ›Achtjähriger Bub hat sich in Frankreich das Leben genommen« (MU 31).

¹¹¹⁹ Handke: *Gestern unterwegs*, S. 530. Der Ausdruck ›me klaie‹ stammt aus dem Griechischen und kann mit ›weine nicht‹ übersetzt werden. Im Lukas-Evangelium heißt es: »Und da sie der HERR sah, jammerte ihn derselben, und er sprach zu ihr: Weine nicht!« (Lk 7,13)

ter Ausdruck der Winklerschen Religionskritik verstanden werden, die dessen gesamtes Werk durchzieht: Die Empörung des Sprechers über die Aufforderung Jesu, die Trauer über das verlorene Kind einzustellen, erweist sich als Kritik an der Vorstellung des Lebens nach dem Tod, die dem irdischen Leben lediglich die Bedeutung einer Bewährung bzw. Erprobung zuspricht. Vor dem Hintergrund des Winklerschen Gesamtwerks kann konstatiert werden, dass sich die Texte gerade für die Wachhaltung schmerzlicher Erinnerungen aussprechen, wie etwa die an den Doppelselbstmord zweier homosexueller Jugendlicher, der sich in dem Heimatdorf des Erzählers ereignete und in vielen seiner Texte beschrieben wird, um ihn somit nicht dem Vergessen anheimzustellen.

3.4.2.3 Bild-Sprache/Sprach-Bilder

Die im Nachfolgenden analysierten Zitate werden weniger aufgrund einer gemeinsamen inhaltlich-thematischen Ausrichtung gruppiert, sondern vielmehr wegen ihres medialen Bezugs: Den abschließend untersuchten Referenznahmen auf das Werk Handkes ist gemein, dass sie sich – im weitesten Sinne – mit dem Medium Bild auseinandersetzen bzw. die Visualität als Voraussetzung der literarischen Produktion thematisieren. Doch vorab seien einige, die Basis der anschließenden Textarbeit bildende Bemerkungen darüber angestellt, welche Bedeutung das Medium Bild für den Autor Josef Winkler und dessen Werk einnimmt.

»[B]ei mir gibt es ja wenige Sätze, die kein Bild sind«¹¹²⁰, so der Autor Winkler in einem Interview aus dem Jahr 2008. Es ist auffällig, dass der Österreicher stets dann, wenn er sich über die Poetologie seiner Texte äußert, auf Termini aus dem Bereich der Bildenden Kunst zurückgreift: »Es besteht alles aus Bildern, die in Fluß kommen, die in Fluß gebracht werden, die sich verzweigen und die sich irgendwo auch wiederfinden. Eben ein Labyrinth von Bildern.«¹¹²¹ Immer wieder weist er darauf hin, dass seine Texte aus »Sprachbildern« bestehen, aus »Mosaiksteinen«, aus »tausend kleine[n] Bilder[n]«, die er im Schreibprozess »ehelich[t], zusammenbring[t]«. ¹¹²² Dass der Autor Winkler immer wieder Vergleiche aus der bildenden Kunst verwendet, um seinen Arbeitsprozess zu beschreiben, ist laut Klaus Amann dem Umstand geschuldet, dass »die visuelle Wahrnehmung und deren sprachliche Transformation in ein literarisches ›Bild‹,

¹¹²⁰ Karin Cerny: Josef Winkler im Gespräch mit Karin Cerny, in: Literaturhaus Wien, 09.2007. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8205> (Stand: 19.11.2015).

¹¹²¹ Prangel: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit.

¹¹²² Ebd.

in eine Metapher, [...] die Grundlage seines Schreibens« bilden.¹¹²³ »Ich bin«, so der Autor in einem Brief an Amann aus dem Jahr 1999, »mehr abhängig [...] von dem, was ich sehe, als von dem, was ich denke. [...] Ich sehe also bin ich, ich bin eine optische Substanz.«¹¹²⁴ Die Selbst-Definition als ›optische Substanz‹ wird auch in dem Vergleich des Autors seiner eigenen Person mit einer Kamera aufgegriffen:

Ich stelle mir immer wieder vor, ich bin eine Art Photoapparat oder Filmkamera. Ich kann nur in Bildern denken. Und wenn es irgendwann in meinen Manuskripten doch einmal Kommentare gibt, dann werden die in den Schlußfassungen gestrichen, weil sie mich überhaupt nicht interessieren. Ich will nur diese kleinen Bilder, die zu längeren Sätzen werden und diese Sätze, die zu kleinen Geschichten werden und diese kleinen Geschichten, die sich vergrößern und immer weiter aufblähen und zusammenschrumpfen usw. und sich woanders wieder Luft holen und wiederum wie ein Ballon aufblähen.¹¹²⁵

Besonders eindrücklich gelangt diese Vorstellung in der Erzählung *Im Sternhagel der Bilder* (vgl. WIMP 121–125) zur Anschauung, die auf den US-amerikanischen Fotografen und Filmemacher Burton Holmes Bezug nimmt:

Seit langem stelle ich mir vor, daß ich statt meines Kopfes eine Kamera auf meinem Hals montiert habe und alles filme, was meine Augen sehen können. [...] Sehe ich ein Bild, das mich berührt und bewegt, so leuchtet der linke Knopf meines Filmkamerakopfes rot auf, die Kamera beginnt zu surren und inhaliert die aufflimmernden Bilder. [...] Ich sitze mit meinem Filmkamerakopf, der unzählige Bilder von Verletzungen archiviert hat, vor der Schreibmaschine, klopfe sie in meiner Dunkelkammer Wort für Wort im Sternhagel der Anschläge als Sätze aufs Papier [...]. (WIMP 121f.)

Die Übertragung der aufgenommenen Bilder in das Medium der Schrift wird hier mit dem Prozess der Bildentwicklung in einer Dunkelkammer verglichen; sein gesamter literarischer Schaffensprozess, so der Autor Winkler, setze in dem Augenblick ein, in dem sich ein Bild in ein Positiv verwandelt und sich einzufärben beginnt.¹¹²⁶ »Winklers Prosa«, wie es im *Handbuch der Kunstzitate* heißt, »stilisiert gelegentlich Bilder und visuelle Eindrücke zu unverzichtbaren Vorstufen literarischer Arbeit«, wie es bspw. in der Erzählung *Himmelfahrtsgeschichte unter dem Antlitz eines mexikanischen Zuckertotenkopfes* der Fall sei.¹¹²⁷ Wie bereits gezeigt werden konnte, bezieht sich der Erzähler hier auf ein Foto der Künstlerin Frida Kahlo, das er auf sein Notizbuch klebt, wodurch die Verbindung zwischen Bild und Schrift zum Ausdruck gebracht wird – wobei die

¹¹²³ Amann: Josef Winkler, S. 201.

¹¹²⁴ Ebd.

¹¹²⁵ Prangel: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit.

¹¹²⁶ Vgl. Amann: Josef Winkler, S. 203.

¹¹²⁷ Joanna Wolf: Eintrag ›Josef Winkler‹, in: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, dies. (Hrsg.): *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Bd. 2. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. 827–831, hier S. 827.

Schrift sekundär ist, da sie auf das Bild folgt. Somit kann konstatiert werden, dass sich das Notizbuch als »Dokument und Archiv seiner visuellen Existenz [erweist] und zugleich [als] das Instrument, mit dem der literarische Bearbeitungs- und Transformationsprozess in Gang gesetzt und in Gang gehalten wird.«¹¹²⁸

Doch Winkler bezieht sich nicht nur in seinen poetologischen Selbstaussagen auf Termini aus dem Bereich der Bildenden Kunst, sondern referiert auch in seinen Texten immer wieder auf konkrete Künstler bzw. Kunstwerke, was unter dem Begriff des ›Kunstzitats‹ erfasst werden kann: Die Nennung, Beschreibung oder Anspielung auf ein reales Kunstwerk, die »poetische ›Umcodierung‹ von nicht-literarischer (hier: Bildender) Kunst«.¹¹²⁹ Derartige Kunstzitate bzw. Ekphrasen, die »schriftliche Darstellung von Kunstwerken (Gemälden und Statuen)«¹¹³⁰, lassen sich in fast allen Texten Winklers finden: Allein in *Die Realität so sagen* referiert der Erzähler auf Chaim Soutine, Georg Rudesch, Michelangelo, Raffael, Rembrandt, Picasso, Cézanne, van Gogh, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Caravaggio etc. Darüber hinaus finden sich zahlreiche Verweise auf Heiligenbilder sowie religiöse Kirchenmalerei. Für die vorliegende Erzählung spielt die bereits erwähnte Madonna della Seggiola Raffaels eine entscheidende Rolle, wobei angemerkt werden muss, dass dieses Bildnis bereits in andere Texte Winklers Eingang gefunden hat, wie etwa in seinen Roman *Friedhof der bitteren Orangen*¹¹³¹ aus dem Jahr 1990. Aber auch andere Madonnendarstellungen, wie etwa die Madonna degli alberetti von dem venezianischen Maler Giovanni Bellini aus dem Jahr 1487, gelangen zur Darstellung (vgl. MU 32).

Das für die Winklerschen Texte konstitutive Verhältnis von Text, Sprache und Bild sei anhand des nachstehenden Auszugs zum Ausdruck gebracht: Als der Protagonist in dem französischen Dorf Rieux eine Verlegerin des Verlags Verdier besucht, schenkt diese ihm die französischen Ausgaben von Handkes Aufzeichnungen *Gestern unterwegs* und *Am Felsfenster morgens*, was mit folgendem Handke-Zitat kommentiert wird: »Sich das Tranchiermesser des Bilderdenkens durch das geredeverwucherte Gehirn schieben (5. August)«¹¹³² (MU 37). In einem Akt der Gewalt zwingt sich der Sprecher hier zum Denken in Bildern. Das Schieben des Tranchiermessers durch das Gehirn veranschau-

¹¹²⁸ Amann: Josef Winkler, S. 201.

¹¹²⁹ Anonym: Einleitung, in: Fliedl, Rauchenbacher, Wolf: Handbuch der Kunstzitate, S. IX–XIV, hier S. IX.

¹¹³⁰ Hans Peter Wagner: Eintrag ›Ekphrasis‹, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 163–164, hier S. 163.

¹¹³¹ Josef Winkler: *Friedhof der bitteren Orangen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

¹¹³² Handke: *Gestern unterwegs*, S. 433.

licht, inwiefern das Denken in Bildern nicht nur eine andersartige Form der Wahrnehmung, sondern auch des Ausdrucks darstellt: Es wird nicht mehr gesprochen, sondern in Bildern gedacht. Das Zitat führt einen wesentlichen Aspekt der Poetik Handkes vor, für dessen Texte die visuelle Wahrnehmung eine so große Rolle spielt, wie für kaum einen anderen Autoren. Er sammelt in seinen Texten die unterschiedlichsten Bilder, auf deren Grundlage »beim Lesen eine dem Kino nicht unähnliche Empfindung [erwächst], wobei dem im Kopf entstehenden Bild eine mindestens gleichwertige Bedeutung mit dem narrativen Gehalt der Texte zukommt.«¹¹³³ Dabei übernehme die Entfaltung der Bilder die Funktion, »eine Epik zu schaffen, die vom Zwang rigider Handlungsabläufe befreit« sei.¹¹³⁴ Die Ausgestaltung des Narrativs als Abfolge von erzählten Bildern lockere die linearen Automatismen von Erzählprosa auf¹¹³⁵, wodurch sich oftmals der Eindruck einer auf Assoziationen beruhenden Anordnung einstellt. Die Zitierung ausgerechnet dieses Handke-Ausschnitts weist nicht nur auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken der Autoren Handke und Winkler hin – der Text als Ausformung von Bildern –, sondern benennt zudem einen weiteren wesentlichen Aspekt des Winklerschen Schreibens: Die Aufforderung zum Denken in Bildern, die dem wuchernden Reden gegenübergestellt wird, suggeriert ein gewisses Maß an Einsamkeit, spielt sich der Denkprozess doch nicht in Interaktion mit der Außenwelt – mit dem Rezipienten –, sondern im ›Inneren‹ des Erzählers ab. Daher ist die Abfolge/Anordnung der erzählten Erinnerungsbilder für den Leser häufig nicht logisch nachvollziehbar.¹¹³⁶ In diesem Zusammenhang sei zudem auf den geringen Anteil direkter Rede in den Winklerschen Texten hingewiesen, was als Resultat der vorgeführten Praxis des ›Bilderdenkens‹ angesehen werden kann.

Das Schieben des Tranchiermessers durch das eigene Gehirn, um noch einmal zu dem eingangs zitierten Handke-Ausschnitt zurückzukehren, verbindet diese Praxis mit einer

¹¹³³ Christoph Parry: ›Das sind jetzt die richtigen Bilder‹. Zu Peter Handkes erzählerischem und polemischem Umgang mit Bildern, in: Dieter Heimböckel, Uwe Werlein (Hrsg.): *Der Bildhunger der Literatur*. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 359–370, hier S. 359.

¹¹³⁴ Ebd.

¹¹³⁵ Vgl. ebd., S. 360.

¹¹³⁶ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass die gegenwärtigen, die Grundlage dieser Untersuchung bildenden Texte Winklers im Vergleich zu denen seines Frühwerks nur noch selten in eine assoziative, für den Leser nicht nachvollziehbare Struktur ableiten. In den Texten Handkes hingegen, wie Ulrich Greiner in seiner Rezension zu *Der Bildverlust* konstatiert, sei die absichtliche Verwirrung des Rezipienten Programm: »In diesem monströsen und voluminösen Roman jedoch ist Handke außer Rand und Band. Nie hat er sich so übermütig, haltlos ins Nebulöse hineinfabuliert, sich (und uns!) derart halsbrecherisch all seinen Lieblingstheorien und -marotten preisgegeben. Man liest das, kratzt sich am Kopf, versteht kein Wort, liest weiter, dann wieder geht einem ein Lichtlein auf, man freut sich, aber zu früh, denn plötzlich feixt Handke wie ein Kobold, foppt den Leser, wechselt die Erzählperspektive, Zeit und Ort und Sprache« (Greiner: *Der Herr der Fragezeichen*).

Form der Autoaggression. Dieser Zusammenhang sei anhand des nachfolgenden Textausschnitts bekräftigt: Die hartnäckigen Versuche des Erzählers, sich verbotenerweise den Heiligenbildern auf dem Altar in der Kathedrale des heiligen Volodymyr in Kiew zu nähern, um diese genauer zu betrachten, werden allesamt von einer Weihwasserverkäuferin vereitelt. Sein Verlangen, die Bilder trotz des Verbots aus der Nähe anzuschauen, wird dabei mit folgendem Handke-Zitat kommentiert: »*In meiner Begier, zu sehen, zu sehen, werde ich noch einmal aus dem Fenster, von einem Felsen, aus dem fahrenden Zug stürzen?*«¹¹³⁷ (MU 89) Der Wunsch, der Bilder ansichtig zu werden, wird über das Zitat als zwanghafte Begierde ausgewiesen, von der eine selbstzerstörerische Gefahr ausgeht. Der Grundstein für dieses Verhalten wurde bereits in der Kindheit des Winklerschen Erzählers gelegt: Dieser berichtet in *Mutter und der Bleistift*, dass er als Kind im Zimmer seiner Großmutter immer wieder heimlich eine Fotografie von einem »aufgebahrten und so schön zurechtgemachten« Kinderleichen betrachten habe, dass er sich »am liebsten zu ihm gelegt« hätte¹¹³⁸. In einen »altmodische[n], handgeflochtene[n] Kinderwagen« gebettet, ist der Kopf der »tote[n] Bauernprinzessin« mit »einem Strauß Stoffblumen und lilienartigen Blüten aus weißem Wachs bedeckt« (MU44). Der Mund des Kindes ist »unter der Hasenscharte der Oberlippe leicht geöffnet«, die Augen geschlossen, die Nase »stumpf«, die Wangen »pausbacken voll« (MU 44). Die detailierte und hier lediglich unvollständig wiedergegebene Beschreibung des Leichnams wird von einem Handke-Zitat unterbrochen, das die morbiden Tendenzen des Winklerschen Protagonisten infrage zu stellen scheint: »*Manchmal geradezu handgreiflich der Drang, die Toten zum Leben zu erwecken, wie jetzt hier in der Sonne, wo sich am Boden die Blätter sacht drehen; was aber dann mit den Auferweckten anfangen?*«¹¹³⁹ (MU 44) Die Setzung der Referenznahme veranschaulicht, dass der Erzähler seine nekrophilen Tendenzen, seine (nicht sexuelle) Zuneigung für Leichen auf der einen Seite kritisch hinterfragt, sich ihr auf der anderen Seite jedoch nicht entziehen kann. Als Kind ist ihm diese Neigung nicht nur peinlich, sondern ihm ist zugleich bewusst, dass er eine Grenze übertritt, wenn er sich mehrmals täglich das Bild des Leichnams anschaut, um sich in dessen »Totenwelt hinein[zu]träumen« (MU 45): »Meine Mutter hatte überhaupt keine Ahnung von der Existenz dieses Fotos. Ich wagte nie, es ihr zu zeigen, ich schämte

¹¹³⁷ Handke: *Gestern unterwegs*, S. 319.

¹¹³⁸ Das Bild des toten Kindes ist übrigens in Winklers Roman *Friedhof der bitteren Orangen* abgebildet (vgl. Winkler: *Friedhof der bitteren Orangen*, S. 7).

¹¹³⁹ Da im Text keine Angabe hinsichtlich der Quelle dieses Zitats gemacht wird, kann lediglich vermutet werden, dass es einem der drei Handke-Texte entstammt, die der Winklersche Erzähler als Referenzquelle in *Mutter und der Bleistift* angibt.

mich nicht nur, ich hatte auch Angst davor, zu sagen, daß ich so gerne dieses tote Kind anschaute.« (MU 45) Doch als in einem Nachbardorf ein kleiner Junge an den Folgen eines Verkehrsunfalls stirbt, kann er sich selbst seiner Mutter gegenüber, die der Beerdigung beiwohnte, nicht länger zurückhalten:

Obwohl es auf meiner Kinderzunge lag, hatte ich nicht den Mut, sie zu fragen, wie denn das Kind ausgeschaut habe auf der Bahre, wie man es zurechtgerichtet und geschmückt habe für die Himmelfahrt und dann für den sicheren Himmelboden, wo es flanieren konnte zwischen den prachtvollen, parfümierten und mit ihren Flügeln Wind machenden Engeln – der eine schöner als der andere – und wohin auch ich so gerne wollte. [...] ›War der Sarg weiß?‹ fragte ich die immer noch verstörte Mutter einen Tag später. – ›Ja!‹ – ›War das Bahrtuch weiß und durchsichtig?‹ – ›Ja!‹ – ›War es offen aufgebahrt?‹ – ›Ja!‹ – ›Hatte es einen Blumenkranz auf dem Kopf?‹ Sie gab keine Antwort mehr, stand auf und ging [...] hinauf in ihr Schlafzimmer [...]. (MU 60f.)

Die Faszination, die von dem toten Kind ausgeht und der sich der erwachsene Erzähler gänzlich hingibt, ist größer als die Scham und das Wissen, etwas Verbotenem anzuhängen. Der Tod wird hier nicht nur als mystisch-düstere Instanz, sondern zugleich im Schein einer spezifischen Ästhetik inszeniert, die im Kontrast zu der bilderarmen Bauwelt steht, die vom eintönigen und farblosen Arbeitsalltag strukturiert ist. Die häufigen Friedhofsbesuche, bei denen der kindliche Erzähler seine »verwahrlosten Lieblingsgräber, die Kindergräber« (MU 41) aufsucht, seine sich um das Thema Tod drehenden Tagträume – all dies erweist sich als Bestandteil und Ausdruck einer Phantasiewelt, die sich der Protagonist in Ermangelung alternativer, kindgerechter Stoffe/Motive konstruiert. Doch die Todesbilder befriedigen nicht nur, sie stellen zugleich eine Gefahrenquelle dar: So wird der kindliche Erzähler etwa in seinen Träumen von einem tödlich verunglückten Kind verfolgt, bei dessen Beerdigung er ministrierte (vgl. MU 61); und auch das Bild seiner verstorbenen Großmutter, wie diese, in Vorbereitung auf ihre Beisetzung, splitternackt, mit auseinandergespreizten Beinen und offenem Mund im Bett liegend von seiner Tante gewaschen wird, sucht ihn jahrelang heim: »Mit diesem Alptraumbild wachte ich als Kind und später als Jugendlicher jeden Morgen auf und ging jeden Abend damit schlafen« (MU 48).

Bereits in den Eingangsbemerkungen wurde auf den Stellenwert hingewiesen, den das Medium Bild für das literarische Werk Peter Handkes besitzt. So tauchen in seinen Texten immer wieder Verweise auf die Bildende Kunst auf, wobei es »nicht nur um die Begegnung mit dem konkreten Bild [geht], sondern auch um den poetologischen Im-

puls, den es auslöst.«¹¹⁴⁰ Letzterer wurde seitens der Forschung insbesondere am Beispiel von Handkes Auseinandersetzung mit dem Werk Cézannes in *Die Lehre der Saint-Victoire* untersucht: »Der Text ist motiviert von einer Krise der Wahrnehmung und reagiert damit auf den – gegen Ende der siebziger Jahre – deutlich werdenden Paradigmenwechsel in Kommunikation, Repräsentation und Tradition.«¹¹⁴¹ Die in diesem Text geäußerten Fragen kreisen »um den Zwang, ›anders‹ wahrzunehmen, und um die Möglichkeiten, eine ›neue‹ Sprache dafür zu finden«, wobei Paul Cézanne als Vorbild für die zu entwickelnde Poetologie Handkes fungiert.¹¹⁴² So bezieht sich das »Ich in der *Lehre der Saint-Victoire*«, das auf der »Suche nach einer neuen Schreibweise [ist], die seine angeschlagene Autorposition wieder instand setzen kann«, auf die Bildende Kunst, die ihm letztendlich dabei hilft, seine »Sprachlosigkeit« zu überbrücken.¹¹⁴³ Doch Handke, der u.a. auch Aufsätze zu lebenden Künstlern, wie bspw. zu dem deutschen Maler und Bildhauer Anselm Kiefer verfasst hat¹¹⁴⁴, setzt sich in seinen Texten nicht ausschließlich mit Cézanne auseinander, sondern referiert auch auf andere Künstler, wie etwa Edward Hopper, René Magritte oder auch Max Ernst. In *Mutter und der Bleistift* nimmt der Erzähler zwar auf Handkes Affinität zur Bildenden Kunst Bezug, auf dessen vielfach besprochene Cézanne-Rezeption geht er allerdings nicht ein. Stattdessen zitiert er zwei Handke-Zitate, die sich auf Bilder der Maler Giotto di Bondone (1266–1337) sowie Francisco de Zurbarán (1598–1664) beziehen, deren Werke von religiösen Themen und Motiven dominiert werden. In beiden Fällen liegen keine direkten inhaltlichen Interferenzen zwischen dem manifesten Text und dem alludierten Zitat bzw. den dort aufgerufenen Bildern vor, wie die nachstehenden Beispiele zeigen. Die erste, in den alludierenden Text integrierte Bildreferenz Handkes bezieht sich auf den italienischen Maler Giotto di Bondone und folgt unmittelbar auf den bereits thematisierten indischen Zeitungsartikel über ein junges Mädchen, das einem Verbrennungsanschlag zum Opfer fiel: »Ihre Haut soll zu 75% verbrannt sein. Sie ringe mit dem Tod. ›Immer wieder bei Giottos Trauernden: die vor Trauer geschwollenen Oberlippen«, steht in den Aufzeich-

¹¹⁴⁰ Andrea Winkler: Eintrag »Peter Handke«, in: Fliedl, Rauchenbacher, Wolf: Handbuch der Kunstzitate. Bd. 1, S. 257–262, hier S. 257.

¹¹⁴¹ Anne-Kathrin Reulecke: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München: Fink, 2002, S. 49–83, hier S. 49. Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Johanna Bossinade: *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 137–160.

¹¹⁴² Reulecke: *Geschriebene Bilder*, S. 49.

¹¹⁴³ Ebd., S. 82.

¹¹⁴⁴ Vgl. A. Winkler: *Peter Handke*, S. 257.

nungen ›Gestern unterwegs‹ von Peter Handke¹¹⁴⁵ (MU 40). Der Winklersche Erzähler ist angesichts des Gewaltverbrechens unfähig, sich mitzuteilen, sodass er stellvertretend über ein Fremdtextelement reagiert. Da dieses jedoch wiederum auf das Medium Bild verweist, wird an dieser Stelle auf die Unzulänglichkeit der Sprache aufmerksam gemacht. Wenngleich weiter oben postuliert wurde, dass sich der Winklersche Text nicht explizit auf die aus der Auseinandersetzung Handkes mit Paul Cézanne resultierende Poetologie bezieht, so kann die soeben konstatierte Unzulänglichkeit der Sprache dennoch als implizite Anspielung auf die Sprachkritik Handkes gelesen werden.¹¹⁴⁶

Das zweite Handke-Zitat nimmt Bezug auf ein Bild des spanischen Malers Francisco de Zurbarán, aller Wahrscheinlichkeit nach auf dessen Darstellung des gekreuzigten Jesus. Im Vergleich zu dem ersten Beispiel erscheint der Zusammenhang zwischen alludiertem und alludierendem Text hier weitaus offensichtlicher: Eines Tages berichtet Maria Winkler ihrem Sohn von dem Selbstmord ihrer Großmutter, die sich auf dem Dachboden ihres Hauses erhängte:

Der Großvater meiner Mutter ging über die steile, knarrende Holzstiege des Dachbodens, erblickte [...] das demütig auf die Brust gesenkte Haupt seiner Frau, ging auf ihren mit einem Kalbstrick strangulierten Körper zu und rief: ›Oba Muata! Oba Muata!‹
›Zurbarán, jetzt sehe ich eines seiner Bilder doch noch: Die Nasenscheidewand des Gekreuzigten – vom Todeskampf entzweigerissen‹.¹¹⁴⁷ (MU 86)

Der Bezug zwischen manifestem und zitiertem Text wird über den doppelten Tod, den Suizid und die Kreuzigung, hergestellt; so scheint sich die Sentenz ›jetzt sehe ich eines seiner Bilder doch noch‹ auf die Szenerie zu beziehen, die sich dem Winklerschen Urgroßvater beim Betreten des Dachbodens bietet. Auf diese Weise wird der Opfertod Christi in direkte Relation zu dem Suizid der Winklerschen Urgroßmutter gesetzt und erfährt somit eine Profanisierung¹¹⁴⁸. Das Bild Zurbaráns, auf das Handke hier referiert, dient dem Winklerschen Erzähler, der zum Zeitpunkt des Todes seiner Urgroßmutter

¹¹⁴⁵ Handke: *Gestern unterwegs*, S. 390.

¹¹⁴⁶ Bei der Sprachkritik Handkes handle es sich um eine »Kritik der Sprachverwendung: dem Gebrauch der Worte. [...] Handke übt Kritik an einem instrumentalisierten Sprachgebrauch, wobei sich seine Kritik gegen die naive – oder zu Manipulationszwecken bewusst eingesetzte und damit korrumpierte – Identifizierung von sekundärem Zeichensystem und außersprachlicher Wirklichkeit richtet. [...] Die Literatur, so das angestrebte Ziel, soll einen neuen Blick auf die Dinge ermöglichen, der wiederum zu einem innovativen Wortgebrauch führt.« Im Rahmen dieser Wahrnehmungs- und Ausdruckskrise gewinne das Sehen immer größere Bedeutung für Handke: »An den beobachteten Dingen entzündet sich ein bildhaftes Denken und Schreiben, das seine Vorlage in der bildenden Kunst sucht« (Ulrike Weymann: *Intermediale Grenzgänge. Das Gespräch der drei Gehenden* von Peter Weiss, *Gehen* von Thomas Bernhard und *Die Lehre der Sainte-Victoire* von Peter Handke. Heidelberg: Winter, 2007, S. 202–205).

¹¹⁴⁷ Handke: *Gestern unterwegs*, S. 361.

¹¹⁴⁸ Zum Akt der Profanisierung im Winklerschen Werk vgl. Brigitte Schwens-Harrant: *Verschiebungen. Profanisierung und Sakralisierung im Werk Josef Winklers*, in: Miller, Ivanovic (Hrsg.): *Die Entsetzungen des Josef Winkler*, S. 212–224.

noch nicht geboren war, als Ersatz: In Ermangelung eigener Erinnerungsbilder greift der Erzähler somit auf einen Fremdtext zurück, der selbst wiederum auf ein Fremdbild referiert. Auf diese Weise wird dem Verfahren der Intertextualität eine im weitesten Sinne kompensatorische Funktion zugesprochen. Zugleich wird deutlich, inwiefern die intertextuelle Dimension der Winklerschen Texte punktuell um einen intermedialen Bezugsrahmen erweitert wird.

3.4.3 Zwischenfazit

Die in *Mutter und der Bleistift* vorliegende, für das Winklersche Werk recht ungewöhnliche Beschränkung der intertextuellen Referenznahmen auf lediglich zwei AutorInnen, Ilse Aichinger und Peter Handke, kann nicht nur als eine Form der besonderen Ehrerbietung verstanden werden, sondern zugleich als der Versuch, die eigenen Texte in einer bestimmten österreichischen Literaturtradition zu verorten, die sich über ihre Sprachkritik und ihr Geschichtsbewusstsein definiert. Und obgleich durchaus Gemeinsamkeiten zwischen Winkler, seinen Texten und seinen literarischen Vorbildern bestehen – man denke etwa an die mit Aichinger geteilte Kino-Leidenschaft oder die mit Handke gemeinsame Präferenz für das Schreibwerkzeug des Bleistifts – wirkt der Versuch, mittels des Verfahrens der Intertextualität Bezüge zwischen seiner Person als Autor, seinem Werk und einigen der bekanntesten VertreterInnen der österreichischen, deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts herzustellen, zum Teil etwas bemüht.

Die in *Mutter und der Bleistift* enthaltenen intertextuellen Bezugnahmen sind in der Regel mehrfachmarkiert, wie etwa mittels der Umrahmung durch Anführungszeichen und Kursivierung. Darüber hinaus werden nicht nur die Referenztexte selbst, sondern auch deren Verfasser häufig namentlich identifiziert, womit die Potenzierungsstufe der thematisierten Intertextualität erreicht ist. Die auf das Werk Aichingers referierenden Textstellen können in zwei Gruppen unterteilt werden: Die Zitierung einer ersten, nicht sehr umfangreichen Gruppe erweist sich als Ausdruck einer bewussten Referenz auf die Programmatik Aichingers, deren Prosa sich durch das Unvollständige, das Lückenhafte und das Fehlende auszeichnet¹¹⁴⁹. Die in der zweiten Gruppe versammelten Zitate werden vom Winklerschen Erzähler für unterschiedliche Zwecke instrumentalisiert: So setzt er die Aichinger-Zitate bspw. dem Schweigen seiner Mutter entgegen oder nutzt

¹¹⁴⁹ S. Moser: Da flog das Wort auf, S. 251.

sie als Ausdruck seiner Religionskritik. Auch die Referenznahmen, die sich auf Texte des österreichischen Autors Peter Handke beziehen, können nicht nach übergeordneten Funktionen, sondern vielmehr aufgrund ihrer inhaltlich-thematischen Ausrichtung gruppiert werden, wie etwa über ihren Bezug auf das Schreibgerät des Bleistifts, der nicht nur für die Poetik Handkes eine zentrale Rolle spielt, sondern als Gegenstand zugleich konstitutiv für das Verhältnis zwischen Winkler und seiner Mutter ist. Wie es auch im ersten Teil der Erzählung der Fall ist, wird das Verfahren der Intertextualität erneut an den Prozess der Erinnerung gekoppelt, womit der Text Methoden der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und Erinnerungsforschung anwendet und reflektiert: Indem der Winklersche Erzähler seine Erinnerungen, die sich in der Auseinandersetzung mit den Fremdtexen einstellen, aus der Fremde heraus entwirft, konstituiert er einen unmittelbaren Zusammenhang von Ort, Text und Erinnerung.

IV. Felicitas Hoppe: *Hoppe* (2012)

1. Einleitung

Nachdem mit Christian Kracht und Josef Winkler bereits Vertreter der schweizerischen sowie der österreichischen Gegenwartsliteratur behandelt wurden, wendet sich die Analyse im Folgenden und abschließend einer deutschen Autorin zu, der in Berlin lebenden Schriftstellerin Felicitas Hoppe, »moderne Märchenerzählerin«, »Schatzsucherin« und »Fabulierkünstlerin«¹¹⁵⁰. Seit Hoppe im Jahr 1996 mit ihrem Erzählband *Picknick der Friseure*¹¹⁵¹ debütierte, für den sie den Aspekte-Literaturpreis erhielt, hat sie sich als feste Instanz innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur etabliert. Das in mehrere Sprachen übersetzte Werk der inzwischen mit dem Georg-Büchner-Preis¹¹⁵² ausgezeichneten Autorin erfreut sich zudem eines internationalen Bekanntheitsgrades, wie die zahlreichen Gastdozenturen und Lesungen im In- und Ausland beweisen¹¹⁵³. Dabei ist die studierte Literaturwissenschaftlerin¹¹⁵⁴, die gelegentlich auch Beiträge für Zeitschriften, Zeitungen und den Rundfunk verfasst, nicht nur selbst als Übersetzerin tätig¹¹⁵⁵, sondern widmet sich sowohl dem Verfassen von Kinderbüchern¹¹⁵⁶ als auch von

¹¹⁵⁰ Vgl. Carola Hilmes: Autorschaft und Performance. Felicitas, eine Fabuliererin, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 281–290, hier S. 282. Dort heißt es ferner: »Fabulieren, mit diesem etwas antiquiert anmutenden Wort scheinen mir Poetologie und Performance der Schriftstellerin gut getroffen. In einem eleganten, gelegentlich zu Sentenzen neigenden Stil wendet sie sich immer wieder einer Welt zu, in der das Wünschen noch geholfen hat. Ganz ohne Moral geht diese Form der Freiheit nicht ab. Ein Fabulist oder Fabeldichter erzählt Geschichten, die Einsicht und Orientierung vermitteln. Hoppe verfährt dabei allerdings nicht didaktisierend, denn für sie sind Leser Gesprächspartner. Niemand plaudert doch für sich allein. Die rechte Lust zu fabulieren, von der Goethe sprach [...], braucht eine Zuhörerschaft. Es gab sie für Hoppe zuerst in der Familie, bevor sie in die Welt hinausgetragen wurde« (ebd., S. 288). Vor diesem Hintergrund wundert auch das dem Roman vorangestellte Motto nicht, wenn es heißt: »Für Familienmitglieder gilt das gesprochene Wort!« (Felicitas Hoppe: Hoppe. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012, S. 5)

¹¹⁵¹ Felicitas Hoppe: *Picknick der Friseure*. Geschichten. März 2006. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996.

¹¹⁵² Zur Debatte um die Vergabe des Georg-Büchner-Preises für den Roman *Hoppe* vgl. Stefan Neuhaus: »Geniestreich« oder »artige Häkeldeckchenprosa«? Positionen literarischer Wertung am Beispiel der Debatte über die Büchnerpreisträgerin Felicitas Hoppe, in: Irma Hyvärinen, Ulricke Richter-Vapaatalo, Jouni Rostila (Hrsg.): Finnische Germanistentagung 2012. Einblicke und Aussichten. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014, S. 293–308.

¹¹⁵³ Hoppe verweilte u.a. im Jahr 2008 im Rahmen der Bertolt-Brecht-Gastprofessur an der Universität Augsburg (Felicitas Hoppe: *Sieben Schätze*. Augsburger Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009). Im darauffolgenden Jahr war sie als Poetikdozentin an der Georg-August-Universität in Göttingen tätig (dies.: *Abenteuer – was ist das*. Poetikvorlesungen vom 02. und 03. Dezember 2009. Göttinger Sudelblätter. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Göttingen: Wallstein, 2010). Darüber hinaus hielt sie sich als »writer in residence« in New York und Washington auf und war im Jahr 2006 als Max Kade Visiting Distinguished Professor an den Universitäten in Dartmouth, Hanover und New Hampshire tätig.

¹¹⁵⁴ Neben Literaturwissenschaft studierte Hoppe zudem in »Hildesheim, Tübingen, Eugene/Oregon, Berlin und Rom u.a. [...] Rhetorik, Religionswissenschaften, Italienisch und Russisch. Nebenbei arbeitete sie an verschiedenen Sprachschulen und am Goethe-Institut als Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache« (Stefan Neuhaus: Felicitas Hoppe, in: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. <http://www.munzinger.de/document/16000000707> [Stand: 11.02.2016]).

¹¹⁵⁵ Vgl. etwa ihre jüngste Arbeit, die Übersetzung des Kinderbuchs *Grünes Ei mit Speck. Das Allerbeste von Dr. Seuss*. Aus dem Amerikanischen v. Felicitas Hoppe. Mit einem Nachw. v. Andreas Plathaus. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.

Erzählbänden, die, in geringer Auflage und mit hochwertigen Illustrationen versehen, in der Berliner Handpresse erscheinen¹¹⁵⁷.

Die sich durch ihre »originäre wie originelle Erzähllogik [...] markant von den Texten anderer zeitgenössischer Autorinnen und Autoren«¹¹⁵⁸ abhebenden Texte Felicitas Hoppes, die sich »abseits des Mainstream realistischen Erzählens oder auch phantastischen Erzählens« positionieren und sich dabei »quer zu den gängigen Theoriediskursen« stelle¹¹⁵⁹, wurden von der Literaturkritik mehrheitlich positiv bewertet. Allerdings, wie Frank Thomas Grub in seinem Aufsatz *Suchbewegungen – Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik* zeigt, kommen viele Rezensionen nicht über einen den Texten attestierten »Topos des Außergewöhnlichen« hinaus, wie die auffallend häufige Verwendung der Adjektive »absurd«, »grotesk« und »irreal« darlege¹¹⁶⁰. Daneben beklagten viele Rezensenten die Unmöglichkeit einer stringenten Inhaltswiedergabe¹¹⁶¹, was ebenfalls auf das vermeintlich Absurd-Groteske der Texte zurückgeführt werden kann. Darüber hinaus näherte sich die Literaturkritik dem Werk Hoppes häufig über die inter- und intratextuelle Struktur der Texte¹¹⁶² sowie deren Einordnung in das Genre der Reiseliteratur¹¹⁶³ an; und wem sich die Texte Hoppes aller Deutungsansätze zum Trotz weiterhin verschlossen, der wende sich der Autorin selbst zu und suche bei dieser nach autobiographischen Antworten auf die Ungereimtheiten ihrer Werke¹¹⁶⁴. Hoppes jüngster Text, der Roman *Hoppe*¹¹⁶⁵, vereinigt insbesondere jene drei zuletzt genannten Aspekte miteinander: Die fiktive Biographie aus der Feder der Autorin Felicitas Hoppe wird aus der Sicht einer Biographin mit dem Kürzel »fh« erzählt, die im Indikativ der dritten Person

¹¹⁵⁶ Besonders große Resonanz erhielt das Kinderbuch *Iwein Löwenritter. Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2008. Vgl. hierzu Verena Brunschweiler, Michael Nefcke: Felicitas Hoppes *Iwein Löwenritter* in der Schule. Theoretische Überlegungen, Erfahrungsbericht, Projektskizze, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler (Hrsg.): *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch*. Akten der Tagung Bamberg 2010. Bamberg: Bamberg UP, 2012, S. 197–210.

¹¹⁵⁷ *Das Richtfest* (1997), *Drei Kapitäne* (1998), *Vom Bäcker und seiner Frau* (1999), *Die Torte* (2000), *Fakire und Flötisten* (2001), *Die Reise nach Java* (2003), *Ingrids Affen. Ein Berliner Geburtstag* (2006).

¹¹⁵⁸ Martin Hellström, Stefan Neuhaus: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 7–10, hier S. 7.

¹¹⁵⁹ Hilmes: *Autorschaft und Performance*, S. 283.

¹¹⁶⁰ Frank Thomas Grub: *Suchbewegungen – Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik*, in: Hellström, Neuhaus: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 69–89, hier S. 71.

¹¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 72.

¹¹⁶² Vgl. ebd., S. 73f.

¹¹⁶³ Vgl. ebd., S. 71. Zum Zusammenhang zwischen der Tätigkeit des Reisens und der Herstellung von Literatur vgl. auch Hermann Schlösser: *Reisen, um zu schreiben. Überlegungen zu einer geläufigen literarischen Praxis nebst drei Beispielen: Kasimir Edschmid, Wolfgang Koeppen, Felicitas Hoppe*, in: Helmut Lethen, Annegret Pelz, Michael Rohrwasser (Hrsg.): *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*. Göttingen: V&R UP, 2013, S. 207–222.

¹¹⁶⁴ Vgl. Grub: *Suchbewegungen*, S. 77f.

¹¹⁶⁵ Dieser Text wird künftig unter der Sigle »HO« mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

von dem Leben der Felicitas Hoppe berichtet, welches – aller literaturkritischen Vorbehalte hinsichtlich der Möglichkeit einer Inhaltswiedergabe zum Trotz – in groben Zügen wie folgt zusammengefasst werden kann: Die Protagonistin Felicitas Hoppe siedelt mit ihrem »Entführervater Karl« bereits im Alter von vier Jahren nach Brantford in Kanada über, wo sie ihre Kindheit verbringt und eine enge Freundschaft zu dem Eishockeyspieler Wayne Gretzky unterhält. Rund zehn Jahre später, im Jahr 1975, wandern Karl und Felicitas nach Adelaide, Australien aus, wo sie sich als Jugendliche in einen blinden Cricketspieler verliebt und später am Elder Conservatorium of Music studiert. Nachdem ihre Träume von einer Karriere als Komponistin und Dirigentin gescheitert sind, macht sie sich zusammen mit ihrem Freund und Studienkollegen Viktor Seppelt nach New York auf. Von Seppelt getrennt, reist sie in den USA umher, bevor sie schließlich in Las Vegas landet. Im Jahr 1986 schreibt sie sich an der University of Oregon ein, wo sie sich als Deutschlehrerin verdingt. Nach ihrem Master-Abschluss verlässt Hoppe die Stadt und verschwindet, sodass es am Ende des Romans lediglich lakonisch heißt: »To be continued. (Fortsetzung folgt./fh)« (HO 330).

Bereits diese grobe Inhaltsskizze veranschaulicht den Stellenwert, der dem Motiv der Reise zukommt. So werden, abgesehen von den drei großen Reisen nach Kanada, Australien und den USA, zahlreiche kleinere Fahrten, Wanderungen und Ausflüge beschrieben. Diese werden allerdings nicht nur auf der topographischen, sondern auch auf der inter- und intrastrukturellen Ebene des Romans unternommen: So weist *Hoppe* sowohl vielfältige Verweise auf literarische Fremdtexte als auch auf das Werk der Verfasserin selbst auf; dabei unterliegt der referentielle Bezugsrahmen weder gattungsspezifischen noch inhaltlich-thematischen oder zeitlichen Restriktionen, was auf ein freies und bewegliches Verständnis von Literatur schließen lässt. Somit hat man es bei dem vorliegenden Roman im doppelten Sinne mit einem Schreiben über die Ränder hinaus zu tun, werden doch nicht nur geographisch-topographische Grenzen überschritten, sondern auch die zwischen Fremd- und Eigentexte.¹¹⁶⁶ Diese Form des Schreibens ist allerdings nicht nur für den vorliegenden Roman, sondern für das gesamte Werk Hoppes kennzeichnend: So verbinden sowohl der 1999 publizierte Roman *Pigafetta*¹¹⁶⁷ als auch der im Jahr 2003 veröffentlichte Roman *Paradiese, Übersee*¹¹⁶⁸ Topographie und Intertextualität miteinander. Während *Pigafetta* von einer Weltreise auf einem Containerschiff

¹¹⁶⁶ Bezeichnenderweise heißt es im Roman, dass Felicitas »manchmal über die Ränder hinaus« schreibe (HO 46).

¹¹⁶⁷ Felicitas Hoppe: *Pigafetta*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012

¹¹⁶⁸ Felicitas Hoppe: *Paradiese, Übersee*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.

handelt und dabei zahlreiche Referenzen auf das Genre der Abenteuer- und Entdeckerliteratur enthält, erzählt *Paradiese, Übersee* von einer in Indien beginnenden und bis nach Luxemburg führenden Suche und ist dabei u.a. mit vielfältigen Bezügen auf die literarische Gattung des Artusromans gespickt. Der 2004 herausgegebene Erzählband *Verbrecher und Versager*¹¹⁶⁹ hingegen beschreibt – bis auf eine Ausnahme¹¹⁷⁰ – in fünf biographischen Porträts die Lebensläufe verschiedener realhistorischer Personen, die sich allesamt durch ihre Abenteuer- und Reiselust auszeichnen; und in der von Thomas Hettche publizierten Erzählung *Der beste Platz der Welt*¹¹⁷¹ aus dem Jahr 2009 berichtet Hoppe von ihrer Reise ins schweizerische Wallis, die sie dem Erhalt des Spycher Literaturpreises Leuk zu verdanken hat, wobei der Text vielfältige Verweise auf die Zermatter Sagengeschichte sowie auf ihre eigenen literarischen Werke enthält.

Die für das Werk der Autorin Felicitas Hoppe konstitutive Verbindung von Topographie und Intertextualität, die Kopplung von geographischen Reisen mit Ausflügen in fremde sowie eigene Textwelten, wird im Folgenden am Beispiel von *Hoppe* untersucht. Doch bevor sich die Analyse diesem Themenbereich zuwendet, wird im Nachstehenden der Status des Romans als fiktive Autobiographie thematisiert.

1.1 Hoppes *Hoppe*

Sowohl in der Literaturwissenschaft¹¹⁷² als auch in der feuilletonistischen Literaturkritik ist *Hoppe* auf große und dabei überwiegend positive Resonanz gestoßen. Im Mittelpunkt des Interesses stand dabei der unerhörte Status des Romans als fiktive Autobiographie, wie nachstehende Ausschnitte aus verschiedenen Rezensionen exemplifizieren: In Zeiten eines »oftmals plumpen Autobiografismus«¹¹⁷³ sowie einer »Schwemme un-

¹¹⁶⁹ Felicitas Hoppe: *Verbrecher und Versager*. Fünf Porträts. Hamburg: marebuchverlag, 2004.

¹¹⁷⁰ Neben dem königlichen Hofgärtner Georg Meister, der für seine botanischen Studien nach Indonesien und Japan reiste, Franz Joseph Ernestus Antonius Emerentius Maria Kapf, einem Jugendfreund Friedrich Schillers, der sich nach Afrika einschiffen ließ, dem ebenfalls in Indonesien forschenden und als Geologe, Botaniker und Landvermesser tätigen Franz Wilhelm Junghuhn sowie John Hagenbeck, der sich als Plantagenbesitzer auf Ceylon und später als Filmemacher verdingte, beschreibt der Erzählband auch das Leben Leonhard Hagebuchers, dem Protagonisten aus Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan*.

¹¹⁷¹ Felicitas Hoppe: *Der beste Platz der Welt*. Erzählung. Hrsg. v. Thomas Hettche. Zürich: Edition Spycher, 2009.

¹¹⁷² Neben den im Folgenden zitierten wissenschaftlichen Aufsätzen zu Hoppes *Hoppe* sei an dieser Stelle auch auf den von Svenja Frank und Julia Ilgner vorbereiteten Band *Geschichts(er)findungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne* verwiesen.

¹¹⁷³ Wolfgang Schneider: Charaktere haben andere, in: Tagesspiegel, vom 01.04.2012. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/buch-der-woche-charakter-haben-andere/6462856.html> (Stand: 13.11.2014).

verlangter Veröffentlichungen von Lebensgeschichten«¹¹⁷⁴ habe Hoppe mit »rattenfängerischer Virtuosität« daran erinnert, »dass es in der Literatur [...] darauf ankommt, den Bruch zwischen Erlebtem und Erfundenem zu überspielen«¹¹⁷⁵. *Hoppe* sei ein »Meilenstein der Biografik«¹¹⁷⁶, »eine der erfolgreichsten Mystifikationen der Literaturgeschichte«¹¹⁷⁷, »ein künstlerischer Selbstentwurf [...], der in seiner romantischen Radikalität die fiktionale Romankonstruktion sprengt und in der zeitgenössischen Literatur kaum Entsprechungen finden dürfte«¹¹⁷⁸. Die Autorin selbst spricht von ihrer Wunsch- bzw. Traumbiographie, die von der Frage ›Was wäre wenn...?‹ geleitet wurde, wie sie im Interview mit Denis Scheck berichtet.¹¹⁷⁹ Im Roman selbst lautet diese Frage: »Könnte nicht alles auch anders sein?«, was mit »Immer könnte alles auch anders sein« beantwortet wird (HO 316). Dabei sei die Idee zu *Hoppe*, so die Autorin, zuerst eine seriöse gewesen, ganz im Sinne der Augustinischen Bekenntnishaftigkeit.¹¹⁸⁰ Doch sobald sie begonnen habe, über sich selbst zu sprechen, habe sie zu lügen angefangen, sodass sie stattdessen über ihr Leben im Konjunktiv, das gewünschte, phantasierte und ersehnte Leben geschrieben habe.¹¹⁸¹ Und obwohl Hoppe in ihrem Buch die Fakten, die Geographie und die Chronologie ihres Lebens verändert habe, so sei sie in Bezug auf die Darstellung ihrer eigenen Person absolut ehrlich gewesen und sich selbst dabei so nah gekommen, wie noch nie zuvor.¹¹⁸² Allerdings geht es in *Hoppe* nicht um Wahrheit

¹¹⁷⁴ Silke Wünsch, Aygül Cizmecioglu: Felicitas Hoppe – ein ›poetisches Prosawunder‹, in: Die Welt, vom 05.12.2012. <http://www.dw.com/de/felicitas-hoppe-ein-poetisches-prosawunder/a-15951762> (Stand: 26.11.2015).

¹¹⁷⁵ Schneider: Charaktere haben andere.

¹¹⁷⁶ Anonym: Pippi Langstrumpf aus Westfalen, in: Berliner Morgenpost, vom 09.03.2012. <http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article1923381/Pippi-Langstrumpf-aus-Westfalen.html> (Stand: 13.11.2014).

¹¹⁷⁷ Heinrich Detering: Felicitas Hoppe: Hoppe. Eine ganze Horde von Stieren bei den Hörnern gepackt, in: FAZ, vom 02.03.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/felicitas-hoppe-hoppe-eine-ganze-horde-von-stieren-bei-den-hoernern-gepackt-11669871.html> (Stand: 13.11.2014).

¹¹⁷⁸ Hans-Jost Weyrandt: Fiktive Autobiographie: Frau Hoppe zeigt Größenwahn, in: Der Spiegel, vom 11.04.2012. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/felicitas-hoppe-roman-hoppe-a-825840.html> (26.12.2015).

¹¹⁷⁹ Denis Scheck: Denis Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe, in: Druckfrisch mit Denis Scheck, vom 29.04.2012. <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/sendung/2012/felicitas-hoppe-hoppe100.html> (Stand: 26.11.2015). Die Verschriftlichung des Fernsehinterviews wurde von der Verfasserin selbst vorgenommen.

¹¹⁸⁰ Ebd. In einem Interview aus dem Jahr 1999 gibt Hoppe noch an, dass die Vorstellung, sich hinzusetzen und seine Lebensgeschichte aufzuschreiben, für sie das Langweiligste sei, das sie sich vorstellen könne. Für sie sei das einzig Wichtige am Schreiben, über den Tatbestand hinauszukommen: »Man will mit dem Text über das, was wirklich da ist, hinwegspringen, und etwas anderes an diese Stelle setzen« (Daniel Lenz, Eric Pütz: Die Verlockung der Seitenstraßen. Gespräch mit Felicitas Hoppe – 3. Dezember 1999, in: dies. [Hrsg.]: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München: text + kritik, 2000, S. 194–206, hier S. 202).

¹¹⁸¹ Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe.

¹¹⁸² Ebd

oder Lüge, wie Hilmes anmerkt, sondern um »kunstvolle Gestaltung«¹¹⁸³, deren Wert in dem kontinuierlichen Spiel mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion besteht.

Das in *Hoppe* zur Anwendung gelangende literarische Verfahren entspricht den formalen Kriterien der Autofiktion, wenngleich der Text auf den ersten Blick alle Merkmale des autobiographischen Pakts nach Lejeune aufweist, dessen rezeptionstheoretischer Ansatz bereits im Rahmen der Winkler-Analyse zur Anwendung gelangte. Allerdings, wie Friederike Eigler in ihrer Untersuchung anmerkt, unterlaufen die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ sowie die Erzählinstanz, »die einer textkritisch geschulten, aus zahlreichen Quellen zitierenden Biographin entspricht«, den autobiographischen Pakt: »Die distanzierte Außenansicht von ›fh‹ ist unvereinbar mit der für autobiographische Texte charakteristischen Innensicht«.¹¹⁸⁴ Der Begriff der Autofiktion hingegen, der ursprünglich auf den französischen Schriftsteller und Literaturkritiker Serge Doubrovsky¹¹⁸⁵ zurückgeht, bezeichnet Texte, »die [...] sich selbst dem Bereich der Fiktion zuordnen, in denen jedoch in homodiegetischer Erzählweise über den namentlich identifizierten Autor Ereignisse erzählt werden, von denen wiederum nicht klar ist, inwieweit sie auf den tatsächlichen Erlebnissen des Autors gegründet sind.«¹¹⁸⁶ Dabei zeichnen sich autofiktionale Texte durch einen spielerischen Umgang mit Fiktionalität und Faktualität aus:

Das Überspielen der Grenzen zwischen homodiegetischer Fiktionserzählung und faktuellem autobiographischem Schreiben bzw. die Oszillation zwischen beiden Polen in einem Text gewinnen ihre Faszination und ihren Zauber eben gerade aus dem Vorhandensein der Grenze, mit der gespielt werden kann.¹¹⁸⁷

Auch in *Hoppe* werden reale Ereignisse aus dem Leben der Autorin Felicitas Hoppe mit fiktiven verbunden, sodass der Leser dazu geneigt ist, einzelne Geschehnisse und Episoden auf ihren Wirklichkeitsstatus hin zu überprüfen.¹¹⁸⁸ So wird in *Hoppe* bspw. ei-

¹¹⁸³ Hilmes: Autorschaft und Performance, S. 288.

¹¹⁸⁴ Friederike Eigler: »Könnte nicht alles auch ganz anders sein?« *Hoppe* zwischen Autofiktion und Metafiktion, in: Holdenried: Felicitas Hoppe. Das Werk, S. 145–159, hier S. 148.

¹¹⁸⁵ Vgl. Serge Doubrovsky: Autobiographie/Vérité/Psychanalyse, in: L'Esprit Créateur 20/3 (1980), S. 87–97.

¹¹⁸⁶ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität., S. 141. Vgl. auch ders.: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literalität?, in: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff des Literarischen. Berlin; New York: de Gruyter, 2009, S. 285–314.

¹¹⁸⁷ Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 143.

¹¹⁸⁸ Stefan Neuhaus weist darauf hin, dass *Hoppe* sowohl eine teilfiktive Biographie als auch eine fiktionalisierte Autobiographie sei. Alle relevanten Erzählinstanzen (Autor, Erzähler, Figur) fallen in eins zusammen und sind doch grundsätzlich verschieden. Dieser Verschränkung von Realitätsbezügen und Fiktionalitätssignalen entsprechend werde den gesamten Roman über mit dem Motiv der Lügengeschichte gespielt, wie die Anspielungen auf Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf*, Carlo Collodis *Pinocchio*, L. Frank Baums *Der Zauberer von Oz* und die Geschichten von Til Eulenspiegel verwiesen (vgl. Stefan Neuhaus: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur [Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe], in: Sabine Kyora [Hrsg.]: Subjektform Autor.

nerseits aus etlichen tatsächlich existierenden literarischen Texten Hoppes zitiert, andererseits wird jedoch auch auf eine Reihe von imaginierten Texten und Vorträgen verwiesen, die insbesondere der mit dem Werk Hoppes nicht vertraute Leser auf den ersten Blick in ihrer Fiktionalität nicht zu erkennen vermag. Allerdings wird die Frage nach dem Faktualitäts- bzw. Fiktionalitätsstatus der berichteten Geschehnisse im Verlauf des Romans immer nebensächlicher: »Mit der Neuschreibung des Lebenslaufes verlieren die bekannten Fakten über das Leben der realen Felicitas Hoppe mehr und mehr an Bedeutung.«¹¹⁸⁹ Doch ungeachtet dieses autobiographischen Verwirrspiels, der Oszillation zwischen Fiktionalität und Faktualität auf thematischer Ebene, wie es für die Autofiktion charakteristisch ist, verweist die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ auf dem Coverumschlag ganz eindeutig auf den fiktiven Status des Textes.

1.2 Aufbau

Der vorliegende Roman wird in einem ersten Schritt auf seine räumliche Ausgestaltung hin untersucht, bevor sich die Analyse in einem zweiten der intertextuellen Struktur *Hoppes* zuwendet, wie es bereits bei den Texten Krachts und Winklers der Fall gewesen ist. Die Untersuchung der räumlichen Strukturen *Hoppes* wird dabei von Tim Ingolds Konzept des ›wayfaring‹ geleitet, einer Fortbewegungs- und Lebensweise des nomadischen Jägers oder des Reisenden ohne Ziel, die sich auf mehreren Ebenen des vorliegenden Textes manifestiert, wie etwa in der hakenschlagenden, spurenlegenden und reisewütigen Protagonistin selbst. Wie sich zeigen wird, ist der Text zugleich von spezifischen ›Gegenbewegungen‹ strukturiert, die, um bei dem vorliegenden Beispiel zu bleiben, auf Figurenebene bspw. Felicitas' Vorliebe für Regelwerke und Listen aller Art entsprechen, und somit – laut der Terminologie Ingolds – die nicht-teleologische Bewegung des ›wayfaring‹ in den kategorisierenden Modus des ›transport‹ überführen. Die intertextuelle Struktur der Autofiktion *Hoppe* zeichnet sich durch zahlreiche Systemreferenzen auf die Gattungen des Abenteuer- und Reiseromans, des Märchens sowie der (Auto-)Biographie aus und stellt zudem einen durchgängigen Bezug auf einen biblisch-religiösen Diskurs her. Darüber hinaus operiert das immer wieder autoreflexiv kommentierte Verfahren der Intertextualität in *Hoppe* über das seltene Phänomen der

Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 2014, S. 307–325, hier S. 322f.).

¹¹⁸⁹ Birgitta Krumrey: Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne? Felicitas Hoppes *Hoppe*, in: dies., Ingo Vogler, Katharina Derlin (Hrsg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreiben nach der Postmoderne? Heidelberg: Winter, 2014, S. 277–291, hier S. 288.

Pseudo-Intertextualität: Neben auto-intertextuellen Referenznahmen auf das Werk der Autorin Hoppe enthält der Text zahlreiche fingierte Bezugnahmen auf fiktive Texte und Aufsätze, die als wesentlicher Bestandteil des kontinuierlichen Spiels des Romans mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion verstanden werden können. Alludierte Fremdtextelemente im Sinne der klassischen Intertextualität hingegen finden sich kaum, was, so die These, einem erzählerischen Prinzip geschuldet ist, dass sich gegen die Herantragung spezifischer Lesarten an den Rezipienten ausspricht und hier als ›Präsenz durch Abwesenheit‹ bezeichnet werden soll.

Doch bevor sich die Untersuchung den soeben genannten Aspekten zuwendet, setzt sie sich in einem ersten Schritt mit einem Diskurs auseinander, den die Autorin Hoppe nicht nur im Rahmen ihrer Poetikvorlesung *Sieben Schätze*¹¹⁹⁰ verhandelt, sondern der sich auch für den Roman *Hoppe* als konstitutiv erweist: Die Reziprozität von Text und Epitext sowie die damit einhergehende Tendenz zur autobiographistischen Textauslegung.

1.3 *Sieben Schätze* – Reziprozität von Text und Epitext

Im Rahmen dieser Ausführungen sei auf ein Phänomen aufmerksam gemacht, dass der italienische Literaturwissenschaftler Matteo Galli in seinem Aufsatz *The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen* beschreibt. Ausgehend von der These, dass der »auktoriale (öffentliche, semiöffentliche, private oder zunächst private, dann öffentliche) Epitext [...] im deutschsprachigen literarischen Diskurs eine immer größere Rolle«¹¹⁹¹ spiele, wendet sich Galli dem Phänomen der Poetikvorlesung zu. Genette, auf den sich Galli bezieht, versteht unter Epitexten »alle Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches)«, und somit im Vergleich zum Peritext »in respektvollerer (oder vorsichtigerer) Entfernung« zu dem Text angesiedelt sind, auf den sie sich beziehen.¹¹⁹² Galli konstatiert eine »massive Aufwertung« des Epitextes ›Poetikvorlesung‹ in der gegenwärtigen utschsprachigen Literatur, was »zu einer Re-Inthronisierung des Autors« führe, »dessen Kommentare, poetologische Statements, hermeneutische Selbstauss-

¹¹⁹⁰ Dieser Text wird künftig unter der Sigle ›S‹ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

¹¹⁹¹ Matteo Galli: *The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen*, in: *Merkur* 68 (776), 2014, S. 61–65, hier S. 61.

¹¹⁹² Gérard Genette (Hrsg.): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorw. v. Harald Weinreich, aus d. Franz. v. Dieter Honig. Frankfurt a.M.: Campus, 1989, S. 12.

legungen die literaturwissenschaftliche Arbeit« der Germanisten »immer stärker konditionieren«. ¹¹⁹³ Problematisch ist jedoch, wenn genau dies nicht reflektiert wird und sich »das Niveau der epistemologischen und methodologischen Reflexion über das operative Instrumentarium der Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur nicht erhöht«. ¹¹⁹⁴ Wenn Textsorten wie die Poetikvorlesung oder auch das Autoreninterview keiner Quellenkritik unterzogen werden, führt dies zu einer »Aufwertung autorzentrierter Interpretationsverfahren« ¹¹⁹⁵, dann wird der Autor plötzlich zum »Oberexegeten« in seinem »eigene[n] Deutsch-Leistungskurs«, wie es in Juli Zehs Briefroman *Treideln* heißt, den sie im Rahmen der Frankfurter Poetikdozentur ihrem Publikum vorlas ¹¹⁹⁶. Poetikvorlesungen, so Johanna Bohley, legen in einem temporären Rahmen fest, »was und wie Literatur

¹¹⁹³ Galli: *The Artist is Present*, S. 62.

¹¹⁹⁴ Carlos Spoerhase: *Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, in: *Merkur* 68 (776), 2014, S. 15–24, hier S. 24. Auch Julika Griem weist auf die Vielfalt und Verfügbarkeit diverser neuer Materialien als philologisches Grundproblem hin: »Eine sorgfältige Prüfung der neuen Textsorten und Quellentypen der Gegenwartsliteraturforschung ist schon allein deswegen zu fordern, weil nicht einfach nur reichhaltigeres Material für potentiell überzeugendere Interpretationen zur Verfügung steht, sondern bereits mit der Datengewinnung durch direkte persönliche Kontakte«, wie bei der Poetikvorlesung, »im Fall von Gegenwartsliteratur Forschungspraktiken vollzogen und neue Routinen installiert werden, die z.B. hinsichtlich der philologischen Grund-Kategorien von Autor und Werk in einem nicht ausreichend thematisierten Widerspruch zu theoretischen Orthodoxien stehen« (Julika Griem: *Standards für Gegenwartsliteraturforschung*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 65 (2015), H. 1, S. 97–114, hier S. 102.) Zur Poetikvorlesung vgl. auch Paul Michael Lützel: *Einleitung: Poetikvorlesungen und Moderne*, in: ders. (Hrsg.): *Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994, S. 7–19; ders.: *Postmoderne Ästhetik: Poetikvorlesungen der Autoren*, in: ders.: *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte. Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 150–157.

¹¹⁹⁵ Spoerhase: *Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, S. 22.

¹¹⁹⁶ Juli Zeh: *Treideln*. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: btb, 2015. In dem Briefroman antwortet die Schriftstellerin Juli Zeh ihrem Verleger auf die Frage, ob sie die Frankfurter-Poetikdozentur übernehmen wolle, Folgendes: »Mein lieber Verleger, dass kannst du vergessen. Kommt nicht in Frage. Man ist entweder Autor oder Poetikbesitzer. Ich bin doch nicht mein eigener Deutsch-Leistungskurs. Ohne mich.« In einem Brief an die Goethe-Universität heißt es: »Für diese ehrenvolle Aufgabe wäre ich eine denkbar schlechte Besetzung. Zu deutlich stehen mir Vormittage an deutschen Gymnasien vor Augen, wo ich der zwangsversammelten Schülerschar als lebendiger Beweis für die Existenz von Gegenwartsliteratur präsentiert wurde. [...] Als der Lehrer begann, zur Einführung eine gekürzte Version meines Wikipedia-Eintrags vorzulesen, dämmerte mir, dass ich erstens schon wach und folglich, zweitens, viel zu früh aufgestanden war. Aus Rache für diesen unerfreulichen Befund ließ ich den Oberexegeten vulgo Deutschlehrer wie die Titanic auf Eis laufen, indem ich die Lieblingsfrage aller Textinterpreten, ›Was will uns die Autorin damit sagen?‹, mit einem frohgemuten ›Nichts!‹ beantwortete. [...] Mit anderen Worten: Ich habe keine Poetik. Niemand hat eine Poetik, jedenfalls nicht, solange er schreibt« (ebd., S. 10f.). An weiterer Stelle heißt es: »Poetik ist das, was Autoren erfinden, wenn sie zu Poetikvorlesungen eingeladen werden« (ebd., S. 12f.). Bohley konstatiert, dass AutorInnen ihre Poetikvorlesungen oftmals – wie auch hier bei Zeh – mittels einer negativen Eingangsformel einleiten, die die ›Erwartungen an das Genre der Poetikvorlesung zunächst abweist« (Johanna Bohley: *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als »Form für Nichts«*, in: Julia Schöll, dies. [Hrsg.]: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 227–242, hier S. 237), wie etwa anhand der Paderborner Poetikvorlesung Robert Menasses veranschaulicht, wenn es heißt: »Ich muß Ihnen vorab etwas gestehen: Ich bin ein Hochstapler. Ich habe zugesagt, eine Poetikvorlesung zu halten, aber ich kann das gar nicht. Einen Dichter einzuladen, eine Poetikvorlesung zu halten, ist etwa so sinnvoll, wie einen Kannibalen als Ernährungsberater zu engagieren« (Robert Menasse: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 10). Das negative Sprechen diene dabei vor allem dazu, »das Argument zu entkräften, eine Regelpoetik voranzubringen« (Bohley: *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als »Form für Nichts«*, S. 238).

ist«¹¹⁹⁷: »Indem sie über den Ein- und Ausschluss bestimmter literarischer Konzepte bestimmt«¹¹⁹⁸, nimmt sie in einem nicht zu unterschätzendem Maß Einfluss auf den literarischen Diskurs. Dabei beziehen sich Poetikvorlesungen in einer »intertextuellen Beziehungs- und Verweispraktik häufig auf frühere Poetikdozenturen« und werden gleichzeitig von akademisch-wissenschaftlichen Konventionen und Ordnungsmustern mitgestaltet.¹¹⁹⁹ Bohley weist darauf hin, dass der quellenkritische Status der Gattung Poetikvorlesung nicht ausreichend bestimmt sei, sodass deren Definition und Funktionalisierung »beinahe experimentell« dem Rezipienten überlassen bleibe.¹²⁰⁰

Poetikdozenturen sind Teil eines universitären Wettbewerbs und verfügen dabei über ein großes symbolisches Kapital, von dem auch die AutorInnen profitieren¹²⁰¹: »Die Einladung zu Poetikvorlesungen«, aus denen häufig eine Publikation hervorgeht, wie es bspw. bei den von Hoppe gehaltenen Augsburger Vorlesungen der Fall war, »gilt als eindeutiges Zeichen der literaturwissenschaftlichen Hoffähigkeit und lässt die Zahl der ›wissenschaftlichen‹ Beiträge exponentiell wachsen«¹²⁰². Auch Bohley macht darauf aufmerksam, dass Poetikvorlesungen in Kombination »mit dem latenten, der Veranstaltung anhaftenden, literarischen Debattenpotential [...] nicht nur für den eingeladenen Schriftsteller eine Ehrung seiner Person und seines Werks [ist], sondern [...] mehr noch der einladenden Universität deren Sichtbarkeit in der Gesellschaft [garantiert].«¹²⁰³ Galli weist ferner darauf hin, dass das Phänomen der Poetikvorlesung nicht neu ist: »Neu ist, und darum geht es mir hier, wie die institutionelle Germanistik sich dazu verhält«¹²⁰⁴. Er konstatiert eine »immer engere Verschaltung von Eventkultur, Medialisierung, Feuilleton und professioneller Germanistik«¹²⁰⁵, was er einer erstarkenden medien- und kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Germanistik, einer strukturellen Reorganisation der deutschen Verlagsprogramme und dem Internet, das die literaturwissenschaftliche Arbeit in nicht zu unterschätzenden Maße konditioniere, zuschreibt¹²⁰⁶. Wenn Felicitas Hoppe in ihrem Roman *Hoppe*, der auch als Literaturbetriebsroman gelesen werden kann, die Deutungshoheit über ihr Werk an fingierte Literaturkritiker abtritt und mittels der Zitierung ›ihres‹ Wikipedia-Eintrags nicht nur auf den zweifelhaften Status der im

¹¹⁹⁷ Ebd., S. 228.

¹¹⁹⁸ Ebd., S. 230.

¹¹⁹⁹ Ebd., S. 229.

¹²⁰⁰ Ebd., S. 231.

¹²⁰¹ Vgl. Galli: *The Artist is present*, S. 62.

¹²⁰² Ebd., S. 63.

¹²⁰³ Bohley: *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als »Form für Nichts«*, S. 233.

¹²⁰⁴ Galli: *The Artist is Present*, S. 63.

¹²⁰⁵ Ebd., S. 64.

¹²⁰⁶ Ebd.

Netz kursierenden Informationen hinweist, sondern zugleich darauf aufmerksam macht, dass Literaturkritik im Internet von jedermann betrieben werden kann, verweist sie die germanistische Literaturwissenschaft ins Abseits – und zeichnet somit ein noch düstere- res Bild als Galli. In *Sieben Schätze* setzt sie sich mit dem Verhältnis von Literatur, Wissenschaft und Kritik auseinander: Während sie der Ansicht ist, dass Literatur anders funktioniere als Wissenschaft (vgl. S 21) und sie sich daher für eine »Arbeitsteilung zwischen Literaturproduktion und Betrachtung und Bewertung« (S 202) ausspricht, sieht sie sich einem Zustand der »zunehmend zerfließenden Grenzen« (S 214) zwischen Literatur und Wissenschaft gegenüber, einem »zunehmende[m] Verzicht auf Auseinander- setzung, der den »Verlust produktiver Feindschaft« (S 215) bedeute.

An dieser Stelle soll es jedoch nicht nur um die von Galli und Hoppe gleichermaßen prognostizierte und zugleich kritisierte Verwischung »der Grenzen zwischen epitextuel- ler Bedeutungsproduktion im literarischen Feld selbst, Literaturkritik und wissenschaft- licher Reflexion«¹²⁰⁷ gehen, sondern um die Rolle, die dem Format der Poetikvorlesung in diesem Zusammenhang zukommt. Die Autorin Felicitas Hoppe hatte in den vergan- genen Jahren zahlreiche Poetikdozenturen und Gastprofessuren inne: 2005 absolvierte sie eine Gastdozentur im Rahmen der ›Poetikdozentur: junge Autoren‹ an der Fach- hochschule Wiesbaden, 2007 teilte sie sich gemeinsam mit Silke Scheuermann eine Poetikdozentur an der Universität Mainz. 2008 hatte sie die ›Bertolt-Brecht- Gastprofessur‹ an der Universität Augsburg inne, aus der ihre Publikation *Sieben Schät- ze* hervorging; 2009 hielt sie eine Poetikvorlesung in Göttingen, die mit der Veröffentli- chung *Abenteuer – was ist das?* verbunden war, während sie im Jahr 2012 im Rahmen der Hamburger Gastprofessur für interkulturelle Poetik eine Vortragsreihe zum Thema ›Abenteuer. Welten. Reisen‹¹²⁰⁸ hielt; 2013 hatte sie die Poetikdozentur im Zuge der ›Ringvorlesung Schreiben‹ an der Technischen Universität Dortmund inne, im aktuellen Jahr 2016 übernimmt sie die Heidelberger Poetikdozentur.¹²⁰⁹ Christian Kracht hinge- gen hat bislang noch gar keine Poetikdozentur übernommen, was sicherlich als Teil seiner Inszenierungsstrategie gewertet werden kann, während Josef Winkler, wie bereits im Rahmen der betreffenden Analyse ausgeführt, poetologische Selbstaussagen zu scheuen scheint und lediglich im Sommer 2007 unter dem Titel ›Sprache. Ich kann dich

¹²⁰⁷ Galli: *The Artist is Present*, S. 65.

¹²⁰⁸ In diesem Zusammenhang sei auf Ortrud Gutjohrs in Kürze veröffentlichte Publikation *Abenteuer, Welten, Reisen. Felicitas Hoppes interkulturelle Poetik*. Tübingen: Konkursbuch verwiesen.

¹²⁰⁹ Hinzu kommen noch insgesamt vier Writer-in-Residence-Stellen im Ausland in den Jahren 2007, 2008 und 2010.

nicht besiegen. Meine Waffe bist du« die Frankfurter Poetikdozentur innehatte, die im Übrigen nicht publiziert wurde.

Poetikdozenturen haben Hochkonjunktur¹²¹⁰ und die Autorin Felicitas Hoppe fungiert als Aushängeschild dieser Trendwende. Und auch wenn sie in *Sieben Schätze* die Mechanismen des deutschsprachigen Literaturmarktes kritisiert, der durch Literaturpreise, Stipendien, Poetikvorlesungen und Gastprofessuren versuche, »eine Aura zu schaffen, in der Werke erst gedeihen und dann vertrieben werden sollen«, nimmt sie dennoch an diesem »ziemlich aufwendigen Spiel« (S 40) teil. Doch *Sieben Schätze* reflektiert nicht nur die Verwischung der Grenzen zwischen Literatur, Wissenschaft und Kritik, sondern fungiert gleichzeitig als Beispiel für diese Grenzaufhebung, da die Augsburger Vorlesungen in gewisser Weise als Deutungsfolie für den drei Jahre später erschienenen Roman *Hoppe* gelesen werden können. So greift der Roman viele der Themen, Fragestellungen etc. wieder auf, die die Autorin in ihrer Poetologie *Sieben Schätze* bespricht, wie etwa die Tendenz zur autobiographischen Textausdeutung, mit der in *Hoppe* durchgängig gespielt wird. Die Reziprozität von Text und Epitext, wie sie sich am Beispiel von *Hoppe* und *Sieben Schätze* offenbart, verleitet dazu, die literarischen Texte gewissermaßen in den Paratexten aufzulösen, die somit in den Status einer Interpretationsvorlage gehoben werden. Doch auch die AutorInnen selbst scheinen dieser Möglichkeit zu erliegen: In ihrem Aufsatz *Hängt den Mantel nicht nach dem Wind* weist Felicitas Hoppe

¹²¹⁰ Genannt seien die Frankfurter Poetikdozentur (1959–1968, seit 1979), Poetikdozentur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (1980), Paderborner Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller (seit 1983), Innsbrucker-Poetikvorlesungen (seit 1984), Grazer Poetikvorlesungen (1985–2001), Bamberger Poetikprofessur (seit 1985), Münchener Poetikvorlesungen (1987–1990, seit 2007), Heidelberger Poetikdozentur (seit 1993), Internationale Jenaer Poetik-Vorlesungen ›Literatur zur Beförderung der Humanität‹ (1993–2001), Tübinger Poetik-Dozentur (seit 1996), Züricher Poetikvorlesung (seit 1996), Dresdner Poetikdozentur zur Literatur Mitteleuropas (1998–2003), Lichtenberg-Poetikvorlesung der Universität Göttingen (seit 1999), Dresdner Chamisso-Poetikdozentur (seit 2000), Poetikvorlesung Universität Gießen (seit 2002), Oldenburger Poetik-Professur für Kinder- und Jugendliteratur (seit 2004), Augsburger Bertolt-Brecht Gastprofessur (seit 2007), Hildesheimer Poetik-Dozentur (seit 2008), Sinecure Aufenthaltsstipendium Universität Rostock (seit 2008), Stefan-Zweig-Poetikvorlesung in Salzburg (seit 2009), Berlin Samuel-Fischer-Gastprofessur für Literatur (seit 1998), Kieler Liliencron-Dozentur für Lyrik (seit 1997), Heiner Müller-Gastprofessur für deutschsprachige Poetik Freie Universität Berlin (seit 2005), Alice Salomon Poetik Dozentur Berlin (seit 2006), Leipziger Poetikvorlesungen (seit 2007), FH Wiesbaden Poetikdozentur: junge Autoren (seit 2012), Poetikdozentur Koblenz-Landau (seit 2010), Dozentur für Weltliteratur in Köln (seit 2010), Ernst-Jandl-Poetikdozentur Berlin (seit 2010), Hamburger Gastdozentur für Interkulturelle Poetik (seit 2011), Thomas-Kling-Poetikdozentur Bonn (seit 2011), Saarbrücker Poetik-Dozentur für Dramatik (seit 2011), Ricarda Huch Poetikdozentur TU Braunschweig (seit 2015). Vgl. auch Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann, Manfred Schmeling (Hrsg.): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin; New York: de Gruyter, 2009.

pe darauf hin, dass »in ›Hoppe‹ nicht der Dichtung, sondern der Literaturwissenschaft und ihrer Kritik ein Denkmal«¹²¹¹ gesetzt werde:

Den Kavalieren der Wissenschaft, niemandem sonst, ist, wenn auch erst auf den zweiten Blick, Hoppes ›Hoppe‹ gewidmet, was mir deshalb zu sagen erlaubt ist, weil ich selbst die Autorin bin und folglich im Besitz einer Wahrheit, die in der Begegnung zwischen TEXT und KRITIK liegt. [...] Man mag dieses Verhältnis heikel finden. Aber es entspricht meinem Traum von der Wirklichkeit, die sich einzig in der Literatur paradiesisch entfaltet: Lamm neben Wolf neben Leser und Schreiber. Am Runden Tisch liest der eine dies, der andere jenes. Auch ›Hoppe‹ ist nur eine Flaschenpost, die in die Hände der fröhlichen Wissenschaft fällt.¹²¹²

Die Aussagen der Autorin können als Anweisung verstanden werden, *Hoppe* als Literaturbetriebsroman zu lesen, was einer Deutungsvorgabe gleichkommt. Doch der Titel des Aufsatzes weist zugleich darauf hin, dass sich der Rezipient gerade nicht nach den in Paratexten enthaltenen interpretatorischen Hinweisen des Schriftstellers/der Schriftstellerin richten soll, um – mit Galli gesprochen – einer Konditionierung durch die hermeneutische Selbstaulesung der AutorInnen¹²¹³ zu entkommen. Auf diese Weise etabliert die Autorin Hoppe nicht nur ein Verhältnis zwischen Text und Paratext, sondern reflektiert zugleich deren Reziprozität bzw. die vorschnelle Auflösung von literarischen Texten in Paratexten kritisch. *Hängt den Mantel nicht nach dem Wind* kann somit als Teil jener reflektierenden und poetologischen Texte gelesen werden, die das Werk der Autorin Felicitas Hoppe flankieren und in ihrer Gesamtheit darauf hinweisen, dass »die genuin literarisch scheinenden Texte und die als eher theoretisch, reflexiv oder essayistisch geltenden Ausführungen gerade keine getrennten Lager bilden, sondern vielfach miteinander verschränkt sind«¹²¹⁴.

2. Topographische Aspekte bei Hoppe

2.1 Hoppes Literatur ›on the move‹

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Texte Hoppes von der Literaturkritik oftmals dem Genre der Reiseliteratur zugeordnet werden. Hierbei handelt es sich um eine Zuschreibung, die durch die nachstehenden, aus dem Jahr 2010 stammenden Aussagen der Autorin gestützt wird:

¹²¹¹ Felicitas Hoppe: *Hängt den Mantel nicht nach dem Wind*, in: *Text + Kritik* 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 3–8, hier S. 3.

¹²¹² Ebd., S. 8.

¹²¹³ Vgl. Galli: *The Artist is Present*, S. 62.

¹²¹⁴ Mathias Mayer: *Fröhliches Paradoxon*. Felicitas Hoppes Augsburger Poetik in *Sieben Schätze* und ihre Kontexte, in: Holdenried: Felicitas Hoppe. *Das Werk*, S. 135–144, hier S. 136.

Das Reisen stillt unsere Sehnsucht nicht, sondern bringt sie nur, auf manchmal schmerzhaft Weise, auf den Punkt. Wie oft und wohin auch immer wir reisen, wir finden nie, was wir suchen. Was kein Verlust ist, sondern ein Gewinn. Wir finden stattdessen ganz andere Dinge. In diesem Sinn sind alle meine Bücher »Bücher vom Reisen«. Sie erzählen vom Aufbruch, von Erprobungen, oder [...] von der Suche nach Abenteuern. Das ist ein so bewährtes wie unoriginelles, aber immer wieder existentielles Programm, das ich durchspiele, der alte Spagat zwischen Heimat und Ferne, zwischen einer Bewegung nach vorn und einer Bewegung zurück. Für mich ist Schreiben immer Bewegung, nie Statik. [...] Nicht nur Schriftsteller sind Nomaden. Wir sind es ja alle. [...] Schriftsteller sind seit jeher ›on the move‹.¹²¹⁵

Hoppe beschreibt hier eine Form der nomadisierenden Literatur, die, in ständiger Bewegung, an kein Ende zu kommen vermag. So konstatieren Homscheid und Nyström in ihrem Sammelband *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*, dass »bei kaum einer anderen Autorin der Gegenwart [...] der Aspekt der Bewegung, der Wandelbarkeit, der Ortsveränderung und des Perspektivwechsels so stark im Vordergrund«¹²¹⁶ stehe wie bei Felicitas Hoppe. Eine Literatur, die sich in erster Linie über ihr Unterwegssein auszeichnet, eben eine Literatur ›on the move‹. Zwei Jahre später, nach dem Erhalt des Georg-Büchner-Preises, antwortet die Autorin auf die Frage, wieso das Reisen in ihrer gesamten Literatur – und somit auch in ihrem jüngsten Roman *Hoppe* – eine derart große Rolle spiele:

Das ist eine gute Frage, denn *Hoppe* ist ja eigentlich eine Stubenhockerin und das wird auch sehr stark in dem Buch thematisiert [...]. Sie schämt sich eigentlich dafür, dass sie sich drinnen besser fühlt als draußen. Sie ist kein Draußenkind, sondern ein Drinnenkind, sie sagt, am liebsten bin ich alleine, weiß aber zugleich, dass Leben so nicht geht. [...] Und ich reise eigentlich nicht so gerne, [...] diese Äußerung legt man mir gerne als Koketterie aus, aber ich finde Reisen mühsam, ich finde Reisen sehr anstrengend. Andererseits weiß ich, dass das Reisen eine Bewegung mit sich bringt, die absolut inspiriert. Das heißt nicht, dass man an die Orte fährt, um über die Orte zu schreiben, sondern dass man reist, um in Bewegung zu sein und das, glaube ich, ist dem Schreiben förderlich, zumindest meinem Schreiben.¹²¹⁷

Hoppe etabliert einen direkten Zusammenhang zwischen einer Bewegung, dem Reisen, und der Textualität, der Produktion literarischer Texte. Dabei komme es weniger auf ein bestimmtes Ziel an, das man in der Regel mit einer Reise verfolgt, als vielmehr auf die inspirierende, dem Schreiben förderliche Kraft, die aus der Bewegung an sich resultiere. Diese Relation zwischen Bewegung und Textualität, die im Folgenden anhand von

¹²¹⁵ Irene Ferchl: »Wir sind alle Nomaden«. Felicitas Hoppe äußert sich zu Stipendien, Gastprofessuren und dem Unterwegssein, in: Literaturblatt, Sept./Okt. 2010. <http://www.literaturblatt.de/heftarchiv/heftarchiv-2010/52010-inhaltsverzeichnis-der-gedruckten-ausgabe/wir-sind-alle-nomaden-felicitas-hoppe-aeussert-sich-zum-unterwegssein.html> (Stand: 26.11.2015).

¹²¹⁶ Thomas Homscheid, Esbjörn Nyström: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*. Studien zu Felicitas Hoppe. Uelversbüll: Der andere Verlag, 2012, S. 3–5, hier S. 3.

¹²¹⁷ Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe.

Hoppe untersucht wird, erweist sich als zentraler Aspekt der inter- und transdisziplinären Arbeiten des britischen Anthropologen Tim Ingold. Es sind insbesondere Ingolds Forschungen zur Linie – die bereits im Rahmen der theoretischen Einleitung vorgestellt wurden –, anhand derer die genannte Relation zum Ausdruck gebracht wird und die den theoretischen Hintergrund der nachstehenden Textanalyse bilden. Hubert Spiegel beschreibt die Satzkonstruktionen der Autorin Hoppe in seiner Rezension zu *Pigafetta* als Kippfiguren: Ihre Prosa zeichne sich durch eine derart hohe Beweglichkeit aus, dass auch der Leser mit einem gewissen Maß an Flexibilität gesegnet sein müsse, um die Sprünge innerhalb eines Satzes nachvollziehen zu können.¹²¹⁸ Diese Feststellung kann zwar auf die gesamte Hoppesche Prosa bezogen werden, trifft im Besonderen jedoch auf ihren jüngsten Roman zu, dessen Prosa ebenso dynamisch und frei ist wie die von Ingold etablierte Reise- und Fortbewegungsform des wayfaring. Somit gilt es einerseits zu untersuchen, inwiefern Hoppes *Hoppe* jene Bewegungsform des wayfaring eingeschrieben ist – sowohl auf inhaltlich-figurativer als auch auf narrativer Ebene – und andererseits, inwiefern sie für die Textanalyse fruchtbar gemacht werden kann.

2.2 »Kaum eine Autorin, die weiter über die Meere gereist«– Hoppes Reisen

Bereits in den einführenden Bemerkungen wurde darauf hingewiesen, dass in *Hoppe* sehr viel gereist wird, die Protagonistin sich eigentlich in permanenter Bewegung befindet. Im Text selbst wird die Reiseroute¹²¹⁹ wie folgt beschrieben:

Aber ich habe natürlich nicht aufgegeben, sondern bin einfach weitergegangen, Fuß vor Fuß: von Breslau nach Hameln, von Hameln nach Brantford, von Brantford nach Adelaide, von Adelaide nach Hahndorf, von Hahndorf nach Klepsk und von Klepsk bis ins Tal von Barossa (Barossa Valley/fh), wo ich, vermutlich weil ich dort eindeutig etwas zu viel trank, kurzfristig erlahmte, bevor ich mich wieder aufgerafft habe. Um dann von Barossa Valley nach Sydney zu gehen und von Sydney nach New York und von New York über Chittenango und Hannibal bis Dixville Notch. Und von dort aus weiter zum Wasserfall [...], vorbei an Toms Zaun und von dort aus immer weiter nach Westen.

¹²¹⁸ Hubert Spiegel: Wer schwimmen kann, stirbt einen langsamen Tod. Glückliche Meerfahrt mit »Pigafetta«: Felicitas Hoppe umschiff das Kap des zweiten Buches, in: FAZ, vom 23.03.1999. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-wer-schwimmen-kann-stirbt-einen-langsam-tod-11304169-p3.html> (Stand: 18.11.2014).

In einem Interview mit Peer Trilcke und Jana Wolf spricht die Autorin Hoppe von »Wandermotiven«, die eine Bewegung im Text erzeugen, »die auch vom Leser große Beweglichkeit fordert, der sich andauernd fragt: »Wieso wandert denn da alles?«« (Peer Trilcke, Jana Wolf: Das Erfundene rettet einen vor gar nichts. Im Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 [2015], Felicitas Hoppe, S. 74–79, hier S. 77).

¹²¹⁹ Die einzelnen Stationen ihrer Reise sind dem Rezipienten allerdings nicht vorab bekannt, sodass dieser gewissermaßen mit der Protagonistin ins Ungewisse aufbricht.

Das war [...] vermutlich der längste Weg, den ich je zurückgelegt habe, weil man, trotz guter Beschilderung, in diesem Land nicht selten vom Weg abkommt.¹²²⁰ (HO 268)

Ergänzt werden muss die Aufzählung um einen Aufenthalt in Las Vegas sowie ihre letzte Station in Eugene, Oregon. Der Ausschnitt veranschaulicht allerdings nicht nur das andauernde Unterwegssein der Protagonistin, deren Nomadentum über einen stets getragenen Rucksack symbolisiert wird, sondern zudem ihren unbedingten Willen zur Bewegung, auch wenn diese – vorerst gesprochen – keinem bestimmten Muster zu folgen bzw. auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet zu sein scheint.¹²²¹ Dieser Eindruck wird auch von Viktor Seppelt bestätigt, der berichtet, Felicitas sei »wie geschaffen dafür, voranzukommen« (HO 212):

Was auch immer wir taten und sahen und lasen, alles war Teil einer großen Bewegung, von der ich bis heute nicht weiß, worauf sie zielte, falls es überhaupt jemals um ein Ziel ging. Hauptsache, du schläfst nicht ein, sagte sie und las weiter, nur schneller und lauter, wie um mich anzutreiben, Hauptsache, wir kommen voran. (HO 212)

Nicht nur das Tun und Handeln sowie die visuelle Wahrnehmung der Protagonistin, sondern auch der Lektüreprozess wird als Teil einer ›großen Bewegung‹ verstanden, wodurch ein direkter Zusammenhang zwischen Bewegung und Schrift/Textualität hergestellt wird, wie er auch von Ingold etabliert wurde. Der Roman plädiert an dieser Stelle für eine Form der offenen und beweglichen Lektüre, die dem Rezipienten Freiheiten in Bezug auf die textuelle Bedeutungsstruktur eröffnet. Das Spiel mit der eigenen Identität, das, gemäß den Stimmen des den gesamten Roman durchziehenden fingierten Literaturbetriebsdiskurses, zulasten des Rezipienten gehe – »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« (HO 103) – muss weniger als Restriktion, sondern vielmehr als Öffnung verstanden werden: Als literarisches Verfahren zur Schaffung eines »unermessliche[n] Raum[s]« (HO 158, 217), wie es im Text heißt, der dem Rezipienten verschiedenste Deutungsmöglichkeiten offeriert und somit einen ›beweglichen‹ Lektüreprozess propagiert. In diesem Zusammenhang

¹²²⁰ Der Hinweis auf ›Toms Zaun‹ erweist sich als intertextuelle Referenznahme auf Mark Twains Roman *Die Abenteuer des Tom Sawyer* aus dem Jahr 1876. Der Roman berichtet u.a. davon, wie das Waisenkind Tom als Strafe von seiner Tante Polly aufgetragen bekommt, einen Zaun zu streichen. Als er von einer Bande Kinder verspottet wird, macht er ihnen vor, dass ihm die Arbeit das größte Vergnügen bereite. Dabei ist er so überzeugend, dass die Kinder ihn letztendlich dafür bezahlen, den Zaun streichen zu dürfen, sodass er seine Bestrafung in ein Geschäft umwandelt.

¹²²¹ In einem Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* sagt Hoppe: »Unterwegs sein, das ist im Leben das Entscheidende! Wo man dann ist, ist egal. [...] Das Reisen ist etwas Unberechenbares. Man weiß nie, was herauskommt, ob es gelingt. Man kann nicht auf Ergebnisse hinreisen« (Marcus Sander: »Unterwegs sein, das ist im Leben das Entscheidende!« Nicht wissen, wohin es geht – die Schriftstellerin Felicitas Hoppe über Stuttgart, Berlin und das Glück der Reisenden, in: *Stuttgarter Zeitung*, vom 06.04.2004, S. 27).

sei auf die Ausführungen Thomas Homscheids verwiesen, der die Potentiale des Reisediskurses in Hinblick auf Identitätskonzeptionen im Hoppeschen Werk untersucht. Hoppe, als Autorin der Gegenwart, unterscheide sich von den »Altherren der klassischen Moderne dadurch, dass sie ihre persönliche Identität noch als etwas prinzipiell Formbares und Ausbildungsbedürftiges« begreife.¹²²² Berufsdichter wie Walther von der Vogelweide, Hoppes »deutscher Lieblingsdichter« (S 65), haben das Bild vom Autor als reisendem und dienstbarem Nomaden in all seinen Facetten vorweggenommen, wie die Autorin in *Sieben Schätze* konstatiert (vgl. S 65). Dass der Berufsdichter »sich an jedem Darbietungsort seiner Kunst neu vorstellen oder in Erinnerung rufen muss [...] findet Hoppe bemerkenswert«, so Homscheid, »denn der Antrieb zur literarischen Produktion ist anscheinend unmittelbar an die Identität des Schreibenden gekoppelt, die auf Reisen noch weniger gefestigt sein kann als in der Sesshaftigkeit«.¹²²³ Wenngleich sich Homscheid primär auf *Pigafetta* bezieht, können seine Ausführungen auch auf *Hoppe* übertragen werden: Die Reise bildet die Voraussetzung für Felicitas' Spiel mit eigenen und fremden Identitäten, für ihr Dasein als »Meisterin wechselnder Kostüme und Masken«, als »Verwandlungskünstlerin« (HO 63). Die »Ungerichtetheit« der Reise, das »Nicht-Ankommen-Können« korrespondiert dabei mit der »Unmöglichkeit, sich zur Sprache zu bringen« (HO 105), die eigene Identität im Medium der Sprache zu fixieren. Doch wenn Felicitas sich immer wieder neu erfindet und als Eishockeyspielerin in Kanada, als Kellnerin in Australien oder als Dozentin in den USA auftritt, macht die Autorin Hoppe aus dieser Not eine Tugend und propagiert die Vorstellung von der Form- und Veränderbarkeit von Identität im Modus der Reise. Im Vergleich zu der älteren, geisteswissenschaftlich orientierten Forschung stellen die Kulturwissenschaften den Konstruktcharakter von Identität nicht länger infrage, so Moser und Nelles in ihrer Studie *AutoBioFiktion*. Erst »das Schreiben der (Auto-)Biographie und das Erzählen der Lebensgeschichte ist für das Selbst konstitutiv. Das Individuum er-schreibt und er-zählt sich eine subjektive Identität.« Auf diese Weise wird »das Selbst einer rückhaltlosen Textualisierung unterzogen«, sodass es »jenseits der Texte und der Erzählungen« nicht mehr existiert.¹²²⁴ Am Beispiel von Hoppes *Hoppe* kann dabei gezeigt werden, dass der

¹²²² Thomas Homscheid: »Wir geben Versprechen, wie gehen nie wieder weg.« Zum Diskurs des Reisens im Werk von Felicitas Hoppe, in: Holdenried: Felicitas Hoppe. Das Werk, S. 173–185, hier S. 179.

¹²²³ Ebd., S. 179f.

¹²²⁴ Christian Moser, Jürgen Nelles: Einleitung: Konstruierte Identitäten, in: dies. (Hrsg.): *AutoBioFiktion*. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 7–19, hier S. 8.

Identitätsbegriff dabei nicht länger »am Telos der Einheitlichkeit« ausgerichtet ist¹²²⁵: Wenn Felicitas sich mal als Dirigentin, als Dozentin oder als Kellnerin verdingt, wird vielmehr auf die »Möglichkeit multipler Identitätskonstruktionen«¹²²⁶ verwiesen: Unter der Voraussetzung, dass Kultur ein »hybrides, von Differenzen und Konflikten durchzogenes und delokalisiertes Gebilde« darstellt, sieht sich das Individuum »mit verschiedenen, konkurrierenden kulturellen Identitätsmustern konfrontiert. Es setzt sich seine Identität mithilfe dieser Bausteine nach Art einer *bricolage* zu einem multiplen, vielschichtigen Komplex zusammen«.¹²²⁷

»Hauptsache, wir kommen voran« (HO 212) – dieses Motto wird nicht nur Felicitas selbst zugeschrieben, auch ihre Texte – sowohl die fiktiven als auch die faktualen – sind von einer permanenten Bewegung strukturiert, wie bspw. die Einschätzung der fiktiven Literaturkritikerin Yasmine Brückner in ihrem Aufsatz *Wir sind, was wir spielen*¹²²⁸ zeigt, wenn es heißt: »Hoppes Welt [...] ist auf so altmodische wie zeitgenössische Weise immer Bühne, das Leben permanenter Rollentausch. [...] Ein dunkles Hin und Her von Bewegungen und Finten, ein einziges Hakenschlagen« (HO 63). Die Protagonisten ihrer Prosa blieben über weite Strecken in »unkoordinierten Bemühungen« (HO 249) stecken, wie der ebenfalls fingierte Literaturkritiker Kai Rost konstatiert. Doch dessen ungeachtet geben »sie nicht auf, sie laufen, rennen, reisen und stolpern weiter, getrieben von einem auf merkwürdige Weise unbestimmten Durchhaltewillen: ›Hauptsache, wir kommen voran«« (HO 249). In dem bereits zitierten Interview mit Denis Scheck antwortet die Autorin Hoppe auf die Frage, ob sie jemals das Gefühl habe, das Ziel manchmal zu verfehlen:

Nein, ich habe das Gefühl, dass ich über das Ziel hinausschieße. Und das ist ein riesen-großer Unterschied. Also, Ziel verfehlen ist das eine, aber man verfehlt ein Ziel nur, das man im Auge hat. Also wenn man über das Tor hinausschießt, dann schaut man irgend-

¹²²⁵ Ebd., S. 15.

¹²²⁶ Ebd.

¹²²⁷ Ebd., S. 16.

¹²²⁸ Der Titel des Aufsatzes weist laut Griem auf die Bedeutung hin, die Hoppe dem Motiv des Spiels bzw. dem Spielen in *Hoppe* einräumt. Sie konstatiert, dass in *Hoppe* »das Leben und Schreiben einer Autorin in einem Modus expliziter und multiplizierter Spielformen erzählt« werde, sodass sich der Text die Denkfigur des Spiels auf eine Weise aneigne, »die literaturwissenschaftliche Deutungsroutinen vereinnahmt und vorführt« (Julika Griem: Bleibt alles im Spiel? Ludische Motive und Strategien in Felicitas Hoppes Prosa, in: *Text + Kritik* 207 [2015], Felicitas Hoppe, S. 41–50, hier S. 42). Griem versucht im Folgenden die Spielfiguren Hoppes so zu beschreiben, »dass das Verhältnis der erzählten Spiele zu den Verfahren eines möglicherweise spielerischen Erzählens«, wie es der Autorin Hoppe – wie auch im Rahmen dieser Untersuchung – immer wieder attestiert wird, »näher bestimmt werden kann« (ebd.).

wo anders hin. Und ich glaube, das ist tatsächlich ein Problem. Und das habe ich versucht, einfach in *Hoppe* durchzuspielen.¹²²⁹

Hoppe ist somit nicht von einem teleologischen Vorgehen strukturiert, das auf ein konkretes Ziel bzw. einen Endpunkt ausgerichtet ist, sondern vielmehr nach einem endlosen und somit zugleich nicht abschließbaren Prinzip. Es geht um die Bewegung an sich, nicht um deren Ausrichtung. So heißt es im Text selbst, »[s]ie (Hoppe/fh) hatte den Hang, immer übers Ziel hinauszuschießen«: »So viel Begabung und so wenig aufs Tor« (HO 31). Allerdings weist die Autorin in dem Interviewausschnitt darauf hin, dass dieses Vorgehen nicht ganz unproblematisch sei: Indem der Rezipient, um seinen Lektüreprozess zu strukturieren, bestimmte Erwartungshaltungen hinsichtlich des Fortgangs bzw. der Entwicklung der Protagonistin aufbaut, diese jedoch permanent unterlaufen werden, ist Felicitas nicht fass- bzw. greifbar. Stets scheint sie dem Leser sowie den anderen Figuren einen Schritt voraus zu sein, denn die einzelnen Stationen ihrer Lebensreise sind immer nur vorläufig. Selbst das Ende des Romans deutet auf diese Unabschließbarkeit hin, wie der bereits zitierte letzte Satz des Textes – »To be continued. (Fortsetzung folgt/fh)« (HO 330) – belegt. Bevor Felicitas erneut aufbricht, hinterlässt sie ihrem Mentor und Freund Hans Herman Haman (HHH), Prof. Dr. phil. an der State University of Oregon, ihre gesammelten Werke, die mit »Vorsicht und Diskretion zu behandeln« (HO 324) seien. »Es ist also Hans Herman Haman gewesen, der Hoppe entdeckt hat« (HO 326), wie es wenig später heißt, womit Richter zuzustimmen ist, der darauf hinweist, dass dort, wo die Figur Felicitas am Ende sei, die Autorin Hoppe beginne, sodass der Ankunftsort zugleich zu einem Ort des Aufbruchs werde.¹²³⁰ Gestützt wird diese These von dem Umstand, dass Felicitas stets am Vorabend des 22. Dezembers ankomme, ob in Adelaide, in Las Vegas oder am Ende des Romans, wenn es »alljährlich in der Nacht vom einundzwanzigsten auf den zweiundzwanzigsten Dezember zu einer seltsamen Erscheinung kommt [...] [und] [e]in etwa fünfjähriges in ein wasserdichtes graues Rattenkostüm eingenähtes Mädchen« (HO 328) in der National Portrait Gallery in Washington, D.C. erscheint: »Dieser 22. Dezember ist ein sowohl innerhalb als auch außerhalb des erzählten Universums markiertes Datum – und zwar als Geburtstag der realen Autorin Felicitas Hoppe, den sie als Traum-Felicitas in die Fiktion mitgenommen hat.«¹²³¹ Die Sentenz ›To be continued‹ verweist somit auf die ›Geburt‹ der

¹²²⁹ Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe.

¹²³⁰ Steffen Richter: Land und Meer. Die Räume der Felicitas Hoppe, in: Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bermann (Hrsg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 279–299, hier S. 294.

¹²³¹ Ebd., S. 294.

Autorin Felicitas Hoppe, sodass der Text keinesfalls mit einem Stillstand, sondern vielmehr mit einem Neuanfang endet.

Im Nachstehenden sei auf eine weitere Besonderheit des Hoppeschen Schreibens hingewiesen, die nicht nur den vorliegenden Roman, sondern ihr gesamtes Werk charakterisiert. »Wie ihr Werk deutlich, gelegentlich fast aufdringlich vorführt, war die Autorin weder an Orten noch an Politik interessiert, sondern einzig auf Stimulanz aus« (HO 26). Sie weist darauf hin, »dass es nicht Orte, sondern bestenfalls deren Geschichten sind, die sie anziehen, ›weshalb ich mich bis heute schuldig fühle, sobald irgendwer von mir wissen will, wo was liegt und was wie wo wirklich ist« (HO 26). Obgleich Hoppes Texte immer wieder, wie auch zu Beginn dieser Analyse, der Gattung der Reiseliteratur zugeordnet werden, so entbehren sie doch völlig den für dieses Genre typischen Ortsbeschreibungen. Man fahre nicht an Orte, so die Autorin Hoppe im Interview, um über diese dann zu schreiben, sondern man reise um der Bewegung willen.¹²³² In Hoppes Roman *Pigafetta* etwa finden die einzelnen Stationen der Weltumseglung kaum Erwähnung. So sind von New York nicht mehr als die Freiheitsstatue sowie die Lichter der Stadt zu sehen¹²³³, sodass die »aufregendste Stadt der Welt eine Leerstelle [bleibt]« (HO 87). Und auch Las Vegas kommt über die vage und wenig aussagekräftige Beschreibung »Was für eine Stadt!« (HO 267) nicht hinaus, weswegen der fingierte Kritiker Reimar Strat von einer »verzweifelt ortlose[n] Prosa« (HO 243) spricht. Da die einzelnen Orte, die die Protagonistin in *Hoppe*, aber auch die Figuren ihrer anderen Texte, aufsucht, nicht das Ziel ihrer Reise bilden, gelangen sie auch nicht zur Darstellung. Oder anders formuliert: Da der Fokus nicht auf sie, sondern stets auf etwas Dahinterliegendes gerichtet ist, erscheinen sie vage und verschwommen und entziehen sich somit einer konkreten Beschreibung.¹²³⁴

¹²³² Denis Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe.

¹²³³ Hoppe: *Pigafetta*, S. 22f.

¹²³⁴ Hinzu kommt, dass derart prominente Orte wie New York oder Las Vegas dem Beschreibenden gerade aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades nur wenig Platz für phantastische Elemente einräumen. Im Roman selbst wird dieser Umstand mit dem Terminus ›Landgangsangst‹ erfasst, »unter der nicht nur Seeleute, sondern vor allem zahlende Gäste nach mehreren Wochen auf See« leiden, »wenn sie plötzlich das enge und in jeder Hinsicht beschränkte Bordleben und die unter solchen Bedingungen gelegentlich besonders ausufernden persönlichen Phantasien auf einmal mit der Wirklichkeit abgleichen müssen«. (HO 127) Hoppe scheut in ihren Texten den direkten Vergleich mit der Wirklichkeit und setzt dem, so Jessica Güsken, die »Verfestigungsstrategie« der ›ehrlichen Erfindung‹ entgegen (Jessica Güsken: *Geonarration: Reisen als poetisches Prinzip. Überlegungen zur Logik des Erzählens in Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager**, in: Homscheid, Nyström [Hrsg.]: *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*, S. 7–23, hier S. 10).

Die von Felicitas vollzogene Bewegung gestaltet sich dabei zutiefst irregulär: Hoppe – »flüchtiger als ein Säckchen Helium« (HO 249) – wird eine ausgeprägte »Vorliebe für Seiten- und Nebenstraßen« (HO 230) attestiert, »für Umwege und unvermutete Richtungswechsel« (HO 230), nicht nur in Bezug auf ihren vermeintlich biographischen Lebensweg, sondern auch in Hinblick auf ihre literarischen Texte. Dabei werden manche dieser Umschläge und Richtungswechsel so schnell vollzogen, dass der Rezipient an der einen oder anderen Stelle ratlos zurückbleibt und gewissermaßen erst wieder die Spur der Protagonistin aufnehmen muss. Hoppe liebe es, so heißt es im Text, »Spuren zu legen, um sie gleich darauf wieder zu verwischen. Hase und Igel in einer Person. Präsenz durch Abwesenheit« (HO 221): »Felicitas« seltsame Art, überall, wo auch immer sie war und wo immer sie hinging, winzige Spuren zu hinterlassen. Überall legte sie diese Spuren aus, obwohl man nie genau wusste, ob es absichtlich oder unabsichtlich geschah« (HO 256). Dieses Spurenlegen und -lesen, das von dem fingierten Literaturkritiker Reimar Strat als »altmodische Schnitzeljagden im Gewand dürftiger postpsychoanalytischer Spielereien« (HO 242) bezeichnet wird, stellt in Wahrheit, so fh, »literarische Verarbeitungen globaler Wanderschaften« (HO 242) dar.

Nach Ingold hinterlässt der wayfarer ebenfalls Spuren und Pfade, die in ihrer Gesamtheit das bereits beschriebene meshwork bilden. Vor diesem Hintergrund kann in Bezug auf *Hoppe* konstatiert werden, dass der Akt des Lesens als ein Folgen von Spuren verstanden werden kann, als ein Nachgehen und Nachvollziehen der Pfade, die Felicitas durch ihre Bewegungen produziert und hinterlässt.¹²³⁵ In diesem Punkt wird das Modell Ingolds gewissermaßen ausgeweitet, da er den Modus des wayfaring lediglich dem handschriftlich verfassten Text zugesteht, stelle dieser doch die Spur einer Bewegung, nämlich der Handschrift, dar. Das Lesen eines handschriftlich verfassten Textes gestaltet sich, so Ingold, als Nachvollzug jener Spur durch den Text: »The reader, in short, would inhabit the world of the page, proceeding from word to word as the storyteller proceeds from topic to topic, or the traveller from place to place« (Ingold 2008: 91). Der gedruckte bzw. maschinell gefertigte Text hingegen wird dem Modus des transport zugewiesen. Im Vergleich zur Handschrift stelle das Anschlagen der Tasten keine durchgängige

¹²³⁵ Felicitas stellt sich selbst die Frage, warum niemand auf ihre Spur angesetzt werde (HO 138). Dabei kann nicht nur der Text in seinem Status als fiktive Autobiographie, sondern auch das Lesen dieses Textes als ein Nachgehen ihrer Spur verstanden werden.

und fließende Bewegung dar: Die Schrift wird durch das Absenken der Finger immer wieder unterbrochen, sodass eine Linie entsteht, die nur von Punkt zu Punkt führt:¹²³⁶

[T]he keys [of the typewriter; Anm. d. Verf.], tapped with the fingers, deliver ready-made letter-forms to the page, but the machine takes care of the lateral displacement. Here the original connection between the manual gesture and its graphic trace is finally broken altogether, for the punctual movements of the digits on the keys are wholly unrelated to the marks engrave on them, and which they impress upon the page. [...] Thus the letter-line of print or typescript does not go out for a walk. (Ingold 2008: 93f.)

Doch diese Zuordnung kann spätestens dann nicht länger aufrechterhalten werden, wenn man Text vor dem Hintergrund seiner Etymologie und unabhängig von seiner jeweiligen Produktionsweise tatsächlich als Textur versteht, als Gewebe/Geflecht und somit als meshwork. Auch wenn an anderer Stelle bereits konstatiert wurde, dass es bei dem Ingoldschen Modell nicht darum geht, eine Differenz zwischen indigenen/vormodernen und modernen Strukturen zu etablieren, so ist es dennoch auffällig, dass Ingold die Differenz zwischen dem handschriftlich und dem maschinell gefertigten Text anhand einer Gegenüberstellung von mittelalterlichen Lektüre- und Lesepraktiken mit modernen Schrift- und Rezeptionsweisen veranschaulicht. Während derartige Gegenüberstellungen dazu beitragen, den (Fort-)Bewegungsmodus des wayfaring tatsächlich als vormoderne Praktik zu klassifizieren, so soll es in den Ausführungen dieser Analyse gerade darum gehen, aufzuzeigen, inwiefern wayfaring sehr wohl in zeitgenössischen Strukturen abgebildet sein kann. Denn zum einen wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, dass das Verständnis von Text als Textur jene Differenzierung zwischen handschriftlich und maschinell gefertigten Texten unterläuft.¹²³⁷ Im Umkehrschluss darf dies zum anderen allerdings nicht bedeuten, dass der Modus des wayfaring als Beschreibungskategorie bei der Analyse jedweden Textes infrage kommt. Die Ausführungen zu Hoppes *Hoppe* sollen vielmehr zeigen, inwiefern die narrative und inhaltliche Ausgestaltung spezifischer und einzelner Texte über den Modus des wayfaring beschrieben werden kann.

2.3 Das ›proper noun‹ als »fehlleitende[s] Programm«

Ebenso häufig wie ihren Kurs bzw. ihre Richtung wechselt Felicitas auch ihre Namen: Während sie als Kind in Kanada von der Familie Gretzky den Spitznamen Fly erhält,

¹²³⁶ Zu einer medienhistorisch grundierten Diskursgeschichte des Schreibens vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*. 3. vollst. überarb. Aufl. München: Fink, 1995.

¹²³⁷ Auch Kittler, auf den sich Ingold hier bezieht, differenziert in seiner Mediengeschichte zwischen Handschrift und Druckschrift.

wird sie später, in Anspielung auf den – tatsächlich existierenden – Eishockeyspieler Terry Sawchuk, der dafür bekannt ist, ohne Maske zu spielen und sich dementsprechend viele Verletzungen zugezogen hat¹²³⁸, Sawchy genannt. Beide Übernamen stehen mit Felicitas' Tätigkeit des Eishockeyspielens in Verbindung, genauer gesagt mit ihrer ausgeprägten »Fallsucht«: »dramatisch stürzen, pathetisch aufstehen« (HO 38).¹²³⁹ In Australien wird sie, in Anlehnung an Joeys Blindenhund Wicket, Wicketoo genannt, abgeleitet von »Wicket Two, der zweite Wicket« (HO 166), da sie es ist, die fortan ihren blinden Freund Joey leitet. Zu guter Letzt taucht der Spitzname Fleur auf, der als »Felicitas' Alter Ego« (HO 232) in der (fiktiven) Erzählung *Between two Moves (Der letzte Zug)* eingeführt, jedoch auch darüber hinaus zur Bezeichnung der Protagonistin verwendet wird. Die häufigen Namenswechsel veranschaulichen, dass sich Felicitas nicht nur in geographischer, sondern auch auf appellativer Ebene einer Fixierung entzieht, wodurch sich das Bild einer Figur manifestiert, die sich in ständiger Bewegung, in einem Modus permanenten Unterwegsseins befindet.

Auch Ingold spricht sich in seiner Untersuchung *Being alive* für ein flexibles Modell der Namensvergabe aus: Dabei wendet er sich gegen jenes westliche Prinzip, demgemäß sich die Menschen in ihrer »self-identity« als »unique individuals« realisieren, wobei der personelle Name, der Eigenname, als »marker« dieser Identität fungiere:

To be properly human, in western eyes, is thus to be a person with a unique, named identity and to occupy a specific, named place in accordance with certain principles of tenure. It is, in short, to have a name and an address. A human being without name or address is vagrant or fugitive, a ›wild man‹, excluded from society and reduced in effect to an animal existence. (Ingold 2011: 166)

Bereits hier wird die Differenzierung zwischen einer menschlichen und tierischen Existenz deutlich, gegen die er im Folgenden argumentiert. Gemäß des zu entkräftenden westlichen Prinzips seien es Worte, die die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse etablieren: »[T]hings are invariably identified as a belonging to one or another category, or species, each known by an appellative or ›common‹ noun. Thus it seems that the designation of things, unlike that of persons and places, is governed by a logic of classification« (Ingold 2011: 166). Während man anhand der Identifizierung einer Person deren Einzigartigkeit anerkenne, werde dieses Alleinstellungsmerkmal der Tier- und Pflanzenwelt gänzlich abgesprochen, »in order to highlight characteristics shared with others

¹²³⁸ Zu Terry Sawchuk vgl. bspw. Erick Trickey: Terry Sawchuk, in: encyclopedia.com, 2004. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3407900494.html> (Stand: 26.11.2015).

¹²³⁹ Darüber hinaus wird Felicitas an einer Stelle »Superpuck« genannt, was ebenfalls auf ihr Hobby des Eishockeyspielens zurückgeführt werden kann (vgl. HO 15).

of the same or similar kind« (Ingold 2011: 167). In diesem Identifizierungsprozess werde Wissen »not extend outwards along chains of connection, but is rather built upwards, incorporating particulars observed at ground level into ever higher levels of categorial inclusion« (Ingold 2011: 167). Dieses Wissen ist demnach nicht »laterally«, sondern vielmehr »vertically integrated«, wie es dem Klassifikationsschema der Taxonomie zu eigen ist (vgl. Ingold 2011: 167). In diesem System klassifikatorischen Wissens gibt es keine proper nouns/Eigennamen, da »[e]verything is identified as one of a class. We have, then, a networked knowledge of persons-in-places, in which everyone and everywhere is named, and a classification of things known only by common nouns« (Ingold 2011: 167). Dem setzt Ingold die Vorstellung des Menschen als »loci of ongoing activity without beginning or end« (Ingold 2011: 168) entgegen. Wenn nichts und niemand alleine und nur für sich selbst existiert, sondern vielmehr als flüchtige Verkörperung einer »activity-in-relation-to-others« (Ingold 2011: 168) verstanden wird, dann ist das gesamte Projekt der Klassifikation hinfällig. Anstelle eines auf der Vergabe von common oder proper nouns beruhenden Identifikationssystems bietet Ingold einen dritten Weg an: »For persons are not beings that move, they *are* their movements. It is in their very pattern of activity that their presence lies. [...] In such a world names are not nouns but verbs: each one describes a going on« (Ingold 2011: 168). Diese Form der verbalen Namensvergabe, der Name als Ausdruck einer Tätigkeit bzw. einer Bewegung, wird von Ingold erneut anhand der Praktiken einer ›vormodernen‹ Volksgruppe – einer athapaskischen Menschengruppe in Alaska – veranschaulicht, die Tiere nicht nach Gruppen klassifiziert, sondern nach ihren spezifischen Verhaltensweisen benennt: »Whatever its name may be, in every case the animal is what it does, and is known by the signature of its activity« (Ingold 2011: 170).¹²⁴⁰ Ganz ähnlich beschreibt auch die Autorin Hoppe in einem Interview den von Ingold dargelegten Zusammenhang zwischen ›Tun und Sein‹, wenn sie angibt, dass sich viele ihrer Figuren über ihr Handeln definieren: »Sie sind weniger Charakter als Typen, sie sind zuhause in einem *handelnden Lebensvollzug* [Hervorh. d. Verf.], auch wenn sie Chaoten und Abenteurer, Verbre-

¹²⁴⁰ In diesem Zusammenhang sei auf Ingolds Band *The Life of Lines* verwiesen, in dem er den soeben erläuterten Zusammenhang anhand des Neologismus ›humanify‹ veranschaulicht: »Precisely what human beings do, or how they go about it, is going on. However, wherever and whenever they exist, humanifying is going on. [...] [T]he grammatical form of the human is not that of the subject, whether nominal or pronominal, but that of the verb. [...] It is rather to forge their existence within the crucible of a common lifeworld. Their humanness is not given from the start, as an a priori condition, but emerges as a productive achievement – one, moreover, that they have continually to work at for as long as life goes, without ever reaching a final conclusion« (Ingold 2015: 117).

cher und Versager sind. Darin [...] liegt für mich die Wahrheit menschlicher Existenz«. ¹²⁴¹

Auch in *Hoppe* findet sich ein Exempel für das Verfahren der ›verbalen Namensvergabe‹, wie Ingold es nennt, erhält Felicitas doch den Namen Fly (›to fly‹: dt.: ›fliegen‹) aufgrund ihrer Angewohnheit, während des Eishockeyspielens dramatisch hinzufallen – obwohl sie eigentlich, nach dem englischen Verb ›to fall‹ (Dt.: hinfallen), richtigerweise ›Fall‹ genannt werden müsste (obwohl man im Deutschen wiederum auch das Verb ›hinfliegen‹ als umgangssprachliches Synonym für ›hinfallen‹ verwenden kann). Und auch wenn ein Teil ihrer weiteren Spitznamen in direktem Zusammenhang zu spezifischen Tätigkeiten steht – Sawchy mit dem Eishockeyspielen, Wickettoo mit der Führung ihres blinden Freundes ¹²⁴² –, so handelt es sich hierbei keinesfalls um ein durchgängiges Verfahren. Die wechselnde Namensgebung der Protagonistin kann vielmehr als grundsätzlicher Hinweis auf das den Roman strukturierende Spiel mit Identität(en) gelesen werden. Konsequenterweise wird der Geburtsname im Text als »fehlleitende[s] Programm« (HO 254) beschrieben, das bereits eine Fixierung vornehme, bevor überhaupt eine Entwicklung stattgefunden habe, aus der sich eine Namensgebung ableiten ließe. Der appellativen Fixierung durch den Geburtsnamen wird in *Hoppe* ein flexibles, anpassungsfähiges und dabei in sich unabgeschlossenes Konzept der Namensvergabe gegenübergestellt:

Stieß sie auf Namen, die ihr nicht passten, taufte sie einfach um und neu, ganz nach Belieben, eine übermütige Schöpferlaune, der sie sich zügellos hingab. 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 [...]. 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, weil sie andauernd so mühelos zwischen den Welten hin- und hersprang [...]. (HO 255)

Vor dem Hintergrund, dass der Eigenname klassischerweise als Stifter von individueller Identität angesehen wird, geht das hier präsentierte flexible Konzept der Namensvergabe

¹²⁴¹ Felicitas Hoppe, Johannes Schröder: Kronen tragen. Ein Gespräch, in: Holdenried: Felicitas Hoppe. Das Werk, S. 292–300, hier S. 293.

¹²⁴² An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass selbst der Name ›Hoppe‹ in Zusammenhang mit einer Tätigkeit gebracht werden kann. So heißt es in einem insbesondere im alemannischen Sprachraum verbreiteten Kniereitervers: »Hoppe, hoppe Reiter, wenn er fällt, dann schreit er«. Im Englischen hingegen ist das Verb ›to hop‹ bekannt, was mit ›hoppeln bzw. springen‹ übersetzt werden kann. Sowohl in dem Kindervers als auch durch das engl. Verb wird somit eine Form der stetigen, wenn auch umständlichen Form der Fortbewegung beschrieben, wie sie auch für die Protagonistin in *Hoppe* charakteristisch ist.

be mit einem ebenso beweglichen Identitätsmodell einher, womit auf den Ausgangspunkt für die Entstehung dieses Romans hingewiesen wird, nämlich die Frage: »Könnte nicht alles auch anders sein?« (HO 82) Doch zugleich wird am Beispiel des Zitats ersichtlich, dass sich die Beweglichkeit und Schnelligkeit der Protagonistin nicht nur von Vorteil erweist, sondern letztendlich Einsamkeit¹²⁴³ schafft. Wie Viktor Seppelt, der Felicitas in dem soeben zitierten Textausschnitt charakterisiert, so können auch die anderen Figuren des Romans schlichtweg nicht mit der Protagonistin Schritt halten:

Sie ging immer mit gutem Beispiel voran, wobei die Betonung auf voran liegt, sie ging voran, wir anderen rannten hinterher, was nicht nur jede Form tröstlicher Kumpanei vollkommen unmöglich machte, sondern auch jede Form von Auseinandersetzung verminderte. (HO 258)

Dabei wisse Hoppe »sehr genau, dass sie im ständigen Unterwegssein vollkommen allein ist« (HO 265), sodass die zwischenmenschliche Isolation als Voraussetzung für ihr Unterwegssein erscheint. Folglich ist sie nicht dazu in der Lage, eine dauerhafte Beziehung zu führen, sodass bspw. auch ihre romantischen Beziehungen zu dem blinden Joey und Seppelt zum Scheitern verurteilt sind. Sie stellen lediglich temporäre Wegbegleiter dar, bevor Felicitas von neuem aufbricht und sie hinter sich zurücklässt, wodurch der ansonsten durch seine komischen sowie ironischen Elemente gekennzeichnete Roman einen melancholischen Unterton erhält, der das von der Protagonistin verkörperte Identitäts- und Lebensmodell durchaus kritisch beleuchtet.

2.4 »Get up and out, here comes the Braut. And hört the bird!« – Mehrsprachigkeit

Darüber hinaus lässt sich eine weitere Form der Bewegung beobachten, die sich ebenfalls auf sprachlicher Ebene manifestiert: So wie die Protagonistin ständig ihren geographischen Standort wechselt, bewegt sie sich aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit auch mühelos zwischen den verschiedensten Sprachen hin und her: »Felicitas las und sprach längst in fließendem Englisch, schrieb aber [...] ausschließlich in ihrer Vatersprache, also auf Deutsch. Und träumte in einer dritten Sprache [...]: auf Polnisch, der Sprache ihrer Mutter« (HO 32f.). Neben Englisch, Deutsch und Polnisch spricht Felicitas zudem auch noch fließend Französisch, wobei sie, wie es im Text heißt, »ja praktisch in allen

¹²⁴³ Auch die Erzähler in den anderen Texten Felicitas Hoppes sind oftmals einsam, worauf Martin Hellström hinweist (vgl. Martin Hellström: »Ich sehe was, was du nicht siehst« – Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: ders., Neuhaus (Hrsg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, S. 27–38, hier S. 37).

Zungen« (HO 92) rede, wenn es darauf ankomme, spreche sie sogar mit Händen und Füßen (vgl. HO 92). Dabei ist sie nicht nur multilingual, sie schreckt zudem nicht davor zurück, die einzelnen Sprachen miteinander zu mischen, wie ihre »höchst eigenwillige deutsch-englische Reimtechnik« veranschaulicht: »Get up and out, here comes the Braut. And hört the bird! / aus: Die Hochzeit der Tiere / 1987/ fh« (HO 209).

Doch Hoppe, die als »manische Kommunikatorin« (HO 92) sowie als kommunikationsversessen (vgl. HO 93) beschrieben wird, hebt nicht nur sprachliche Grenzen auf und relativiert somit das nationale Identität konstituierende Konzept des Sprachraums – »Aber was sind schon Sprachen – der eine spricht, der andere lacht, der Dritte wirft Karten zwischen die Würfel, und der Vierte steht auf und legt sich ins Bett« (HO 129) –, sondern unterläuft auch die Grenzen zwischen verschiedenen Systemen, die, vor dem Hintergrund des Ingoldschen Modells, als taxonomische Klassifikations- bzw. Wissensschemata bezeichnet werden können. So sei es bereits während Felicitas' Zeit am Elder Conservatorium of Music immer wieder zu Zusammenstößen mit dem Leiter der Dirigentenklasse gekommen, da sie »die eigenwillige Angewohnheit hatte, Kompositionsprinzipien auf überraschende Weise aus völlig fachfremden Bereichen abzuleiten« (HO 209). Und auch während ihrer Tätigkeit als Dozentin für Deutsch in Oregon kombiniert sie verschiedene taxonomisch operierende Systeme miteinander, wie Noten, Buchstaben, Zahlen und Farben und verfährt somit synästhetisch:

Hoppes gesamte Wahrnehmung von Strukturen, Systemen und Regelwerken, war in höchst persönliche, aber nur scheinbar spontan assoziative Felder eingebettet, egal ob es sich dabei um Noten, Buchstaben oder Zahlen bzw. Ziffern handelte. Immer wieder zeigte sie sich verwundert, wenn andere ihr nicht folgen konnten, wenn es darum ging, die Buchstaben von A–Z oder die Ziffern von 0–9 und, darüber hinaus, auch noch Geschlechtern zuzuordnen. So ist in Hoppes Kosmos die 0 männlich und grau, die 1 männlich und weiß, die 2 weiblich und rosa, die 3 weiblich und gelb, die 4 männlich und grün, die 5 weiblich und orange, die 6 weiblich und rot, die 7 männlich und blau, die 8 männlich und schwarz und die 9 männlich und braun. (HO 306)

Doch während Ingold ontologisch bzw. taxonomisch operierende Schemata grundsätzlich zu dekonstruieren sucht, veranschaulichen die gerade genannten Textauschnitte keinesfalls die Abschaffung einzelner Klassifikationssysteme, sondern vielmehr deren Kombination bzw. die Aufhebung der sie trennenden Distinktion: So habe Felicitas bspw. die Eigenheit, »die Grammatik insgesamt musikalisch zu klassifizieren [...], [etwa] wenn sie behauptete, der Indikativ töne in Dur, der Konjunktiv dagegen in Moll« (HO 305f.). Dieses synästhetische Verfahren ermöglicht eine Form der anders- bzw. neuartigen Wahrnehmung, in der viele Literaturkritiker sowohl den Reiz als auch die Unverständlichkeit der Texte der Schriftstellerin Hoppe sehen.

2.5 Routenwissen

Anhand der bisherigen Ausführungen konnte gezeigt werden, inwiefern der Fortbewegungsmodus des wayfaring, der ursprünglich als anthropologische Beschreibungskategorie etabliert wurde, auf die topographische, narrative sowie inhaltlich-sprachliche Ebene des vorliegenden Romans übertragen werden kann. Frei und völlig unbegrenzt und somit dem Ingoldschen wayfarer gleich bewegt sich die Protagonistin in *Hoppe* nicht nur zwischen unterschiedlichen Kontinenten, Ländern, Regionen und Städten umher, sondern auch zwischen den verschiedensten Sprachen; und selbst auf appellativer Ebene ist sie nicht endgültig zu fixieren, wie das in dem Text praktizierte Prinzip der flexiblen Namensvergabe veranschaulicht. Steffen Richter weist in seinem Aufsatz *Land und Meer. Die Räume der Felicitas Hoppe* darauf hin, dass sich Felicitas zudem »zwischen dem Raum einer im Roman behaupteten Realität und dem Raum einer im Roman deklarierten Fiktion« frei umherbewege, »in einer Welt, die fiktive und nicht-fiktive Räume nicht unterschiedlich semantisiert, zwischen Fiktivem und Nichtfiktivem nicht differenziert.«¹²⁴⁴ Doch egal, wohin Felicitas auch geht oder was auch immer sie tut: Weder ihr Weg, noch ihr Handeln oder ihre Wahrnehmung sind auf ein bestimmtes Ziel bzw. einen Endpunkt ausgerichtet. Es geht vielmehr um den Akt der Bewegung an sich¹²⁴⁵, eine »ongoing activity without beginning or end« (Ingold 2011: 168).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Felicitas ein Faible für das Legen und Lesen von Spuren hat und dass der Leser gewissermaßen im Lektüreakt die Spuren der Protagonistin nachverfolgt, ohne dabei genau zu wissen, wohin ihn diese führen. Das den gesamten Roman durchziehende Spuren-Motiv steht in Korrelation zu der Tatsache, dass die Protagonistin Hoppe, bis auf eine Ausnahme, ausschließlich »am Boden« reist, ist sie doch entweder zu Fuß, mit dem Zug, dem Schiff oder dem Auto unterwegs. Nur ein einziges Mal tritt sie eine Reise mit dem Flugzeug an, als sie mit Seppelt nach New York fliegt. Dem Flug selbst blickt sie dabei mit Unwohlsein entgegen, da sie Angst hat, »in einem Raum zu verschwinden, der [...] nicht meiner ist« (HO 228). Der Luftraum ängstigt sie allerdings nicht nur aufgrund der Tatsache, dass man »hier oben nicht atmen kann« (HO 228), sondern zudem aufgrund des Umstands, dass sie dort keine Spuren hinterlässt. So ist in ihrer späteren Kurzerzählung *Vorfreude auf Schnee* (*Snow*

¹²⁴⁴ Steffen Richter: *Land und Meer*, S. 284.

¹²⁴⁵ Dies trifft auch auf viele andere Hoppe-Texte zu. So weist Neuhaus bspw. im Rahmen seiner *Pigafetta*-Ausführungen darauf hin, dass das »Ziel der Reise nur die Reise selbst sein [kann], der transitorische Zustand« (Stefan Neuhaus: »Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?« Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, in: Hellström, ders. [Hrsg.]: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 39–53, hier S. 45).

anticipated), die besagten Flug zum Thema haben sollte, »auf knapp sechs Seiten von nichts anderem die Rede [...] als von der entsetzlichen Angst, ›für immer im Himmel steckenzubleiben und nie wieder eine eigene Spur im frisch gefallenen Schnee zu hinterlassen« (HO 228f.). Ungeachtet der Tatsache, dass sowohl Flugzeuge als auch Schiffe keine Spuren hinterlassen (wenn man von jenen ›flüchtigen Spuren« in Form des Kondensstreifens sowie des Kielwassers absieht)¹²⁴⁶, richtet sich Felicitas' Angst ausschließlich auf das Fliegen. Während die Protagonistin in *Pigafetta* auf ihrer Weltumseglung mit genau dieser Problematik konfrontiert wird – »Im Anblick des Ozeans suche ich nach Spuren, die wir auf der Oberfläche des Wassers hinterlassen. Aber da ist nichts. Die Straße, die wir genommen haben, verschwindet hinter uns in der Dunkelheit, als wäre nichts gewesen«¹²⁴⁷ – wird dieser Aspekt in *Hoppe* gänzlich ausgespart. Dieser Umstand kann damit erklärt werden, dass die Protagonistin auf ihrer zehnwöchigen Überfahrt von Kanada nach Australien zwar selbst keine Spuren auf dem Ozean hinterlässt, sie jedoch gewissermaßen auf fremden Spuren wandelt, insbesondere auf denen berühmter Seefahrer und Seeräuber: »Sie liest [...] unterschiedslos alles [...], von schlichten Abenteuerromanen über Reisebeschreibungen bis hin zu historischen Romanen, auch vor Hand- und Logbüchern schreckt sie nicht zurück« (HO 111). »Am häufigsten aber las sie historische Romane«, wie etwa die in dem Buch *Terra Australis* enthaltene »Piratenparade«, »Kurzporträts und Steckbriefe ›großer Männer und Mörder«¹²⁴⁸ (HO 112f.). Dergestalt wird das Ausbleiben eigener Spuren mittels der Verfol-

¹²⁴⁶ In diesem Zusammenhang sei auf auf das bereits angeschnittene Konzept des Glatten und des Gekerbten von Deleuze und Guattari verwiesen, das sie am Beispiel des Meeres veranschaulichen. Die Einkerbung des Meeres, der »glatte Raum par excellence«, »geschieht bei der Navigation auf hoher See« (Deleuze, Guattari: *Das Glatte und das Gekerbte*, S. 438). Der maritime Raum werde durch den »Punkt der Position« und »durch die Karte« eingekerbt (ebd.): »Es sieht so aus, als ob das Meer nicht nur der Archetypus aller glatten Räume gewesen wäre, sondern der erste dieser Räume, der eine Einkerbung erdulden mußte, die ihn in zunehmendem Maße unterwarf und ihn hier oder da, erst von der einen und dann von der anderen Seite mit Rastern überzog« (ebd., S. 438f.).

¹²⁴⁷ Hoppe: *Pigafetta*, S. 23f. In gewisser Weise findet sich das Motiv des Spurenlegens und -lesens auch in *Pigafetta*, wie Dominik Schreiber veranschaulicht: Dort seien die »Konventionen der sinnhaften und kohärenten Verknüpfung [...] außer Kraft gesetzt« (Dominik Schreiber: *Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen*. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 76). An die Stelle eines »gerade[n] Sinn[s]« (ebd., S. 76) trete eine semantische Spurensuche: »Einem notorischen hermeneutischen Reflex nachgehend, fragt man sich, welche Bedeutung es hat, dass dieser oder jener Gegenstand an zwei oder mehreren Textstellen aufscheint. Doch aus diesen Verknüpfungen und Rückbezügen ergibt sich keine Erkenntnis, es lässt sich damit keine tiefere Sinn-Ebene aufschließen. Die Querverweise deuten nicht über sich selbst hinaus auf etwas Anderes, Verstecktes, die Spurensuche bleibt ein durch den Text provoziertes spielerischer Selbstzweck. [...] Dieses selbstbezügliche Netzwerk semantischer Spuren, Verweise und Verkettungen bildet das poetologische Grundprinzip des Romans« (ebd., S. 79f.).

¹²⁴⁸ So heißt es im Text, Felicitas habe die Mannschaft wochenlang mit ihren historischen Ratespielen traktiert: »Wer von den dreien ist der älteste: Cook, Marco Polo, Magellan?, Wer hat mehr Menschen auf dem Gewissen: Coxon oder Sharp?, Wer hatte eine französische Großmutter: Dampier oder Wafer?, Wer fluchte lauter: Revison oder Simpson?« (HO 113f.) Dabei versucht sie nicht nur das Desinteresse der

gung narrativer/textueller Fremd-Spuren, die in das Genre der Abenteuer- und Reiseliteratur führen, kompensiert. Felicitas' Aversion gegenüber ›bodenfernen‹ Reiseformen geht mit einer Absage an überblickshafte, den Raum von ›oben‹ kontrollierenden Darstellungen einher.¹²⁴⁹ De Certeau operiert in *Die Kunst des Handelns* mit einem dualistischen Schema auf zwei Ebenen, das jene Opposition zwischen ›bodennah‹ und ›bodenfern‹, wie sie in *Hoppe* etabliert wird, widerspiegelt.¹²⁵⁰ Dem kartographischen Blick von ›oben‹ setzt de Certeau ein ›unten‹ entgegen, das von Fußgängern oder auch Benutzern bewohnt ist, die den Raum überhaupt erst produzieren. Jener Blick von oben ist dabei mit einer spezifischen Form des Orientierungswissens korreliert, der Karte bzw. dem damit einhergehenden Kartenwissen. Aus einer Außenperspektive heraus kann der Raum nicht nur überblickt, sondern gleichzeitig auch kontrolliert und beherrscht werden. Der Karte gegenüber steht de Certeau zufolge die Wegstrecke, die mit einem Routenwissen verbunden ist, das aus einer Innenperspektive wahrgenommen wird. Jener kartographische Blick von oben, der mit einer Reduzierung von Komplexität sowie Disziplinierung einhergeht, wird in *Hoppe* vollkommen ausgespart. So wird während des gesamten Textes immer wieder auf Felicitas' »äußerst mangelhafte Kenntnisse in Landeskunde und Geographie« (HO 25) hingewiesen, Letztere sei sogar überhaupt kein Thema gewesen, habe sie nicht interessiert: »Felicitas' Hameln liegt ganz woanders. Sie wissen schließlich so gut wie ich, dass das nichts als Märchengeschichten sind« (HO 150). Die tatsächlich existierende Geographie wird hier zugunsten eines märchenhaften, von seiner kartographischen Einteilung befreiten Raums zurückgewiesen, in dem die Verortung ›ganz woanders‹ stattfindet und der sich somit konträr zur Realität verhält. In *Hoppe* wird der geographisch reale Raum – »Ortskenntnis war längst kein Thema mehr« (HO 158) – für einen »unermesslichen Raum« aufgegeben, der »zwei Schritte hinter der wirklichen Welt«, »hinter der großen Verwirrung« beginnt (HO 158) und der nur dann erreicht werden kann, wenn mit der konventionellen Wahrnehmung gebrochen wird, wie am Beispiel von Felicitas und ihrem blinden Freund Joey versinnbildlicht wird, die »beschlossen haben, einfach weiterzugehen, blind geradeaus« (HO 158). Und obwohl Felicitas

Seefahrer für ihre historische Vergangenheit, sondern auch die an Bord herrschende Langeweile – »Nicht die geringste Lust auf Abenteuer, niemand hier weiß, was das ist, dass es das überhaupt gibt: Abenteuer« (HO 115) –, die so gar nicht zu dem klischeehaften Bild des Seefahrer bzw. Seeräuber-Lebens passen will, durch den Akt der Lektüre zu kompensieren.

¹²⁴⁹ Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Steffen Richter: Land und Meer.

¹²⁵⁰ Vgl. das Kapitel *Wegstrecken und Karten* in: de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 220–226.

vollkommen orientierungslos ist und aus ihrem Mangel an Orientierungssinn übrigens auch keinen Hehl macht, sondern sich manchmal sogar auf ziemlich kokette Weise damit brüstet [...], bewegt sie sich ganz allgemein mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit durch Städte, geht buchstäblich immer der Nase nach, vielleicht auch nach Gehör. Nicht nur, dass sie keinen Führerschein hat, sie hat auch eine ausgeprägte Abneigung gegen Landkarten und Stadtpläne, von Reiseführern ganz zu schweigen [...]. (HO 230)

Die Protagonistin entzieht sich somit jeglichen Formen des Kartenwissens, die ihr ein Mindestmaß an Kontrolle über den Raum verschaffen würden. Zuzufolge der Terminologie de Certeaus bewegt sich der Text gewissermaßen am Boden, indem er, wie bereits angemerkt, die Spuren und Fährten der Protagonistin nachverfolgt. Während bspw. im Einband des Romans *Pigafetta* eine Karte abgedruckt ist, mit deren Hilfe der Rezipient die Reiseroute in Gänze überblicken kann¹²⁵¹, erschließt sich dem Leser die Bewegung der Protagonistin in *Hoppe* erst während des Lektüreaktes. Allerdings wird im Text angemerkt, dass Hoppe, auch wenn sie sich jeglichen konventionellen Formen der Kartographie entzieht, bis heute nach der Karte der Namen reise: Mehr als einmal hat Hoppe betont, dass es »Namen, sonst gar nichts seien« [...], die sie anzögen. In ihren Aufzeichnungen zu Klemzig finden sich dementsprechend nicht etwa geographische Karten, sondern endlos lange Listen mit Namen von Schiffen, auf denen die Auswanderer reisten« (HO 172). Diese Listen beinhalten allerdings keine Informationen zur geographischen oder topographischen Lage einzelner Orte, sodass sie weder eine überblickshafte Funktion haben, noch der Orientierung dienen; und da Felicitas sich ausschließlich von schönen Namen angezogen fühlt (vgl. HO 172), können sie auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Die Karte der Namen ist somit vielmehr ein Beispiel für die Hoppe-typischen Wissens- bzw. Klassifikationsmodelle, deren Zustandekommen weniger normativ-konventionellen als individuell-assoziativen Aspekten geschuldet ist. Steffen Richter weist zudem darauf hin, dass die »Evokationskraft der Namen« berücksichtigt werden müsse: »Der Name, nicht der Ort selbst verbürgt den Zauber«, verspricht »Potentialität«.¹²⁵² Und da *Hoppe*, wie bereits angemerkt, als Text selbst nach dem Prinzip der Potentialität funktioniert, denn »[i]mmer könnte alles auch anders sein« (HO 316), fungiert die Karte der Namen, die nur die assoziativ-appellative Ebene eines

¹²⁵¹ Allerdings sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich die namenlose Protagonistin in *Pigafetta* jenem Kartenwissen gegenüber ebenfalls als unfähig erweist: Bei dem von ihr selbst erfundenen Spiel namens »Aussicht auf Rettung«, in dem es darum geht, die Richtung zu bestimmen, in die man sich, nachdem man über Bord geworfen wurde, schwimmernderweise wenden muss, um Land zu erreichen, verliert sie jedes Mal. Und auch bei dem ebenfalls von ihr ersonnenen Spiel »Ich zeige dir Land, zeig du mir die Flagge« steckt sie ausschließlich Niederlagen ein. Ihr Versuch, den Schiffsmast zu erklimmen, der ihr jenen »Blick von oben« verschaffen würde, ist ebenso sehr zum Scheitern verurteilt, wie die Anstrengungen des Kapitäns, sie im Lesen von Karten zu schulen.

¹²⁵² Richter: Land und Meer, S. 287.

Ortes erfasst, seine reale Ausgestaltung jedoch gänzlich ausspart, als Beispiel für eben- dieses Prinzip.¹²⁵³

2.6 Umschlagsbewegungen

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Hubert Spiegel die Hoppeschen Texte aufgrund ihrer Beweglichkeit mit Kippfiguren vergleicht¹²⁵⁴; dieses Kippmoment bezieht sich, wie Spiegel behauptet, allerdings nicht nur auf die Konstruktion einzelner Sätze, sondern gelangt in *Hoppe* gleich auf mehreren Ebenen zur Anschauung. So zeichnet sich zum einen der narrative Gesamtverlauf des vorliegenden Romans – aber auch der vieler anderer Hoppe-Texte – durch plötzliche und unerwartete Umschwünge aus, durch Gegenbewegungen, mittels derer etwas soeben Postuliertes im nächsten Moment konterkariert und infrage gestellt wird (vgl. HO 259). Dieses Vorgehen wird im Roman selbst reflektiert, wenn Felicitas behauptet, dass 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.¹²⁵⁵ (HO 191f.)

Obleich die an den Text gestellte Erwartungshaltung des Rezipienten somit konsequent unterlaufen wird¹²⁵⁶, so sei dieses Vorgehen keineswegs der Freude der Autorin geschuldet, »ihre Leser zu verwirren« (HO 261); es handle sich hierbei vielmehr um eine »rhetorische Gegenbewegung« (HO 260), einen »immer wiederkehrende[n] Gestus

¹²⁵³ Vgl. in diesem Kontext auch die Erläuterung zum Thema ›Landgangsangst‹ im Rahmen dieser Analyse. Im Roman selbst heißt es, dass der Rezipient dazu gezwungen sei, »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« (HO 102). Hoppes Verweigerung gegenüber der Darstellung von ›Wirklichkeit‹ ist bereits im Zusammenhang mit ihren anderen Texten diskutiert worden. So schreibt Paul Ingendaay in seinem Aufsatz zu *Pigafetta*, Hoppe könne oder wolle »mit der faktischen Welt nicht anders umgehen [...] als durch Fiktionalisierung« (Paul Ingendaay: Handbuch der Feinmechanik: Die Erzählerin Felicitas Hoppe, in: Kraft [Hrsg.]: aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre, S. 127–140, hier S. 138). Hoppe selbst äußert sich in ihren *Augsburger Vorlesungen* wie folgt zu diesem Thema: »In der Beschreibung der *weiten Welt*, die sich vor uns öffnet, haben wir es immer mit Bändigungen, mit ehrgeizigen Schrumpfungen und Zusammenfassungen zu tun, in denen mit literarischen Mitteln eine Wirklichkeit simuliert wird, die es gar nicht gibt« (S 77).

¹²⁵⁴ Vgl. Spiegel: Wer schwimmen kann, stirbt einen langsamen Tod.

¹²⁵⁵ Das Unterlaufen der Erwartungshaltung sei ebenfalls anhand des nachstehenden Zitats veranschaulicht: »Man muss sich das vorstellen – ein Publikum, das Beethoven wie sein Nachtgebet kennt und plötzlich auf eine Fährte gerät, die nicht, wie gewohnt, ins Vertraute führt, sondern ins eiskalte Abseits« (HO 70).

¹²⁵⁶ Das konsequente Unterlaufen der Erwartungshaltung des Lesers ist auch für Hoppes andere Texte kennzeichnend. So veranschaulicht Neuhaus am Beispiel von *Picknick der Friseure*, inwiefern »Lesererwartungen konsequent enttäuscht [werden]«, wobei dies in ihren »späteren Büchern keinem klar erkennbaren Muster mehr folgen [wird], sondern scheinbar zufällig« geschieht (Neuhaus: Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, S. 44).

des Abbiegens, Entwischens, Verschwindens und Abbremsens« (HO 260), der weniger »als ein Spiel« (HO 260), sondern »als die einzige Möglichkeit der Wahrheitsfindung und der Erkenntnis der Realität« (HO 260) verstanden werden müsse. Die den Roman strukturierenden Gegenbewegungen, die plötzlichen Umschläge und Kursänderungen, das Hin und Her der Figuren werden somit als Erkenntnismodell inszeniert, als Ausdruck einer alternativen Form der Weltanschauung. Auf diese Weise wird, wie bei Ingold, ein direkter Zusammenhang zwischen Bewegung und Erkenntnis bzw. Wissen etabliert, zwischen ›pattern of activity‹ und ›knowledge‹.

Das durch Felicitas verkörperte Modell des ständigen Richtungswechsels – »der für sie typischen Gegenbewegung« (HO 126) –, ihre Vorliebe für »Überrumpelung« und »reine Gratwanderei« (HO 247), die es »vollkommen unvorhersehbar [macht], was sie als Nächstes tun würde« (HO 247f.), bringt allerdings nicht nur, wie oben beschrieben, den Rezipienten an seine Grenzen, sondern wirkt sich auch auf sie selbst negativ aus, wie es im Text heißt:

In Wahrheit nämlich trifft jedes einzelne Hoppetalent auf ein so quälendes wie kontraproduktives Gegentalent, eine seltsame körper- oder geisteseigene Gegenbewegung, nie gegen andere, sondern immer gegen sich selbst gerichtet, was immer das führt, dass Hoppe sich in allem, was sie tut, gleichzeitig ausbremst und den Wind aus den eigenen Segeln nimmt. So kommt es, dass sie sich permanent, selbst auf einer noch so geraden Strecke, wie auf einem Hindernisrennen gebärdet, dessen Hindernisse ihr niemand als sie selbst in den Weg gestellt hat. (HO 259)

Indem ihre Bewegungen, ihr Tun und Handeln immer wieder abgebremst werden, ergibt sich, überträgt man die Spur, die sie hinterlässt, auf eine bildhafte Ebene, keine gerade, auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtete Linie, sondern vielmehr eine Linie, die der von Ingold beschriebenen ›line of a walk‹ gleicht. Allerdings sind die Umwege, die Felicitas zu gehen gezwungen ist, mitunter hinderlich, sodass das beständige Spiel mit dem Konjunktiv, das Offenhalten unterschiedlichster Möglichkeiten und Optionen, im Text auch durchaus kritisch reflektiert wird.

Die plötzlichen Umschlagsbewegungen beziehen sich allerdings nicht ausschließlich auf die in *Hoppe* praktizierte Irregularität des Erzählens bzw. des narrativen Gesamtverlaufs, sondern durchziehen den Text zudem auf einer weiteren Ebene.¹²⁵⁷ Bereits in den

¹²⁵⁷ Ein weiteres Beispiel für jene Umschlagsbewegungen stellt der permanente Wechsel zwischen Fiktion und Autobiographie dar. So werden in dem Text auf der einen Seite belegte Fakten über die reale Autorin Felicitas Hoppe durchgängig fiktionalisiert, während auf der anderen Seite nachweislich fiktive Aspekte durchweg als authentisch und wahr ausgewiesen werden. So heißt es im Roman bspw., dass die Weltumsegelung auf einem Containerschiff, die die Autorin Hoppe im Anschluss an die Verleihung des *Aspekte Literatur-Preises* für ihr Debüt unternahm, nicht verbürgt sei (vgl. HO 327), während ein nach-

einleitenden Ausführungen wurde darauf hingewiesen, dass viele klassische Raumtheorien mit dualistischen Begriffspaaren operieren. Auch das prozessuale Raumverständnis Ingolds konstituiert sich über ein dichotomes Begriffspaar: wayfaring vs. transport. Allerdings versteht Ingold die beiden Modi in der Tat antagonistisch, zumindest lassen sich in seinen Ausführungen keine Hinweise darauf finden, dass wayfaring und transport in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen.¹²⁵⁸ Hierbei handelt es sich um eine zentrale Schwachstelle seiner Argumentation, denn indem Ingold den eindeutig von ihm präferierten Modus des wayfaring ausschließlich anhand von vormodernen, zumeist indigenen Praktiken veranschaulicht, verspielt er zugleich die Möglichkeit, sein Konzept auf zeitgenössische Phänomene anzuwenden. Hebt man die Diachronie des Begriffspaares sowie deren grundsätzliche Antagonie auf, sodass Umschlagsbewegungen zwischen den beiden Modi möglich werden, entsteht ein flexibleres Modell, mit dessen Hilfe auch moderne Praktiken untersucht werden können; und dass nicht nur vormoderne, sondern sehr wohl auch gegenwärtige Praktiken im Modus des wayfaring gestaltet sein können, hat die bisherige Analyse des Hoppe-Textes deutlich gemacht.

Hoppe weist zahlreiche Umschlagsbewegungen auf, die als ein Pendeln zwischen den Modi des wayfaring und des transport beschrieben werden können. Als Beispiel hierfür fungiert die von der Protagonistin vollzogene Reisebewegung. Einerseits ist diese, wie bereits mehrfach ausgeführt, vollkommen ungerichtet, sodass sie in ihrer Ausgestaltung jener Ingoldschen ›line on a walk‹ gleicht, die sich hierhin und dorthin wendet und somit den Modus des wayfaring verkörpert. Andererseits schlägt diese Form der nicht-zielgerichteten Bewegung im Verlauf des Textes in ein zielorientiertes Suchen¹²⁵⁹ und

weislich fiktiver Aufenthalt in der Pension Grant's Children vom 21.12.1974 bis 12.1.1975 als Fakt ausgewiesen wird. Allerdings soll es hier nicht darum gehen, aufzuzeigen, was Wahrheit und was Fiktion ist; es geht vielmehr um die dahinterliegende literarische Technik, die in *Hoppe* praktiziert wird, um den Versuch, »die literarische in die wirkliche und die wirkliche in die literarische Welt zu überführen, in anderen Worten, den Unterschied zwischen Leben und Literatur aufzulösen« (HO 245).

¹²⁵⁸ An dieser Stelle sei auf einen Workshop mit Tim Ingold verwiesen, der am 20.10.2015 an der Universität Bonn stattfand und u.a. von der Verfasserin organisiert wurde. Im Rahmen dieser Veranstaltung gab Ingold an, dass Umschlags- bzw. Pendelbewegungen zwischen den Modi des wayfaring und des transport durchaus möglich seien, wenngleich seine Texte diese Lesart nicht explizit propagieren.

¹²⁵⁹ Das Motiv der Suche spielt in vielen Texten Hoppes eine signifikante Rolle, was, so Christine Kanz, damit zu zusammenhänge, dass Reisen im Hoppeschen Werk immer auch ein Suchen meine (Christine Kanz: Das Meer vom Gebirge aus erkennen. Hoppes Erzählung *Der beste Platz der Welt* als Allegorie ihrer ›Poetik der Suche‹, in: Holdenried [Hrsg.]: Felicitas Hoppe. Das Werk, 115–134, hier S. 116). Kanz liest die 2009 veröffentlichte Erzählung *Der beste Platz der Welt* als »Text eines reisenden Ich, das auf einer beständigen Suche ist«, wobei das tatsächliche Ziel dieser Suche nicht preisgegeben wird (ebd.). Es handle sich wohl eher um die »Suche nach einer geistig-mental Verortung oder Verankerung als um einen konkreten, kartographisch verzeichneten und also jederzeit wieder auffindbaren Ort« (ebd., S. 120), wie es auch in *Hoppe* der Fall ist, da die Orte, die Felicitas auf ihren Reisen aufsucht, im Grunde genommen austauschbar sind. Das Ich in *Der beste Platz der Welt* habe, so Kanz weiter, große Angst vor dem

Jagen um. Als Felicitas 22 Jahre alt ist, lässt ihr Vater sie ohne einen Hinweis auf seinen Aufenthaltsort alleine zurück. Ihre anschließende Übersiedlung in die USA stellt somit den Beginn einer zielorientierten Suche dar: »Ich gebe die Suche [...] nicht auf, ab morgen gehe ich auf Tournee, von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, von Haus zu Haus, an jede Tür will ich klopfen« (HO 235), heißt es im Text, oder auch: »Wo auch immer du steckst, ich werde dich finden, ob du willst oder nicht, auch wenn du dich aus dem Staub gemacht hast« (HO 279). Ihr einst zielloses Umherwandern wird somit in eine Route überführt, die aus einzelnen, zuvor determinierten Stationen besteht (›von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, von Haus zu Haus‹) und auf ein bestimmtes Ziel (›ich werde dich finden‹) ausgerichtet ist, wie es dem Modus des transport zu eigen ist. In den späten 80er Jahren, während Felicitas' Studienzeit in Oregon, legt sie die »Suche nach ihrem Vater immerhin vorläufig zu den Akten« und es scheint, als habe »Felicitas ihren Platz gefunden, als fühle sie sich kurzfristig zu Hause« (HO 312). Während dieser Zeit ist ihr sogar eine postalische Adresse sowie eine Telefonnummer zugewiesen (vgl. HO 297), die Inbegriffe der modernen Verortung. Allerdings handelt es sich hierbei lediglich um einen interimistischen Zustand, denn nach einiger Zeit bricht Hoppe erneut auf, ohne dabei die Suche nach ihrem Vater explizit wieder aufzunehmen, sodass ihre Bewegung erneut in den Modus des wayfaring überführt wird. Ein weiteres Beispiel für eine solche Umschlagsbewegung¹²⁶⁰ zwischen Handlungen, die die Modi des wayfaring und des transport repräsentieren, stellt Felicitas' gewissermaßen normierend und kategorisierend operierende Vorliebe für Regelwerke und Listen¹²⁶¹ dar, die ihrer Neigung zu unerwarteten und plötzlichen Handlungen entgegengesetzt wird. Felicitas, die »Lis-

Stillstand – wie auch Felicitas –, wohl vor allem Angst vor dem Stillstand seiner schöpferischen Produktionskraft (ebd., S. 122) – wovon in *Hoppe* wiederum nichts zu spüren ist. Kanz weist ferner darauf hin, dass das für die Poetik Hoppes zentrale – und in *Hoppe* zur Perfektion gebrachte – Verfahren der ›ehrlichen Erfindung‹ anhand der kurzen Erzählung besonders anschaulich zur Darstellung gelange: »Wir mussten alles selber erfinden«, heißt es dort, wenn die Hauptfigur versucht, das Familiengeheimnis um ihre Tante zu lüften. In *Der beste Platz der Welt* sei nicht nur die Umsetzung, sondern auch die Metareflexion über das Programm der ›ehrlichen Erfindung‹ sehr gelungen (vgl. ebd., S. 131), das auch in *Hoppe* für die indifferente Mischung von Fakt und Fiktion verantwortlich ist.

¹²⁶¹ An dieser Stelle sei verwiesen auf: Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin; New York: de Gruyter, 2003. Mainberger nennt eine ganze Reihe von ›Aufzählungs- und Listenkünstlern‹, wie Italo Calvino, Hubert Fichte, Hans Henny Jahnn oder auch Gottfried Benn (vgl. ebd., S. 2). Der Begriff der Liste, so Mainberger weiter, lasse vor allem an eine bestimmte »Graphie denken, an eine nur im Medium der Schrift mögliche Visualisierung. [...] Liste und Tabelle sind Gegebenheiten des Mediums Schrift und Instrumente bestimmter intellektueller, gedächtnistechnischer o.a. Operationen. [...] Eine Liste ist eine schriftliche Form, eine gesungene oder gesprochene ›Liste‹ gibt es bestenfalls als Aufführung oder Rezitation einer geschriebenen. Da der Rekurs auf Medientechnisches aber nicht überall, wo man es mit dem Enumerativen zu tun hat, wesentlich ist, wird das Wort auch in sehr weitem Sinn und synonym für Aufzählung gebraucht. Der enge Begriff vertritt dann den umfangreicheren, doch wenn man sich die Implikationen einmal bewußt gemacht hat, schafft das auch keine Probleme. Hinsichtlich der Ordnung legt die ›Liste‹ nichts fest« (ebd., S. 6).

tenkönigin« (HO 220)¹²⁶², habe ein starkes »Bedürfnis nach Ordnung und Einheit« (HO 167) und halte sich »[b]ei allem Leichtsinn und Sprunghaftigkeit [...] verlässlich an Regeln« (HO 74).¹²⁶³ Ihr »Wunsch nach Formgebung und Symmetrie« (HO 167), wie sie auch die Route des transport prägt, steht dabei der Irregularität und Nicht-Vorhersehbarkeit ihrer Handlungen gegenüber, wie sie den Modus des wayfaring auszeichnen.¹²⁶⁴ Allerdings, und das ist das Entscheidende, kann die Protagonistin mithilfe ihrer Listen lediglich eine »kurzfristig[e] Ordnung« (HO 219) etablieren, die bereits im nächsten Moment wieder unterlaufen wird:

Sie schmiedete Pläne, wie sie Listen und Libretti schrieb, sie hatte einfach zu vielen davon, konnte sich niemals entscheiden. Und weil sie sich nicht entscheiden musste, tat sie am Ende irgendetwas, das garantiert auf keiner der Listen stand. (HO 247)

Hier wird deutlich, dass die im Text dargestellten Akte der Formgebung stets nur vorläufig, niemals endgültig sind und im nächsten Moment wieder ins Flüchtige und Nicht-Fassbare ›umkippen‹. Dergestalt veranschaulicht *Hoppe* eine kontinuierlich pendelnde Umschlagsbewegung zwischen wayfaring und transport, wie sie aus den Ingoldschen Ausführungen abgeleitet werden kann.

2.7 Zwischenfazit

Das Raumverständnis Ingolds – obgleich an dieser Stelle angemerkt werden muss, dass er den Begriff des ›Raums‹ kategorisch ablehnt und stattdessen mit dem Terminus ›lifeworld‹ arbeitet, was im Deutschen dem Begriff der ›Lebenswelt‹ entspricht – gestaltet sich prozessual und relational und grenzt sich somit von gängigen Modellen ab, die

¹²⁶² Ihr Vater, der Patentagent, der auch eine ausgeprägte Vorliebe für Listen aller Art hat, wird im Text ebenfalls mehrmals als ›Listenkönig‹ bezeichnet (vgl. HO 48).

¹²⁶³ Auch Andreas Anter setzt sich mit dem Ordnungsmotiv auseinander, dem die Rebellion gegenübergestellt sei: »Das paradoxe Verhältnis von Ordnung und Rebellion, das bei Hoppe zum Ausdruck kommt, ist ein Spiegel jener Konstellation, die auch das abendländische Ordnungsdenken regiert: dass jede etablierte und perfektionierte Ordnung unweigerlich Aversionen hervorruft, die wiederum zur Rebellion gegen die etablierte Ordnung herausfordern. Ordnung kann daher kein endgültiger Zustand sein, sondern bringt stets Gegenbewegungen hervor« (Andreas Anter: Ordnung und Rebellion bei Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 [2015], Felicitas Hoppe, S. 35–40, hier S. 36).

¹²⁶⁴ Auch Steffen Richter thematisiert in seinem Aufsatz Felicitas' »Bemühen um Form« (HO 167), worunter er in erster Linie ihre Vorliebe subsumiert, »ungefragt alles [zu taufen], was keinen Namen hatte« (HO 255). Dabei versteht er den Taufakt, unter Bezugnahme auf Deleuze und Guattari, als Akt der Kerbung und somit als Akt der Formgebung: »[K]ann man auch ihre Reise und ihr Benennen als ein ›Kerben‹, einen Akt der Formgebung begreifen« (Richter: Land und Meer, S. 290). Darüber hinaus bedenkt er auch Felicitas' Vorliebe für Listen, Spiele etc., die er als »enzyklopädische[s] Projekt der Weltbemächtigung« deutet, das mit »Verfahren der Raumverzeichnung beim Kartographieren« korreliere (ebd., S. 291). Und obwohl Richter konstatiert, dass im »Hoppe-Raum zwei gegenläufige Bewegungen am Werk [sind]: Heimkehr und Aufbruch, Orientierung und Desorientierung, Verfestigung und Mobilisierung, [...] Erfüllung und Wachhalten der Sehnsucht«, wird jene Gegen-Bewegung, die Rücküberführung des Gekerbten in das Glatte, nicht deutlich herausgearbeitet (ebd., S. 295).

Raum als Container verstehen. Nach Ingold findet Leben nicht innerhalb von Orten statt, sondern wird erst in der Bewegung konstituiert, was er über den Reise- und Fortbewegungsmodus des wayfaring zum Ausdruck bringt. Dabei legitimiert die von Ingold gesetzte Korrelation zwischen Bewegung und Textualität die Übertragung des ursprünglich anthropologischen Konzepts auf den Bereich der literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse. So konnte anhand von *Hoppe* gezeigt werden, inwiefern der Modus des wayfaring als Beschreibungskategorie für die Bewegungsformen innerhalb des Textes genutzt werden kann, sowohl auf figurativ-inhaltlicher als auch auf narrativer Ebene.

Hoppe gestaltet sich als eine auf dem von der Protagonistin verkörperten Bewegungsmodus basierende Narration: So wie sich Felicitas beständig hierhin und dorthin wendet, vollzieht auch der Text, indem er bestimmte Erwartungshaltungen des Rezipienten bewusst unterläuft, gewissermaßen ›Sprünge‹, denen der Leser nicht immer ohne Weiteres zu folgen vermag. Die Reise bildet die Voraussetzung für Felicitas' Spiel mit eigenen und fremden Identitäten: Die nicht-teleologische Ausrichtung ihres Unterwegsseins korrespondiert dabei mit der Unmöglichkeit zur Fixierung von Identität im Medium der Sprache, womit dem Genre der klassischen Autobiographie eine Absage erteilt wird. Wenngleich die Autofiktion der Gattung der Reiseliteratur zugeordnet werden kann, entbehrt sie den für dieses Genre typischen Ortsbeschreibungen, womit der Fokus auf die Bewegung selbst gelegt wird, wie etwa in Form des von Felicitas praktizierten Konzepts der flexiblen Namensvergabe. Der Verzicht auf eine koordinierende Ausrichtung der Bewegungen geht zudem mit einer Absage an jegliche den Raum von ›oben‹ kontrollierender, überblickender Darstellungen einher, wie sie etwa Krachts *Imperium* prägen. Allerdings weist der Roman zahlreiche Umschlags- bzw. Gegenbewegungen auf, plötzliche und unerwartete Umschwünge, die das unmittelbar Vorausgehende infrage stellen oder das ungerichtete Unterwegssein der Protagonistin in ein zielorientiertes Suchen überführen. Diese Umschlagsbewegungen wurden, in Anlehnung an Ingold, als ein beständiges Pendeln zwischen den Modi des wayfaring und des transport beschrieben. Resümierend kann festgehalten werden, dass Hoppes *Hoppe* als Beispiel für eine Literatur ›on the move‹¹²⁶⁵ fungiert.

¹²⁶⁵ Vgl. Ferchl: Felicitas Hoppe äußert sich zu Stipendien, Gastprofessuren und dem Unterwegssein.

3. Intertextuelle Aspekte

3.1 Hoppe in Literaturkritik und Literaturwissenschaft

In dem bereits genannten Aufsatz *Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik* wird darauf hingewiesen, dass »Vergleiche, Hinweise bzw. Verweise auf Beziehungen zu anderen Texten, Autorinnen oder auch stilistische Verwandtschaften« oftmals die Funktion einer Einordnung bzw. Kategorisierung übernehmen und somit sowohl für den Rezensenten als auch für den Rezipienten eine Form der Orientierungshilfe darstellen.¹²⁶⁶

Auch in den zahlreichen Rezensionen zu den Texten Hoppes wird sich immer wieder auf die vielfältigen intertextuellen Bezugnahmen ihrer Texte berufen, wobei ihre Anleihen bei der Gattung des Märchens ganz besondere Berücksichtigung finden. So heißt es in der bereits genannten Rezension von Schneider, *Hoppe* würde »die Vorliebe der Schriftstellerin für Märchen, Ritter und Heilige« erörtern und zitiere sich »munter durch Romane, Erzählungen, Vorträge, Briefe und Konvolute mit Unveröffentlichtem«¹²⁶⁷. Wenngleich hier die riesige Bandbreite der literarischen Quellen Hoppes angerissen wird, so ist sich der Rezensent am Ende seiner Ausführungen nicht sicher, ob *Hoppe* letztendlich nicht nur »Vergnügungsliteratur für Germanisten oder Freunde nabokovianischer Vexierspiele« darstelle¹²⁶⁸. Obwohl die meisten Kritiken die Intertextualität bei Hoppe durchaus herausstellen, kommen sie in der Regel nicht über diese Feststellung hinaus, sodass die Frage nach den spezifischen Formen und Funktionen der zum Einsatz gelangenden Verweisteknik gar nicht erst aufkommt. Lediglich im Ansatz wird diese Frage von Hubert Spiegel gestreift, wenn er feststellt, dass Hoppes intertextuelles Selbstbewusstsein »die Quellen der Weltliteratur aufsuch[e], um sich an ihnen zu laben, aber auch, um sich an ihnen zu messen.«¹²⁶⁹ Die primäre Funktion der Referenznahmen Hoppes bestünde demnach in einer Art literarischen Wettstreits, den sie mit anderen AutorInnen führe, an deren Texte sie sich ungeniert bediene.

Auch auf literaturwissenschaftlicher Seite liegen zahlreiche Aufsätze und Beiträge vor, die den intertextuellen Status der Hoppeschen Texte thematisieren. So weist Hellström ganz grundsätzlich darauf hin, dass das »Erzählen als ein ständiges Anknüpfen an befindliche Erzählstoffe und Motive als eine unendliche Geschichte«¹²⁷⁰, wie z.B. das An-

¹²⁶⁶ Grub: Suchbewegungen, S. 73.

¹²⁶⁷ Schneider: Charaktere haben andere.

¹²⁶⁸ Ebd.

¹²⁶⁹ Hubert Spiegel: Laudatio auf Felicitas Hoppe, in: deutscheakademie.de.

<http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/laudatio> (Stand: 30.11.2015).

¹²⁷⁰ Hellström: Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, S. 30.

knüpfen an Wilhelm Raabes *Abu Telfan in Verbrecher und Versager*¹²⁷¹, eines der wichtigsten erzählerischen Prinzipien des Hoppeschen Werkes darstelle. Und auch Homscheid macht deutlich, dass Hoppe sich, wie insbesondere in *Pigafetta* erkennbar, mittels der Bearbeitung »jahrhundertealte[r] Originaltexte« – gemeint ist hier insbesondere die von Antonio Pigafetta publizierte *Reise um die Erde*, die dessen Weltumsegelung mit Fernando Magellan dokumentiert – in eine spezifische Tradition einschreibe und als »Teil eines intertextuellen Gewebes« gelesen werden könne.¹²⁷²

Doch während sich diese Aussagen hinsichtlich der intertextuellen Verfahrensweise Hoppes lediglich auf einem allgemeinen und wenig gehaltvollen Reflexionsniveau bewegen, kann Michaela Holdenrieds Aufsatz *Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk Felicitas Hoppes*¹²⁷³ durchaus als fundierter Ansatz zur systematischen Erfassung der von Hoppe praktizierten intertextuellen Vorgehensweise gelten. Laut Holdenried sei »Hoppes Fiktionalisierung«, wie sie etwa am Beispiel der Porträtierten aus *Verbrecher und Versager* zur Anschauung gelange, »nicht von einer (pseudo-)biographischen sympathischen Annäherung getragen, sondern vom Anspruch hochartifizierlicher Zitationspraxis«.¹²⁷⁴ Dabei betont sie die aufgrund ihrer Banalität oftmals in Vergessenheit geratene Tatsache, dass in der »zitierenden Wiederholung [...] stets etwas Neues« entstehe, sodass das Zitieren als eine Form der »Re-Kontextualisierung« verstanden werden müsse.¹²⁷⁵ Es komme darauf an, »was in die Lücke zwischen Original und Zitat hineingelesen [...], d.h. wie die [...] »kritische Differenz« interpretiert« werde.¹²⁷⁶ Laut Holdenried konstituiere sich die Zitationspraxis Hoppes über das sog. Formzitat, das nach Andreas Böhn¹²⁷⁷, auf dessen Ausführungen sie sich stützt, als »reflektierter Rückgriff auf Formen verstanden« werden kann,

¹²⁷¹ Ebd., S. 38.

¹²⁷² Homscheid: »...wer überall ist, ist nirgends.« – Zum Motiv der Reise im Erzählwerk Felicitas Hoppes anhand des Romans *Pigafetta*, in: ders., Nyström (Hrsg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*, S. 59–82, hier S. 64.

¹²⁷³ Holdenried: Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. *Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe*, in: [goethezeitportal](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf).

http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf (Stand: 03.02.2015).

¹²⁷⁴ Ebd., S. 4.

¹²⁷⁵ Ebd., S. 6.

¹²⁷⁶ Ebd., S. 7.

¹²⁷⁷ An dieser Stelle sei auf Böhns Aufsatz verwiesen, in dem er versucht, der intertextuellen Struktur Hoppes mittels des Formzitats beizukommen (vgl. Andreas Böhn: *Schatzsuche und falsche Fährten. Intertextualität bei Hoppe*, in: Holdenried: *Felicitas Hoppe. Das Werk*, S. 253–266). Da der Aufsatz im weiteren Verlauf dieser Analyse noch einmal herangezogen wird, sei er vorerst vernachlässigt.

die aus einem vergangenen Kontext stammen und nicht mehr in der ursprünglichen Weise Gültigkeit beanspruchen können, oder auf solche, die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitate auftreten, im letzteren fremd erscheinen. »Reflektiert« bedeutet hierbei, daß die Art und Weise, der Verwendung der Formen den Rückschluß auf ein Bewußtsein von ihrem besonderen Zitatcharakter nahelegt [...].¹²⁷⁸

Das Formzitat, das Böhn als Unterklasse des Codezitats bestimmt, stellt einen »reflektierten und verweisenden Bezug zur zitierten Form« her und gestaltet sich als Rückbezug auf Geschichte, sodass Literatur als »Ort der Thematisierung und Problematisierung von Geschichte [...] beschrieben werden« könne (Böhn 2001: 21). Dabei sei das Formzitat, ebenso wie die bislang untersuchten intertextuellen Referenzen, mithilfe von »Zitatsignalen [...], nicht geschlichtete[n] oder verdeckte[n] Gegensätze[n] zwischen der den Gesamttext dominierenden Form und der zitierten Form« (Böhn 2001: 22), markiert. Vorsicht geboten sei allerdings bei der Abgrenzung des Formzitats zu Systemreferenz und Intertextualität: Anders als beim wörtlichen Zitat, so Böhn, rechtfertige die bloße Übernahme einer vorgeprägten Form keineswegs die Einstufung als Zitat, sondern erweise sich lediglich als Aktualisierung eines literarischen Normensystems, wie sie jeder Text vornehme (vgl. Böhn 2001: 22). Im Vergleich zu Formzitaten, »die aufgrund ihres Gegensatzes zu ihrem Kontext, des Enthaltenseins eines diesem Kontext fremden textkonstitutiven Schemas und des Verweises auf dieses Schema klar bestimmt werden können«, stelle die Systemreferenz jedwede Form des Bezugs eines Einzeltextes auf ein Gattungssystem dar. Somit konstituiere die Aktualisierung einer Gattung zwar ein Verhältnis zwischen dem aktualisierenden Text und der aktualisierten Gattung, dieses Verhältnis könne jedoch weder als Bezugnahme noch als Referenz oder Verweis bezeichnet werden, »denn sonst würde jede Zeichenverwendung nach einem Code auf diesen Code verweisen, jeder Regelgebrauch auf die Regel« (Böhn 2001: 43). Ein Verweis liegt erst »beim Zitieren von für eine Gattung typischen Formen vor, da die Form nicht gebraucht, sondern nur erwähnt wird« (Böhn 2001: 44). Aufgrund des Wegfalls der normalen Funktion der Form resultiere in der Folge »eine Differenz zum Kontext des Zitats«, was wiederum eine »Einstellungsänderung beim Rezipienten« bewirke und »die komplexere Auffassungsweise naheleg[e], nach der die Form auf den Gattungszusammenhang, aus dem sie stammt, verweist« (Böhn 2001: 44). Im Gegensatz dazu gestalte sich der Unterschied zur Intertextualität offensichtlicher, »da es sich beim Formzitat nicht um einen Bezug auf eine Äußerung« im Sinne eines Bezugs auf einen

¹²⁷⁸ Andreas Böhn: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin: Erich Schmidt, 2001, S. 18. Dieser Text wird im Folgenden mit Name, Jahr und Seitenzahl in runden Klammern nachgewiesen.

Einzeltext, »sondern auf einen Code handelt« (Böhn 2001: 42f.). Allerdings kann eine intertextuelle Referenz auch als Teil eines Formzitats verstanden werden, wenn der referierte Text als »prototypische Verwirklichung einer Form« gilt, sodass es letztendlich darauf ankomme, »ob die Anspielung sich eher einer Strategie des Gesamttextes oder einem Formzitat zuordnen« lasse (Böhn 2001: 43).

Nach Holdenried schaffe Felicitas Hoppe in ihren Texten genau das, »was die besondere Leistung des Formzitats nach Böhn sei: Nicht das direkte, »wörtliche« Zitat, sondern der Verweis und die Anspielung sind Textstrategien, mit denen Hoppe eine kritische Distanz zum referentiellen Kontext schafft«. ¹²⁷⁹ So referieren die zahlreichen Verweise und Anspielungen auf das Zeitalter der Entdeckungen und Forschungsreisenden in *Pigafetta* »auf einen Kontext, der ›Entdeckungsgeschichte‹ und ›Exotismus‹ heißen könnte«. ¹²⁸⁰ Doch im Vergleich zu »realistischen Annäherungen« geschehe dies bei Hoppe auf einer »referentiellen Meta-Ebene, auf der das Gemeinte (innerhalb eines geteilten kulturgeschichtlichen Horizontes) assoziierbar wird, zugleich aber durch überraschende Manöver in den eigenen ästhetischen Kontext verschoben diesem erst sein eigentliches Gewicht gibt«. ¹²⁸¹

Dieses Vorgehen, das einen Diskurs bzw. historischen Zusammenhang nicht nur assoziierbar werden lässt, sondern diesen zugleich neu inszeniert, klingt in gewisser Weise auch in den nachstehenden, selbstreflexiven Äußerungen Hoppes an, wenn sie sich in einem Gespräch mit Christof Hamann zu dem von ihr gewählten intertextuellen Verfahren äußert:

Das Verfahren, Textstellen aus anderen Büchern in meine eigenen einzubauen, verwende ich seit *Pigafetta*. Man könnte mich einen Schatzräuber nennen, der Schätze aus anderen Büchern hebt und sie dann bearbeitet oder in einen neuen Kontext stellt. [...] Ich verwende aber diese und andere Textstellen nicht als Zitat, sondern als eine Art Textstoff, der dadurch, dass er in einen neuen Kontext gestellt wird, entweder – im Falle eines Sachtextes – literarisiert wird oder – im Falle eines literarischen Textes – durch den neuen Zusammenhang eine andere Art literarischer Wirkung entfaltet. [...] Generell denke ich, dass man mit dem zur Verfügung stehenden Material, seien es Bücher oder Plakate oder Sicherheitsrollen, machen kann, was man möchte, wenn es von einem eigenen Ton und einem eigenen Ansatz geklammert wird. ¹²⁸²

Interessanterweise distanziert Hoppe sich hier von dem Begriff des Zitats: Das textuelle Fremdmaterial werde von ihr vielmehr als eine ›Art Textstoff‹ verstanden. In *Hoppe*

¹²⁷⁹ Holdenried: Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, S. 10.

¹²⁸⁰ Ebd.

¹²⁸¹ Ebd.

¹²⁸² Hamann: Felicitas Hoppe im Gespräch mit Christof Hamann, S. 235f.

findet sich eine Textpassage, die ebenfalls die ›Materialität‹ der fremden Textstellen thematisiert. Dort heißt es, aus der fingierten Erzählung *Die Tochter der Tochter des Schneiders* zitierend:

Am Ende inszeniert die Autorin sich selbst, indem sie vom Handwerk zum Schreibhandwerk übergeht: ›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. Für den Fall, dass mich Übermut dabei erfasst, fühle ich deutlich die Hand des Schneiders, der prüfend zwischen den Fingern den Stoff reibt.‹ (HO 245)

Die Verbindung von Schneiderkunst und der Herstellung von Literatur weist auf den handwerklichen Charakter des intertextuellen Vorgehens hin: Die Fremdtex te werden nicht einfach im Sinne einer schlichten Übernahme ›zitiert‹, sondern sie werden in Gebrauch genommen, wodurch ein Eingriff in ihre Gestalt, eine Veränderung ihrer Form impliziert wird. Dies gilt allerdings nicht nur für den Bezug auf konkrete – literarische oder sachliche – Textvorlagen im Sinne der Einzeltex treferenz, sondern ebenso für die Referenznahmen auf diskursgeschichtliche Zusammenhänge und literarische Gattungen, wie etwa in Bezug auf die in *Paradiese, Übersee* stark ausgeprägten Anleihen an die Ritterepik und -motivik. Ob es sich bei diesen Verweisen und Anspielungen, die keine wörtlichen Zitate darstellen, nun um Formzitate oder doch um eine Untergruppe der Systemreferenz handelt, sei vorläufig dahingestellt. Betont werden soll an dieser Stelle vielmehr, dass die in den Texten Hoppes praktizierte intertextuelle Vorgehensweise nicht davor zurückschreckt, zutiefst Differentes in Beziehung zueinander zu setzen, wie Holdenried anhand der Übertragung bzw. Umwandlung der in *Pigafetta* mehrmals thematisierten »Kernszene der Entdeckung Amerikas« und somit des gesamten Kontextes der »Entdeckungsgeschichte« in ein »lächerliche[s] [...] Kinderspiel« exemplifiziert: »Sie sehen nichts? Sie kennen das alte Entdeckerspiel nicht, das Lieblingspiel des Generalkapitäns: Ich sehe was, was du nicht siehst? Und was ist mit den Leuten, die dort drüben am Ufer die Fahne aufpflanzen [...] und schwören, dass dies das indische Festland sei?«¹²⁸³ Diese Form der Kombination von differenten Inhalten auf intertextueller Ebene kann auf die Neigung der Autorin zurückgeführt werden, logische Zusammenhänge grundsätzlich als Provokation zu empfinden und diese daher konsequent zu unterlaufen:

Das ist ein ständiges Infragestellen, was als Lebenshaltung sehr mühsam ist, auch für meine Mitmenschen, weil ich eigentlich immer durch die falsche Tür gehe. Es ist diese

¹²⁸³ Hoppe: *Pigafetta*, S. 43. An dieser Stelle wird auf Christoph Kolumbus angespielt, der bei dem Versuch, Indien zu erreichen, auf Amerika gestoßen ist.

Verlockung der Seitenstraßen. Irgendjemand hat einem gesagt, dass man da und da lang gehen muss, und man denkt sich: ›Vielleicht ist es woanders interessanter.‹ So ist es auch im Umgang mit Theorien: Immer will einem jemand erzählen, dass irgendetwas so ist, und immer denke ich parallel, dass es vielleicht ganz anders ist. Daher kommt mein Verknüpfungswahn, der immer Dinge zusammenbringt, die vermeintlich nicht zueinander gehören. Das macht mir Spaß, denn ich glaube, dass Zusammenhänge da sind, nur dass diese Zusammenhänge austauschbar sind und dadurch Effekte entstehen.¹²⁸⁴

Für die vorliegende Untersuchung ist es äußerst aufschlussreich, dass der von Hoppe praktizierte ›Verknüpfungswahn‹, der Relationen zwischen Disparatem etabliert und – so wurde es postuliert – paradigmatisch für die intertextuelle Vorgehensweise der Autorin ist, über einen räumlich organisierten Vergleich zum Ausdruck gebracht wird: Es ist die ›Verlockung der Seitenstraßen‹, das Abkommen von einem vorgegebenen Weg, die der Verknüpfung vorausgeht.¹²⁸⁵ Im Rahmen der Betrachtung der in *Hoppe* praktizierten Reise- und Fortbewegungsmodi wurde bereits auf Felicitas' ausgeprägte »Vorliebe für Seiten- und Nebenstraßen, für Umwege und unvermutete Richtungswechsel« (HO 230) hingewiesen. Die auf mehreren Ebenen dargestellten unerwarteten Richtungswechsel und plötzlichen Umschlagsbewegungen, die in terminologischer Hinsicht über den Fortbewegungsmodus des wayfaring erfasst wurden, ließen sich somit nicht nur auf topographischer, sondern ebenso auf intertextueller Ebene nachweisen.

3.2 Formen intertextueller Bezugnahmen in *Hoppe*

Im Vergleich zu den bisher untersuchten Texten Christian Krachts und Josef Winklers muss in *Hoppe* zwischen verschiedenen Formen der intertextuellen Bezugnahme differenziert werden, die sich z.T. der Erfassung durch die Helbig'sche Progressionsskala entziehen. Zum einen enthält *Hoppe*, wie auch die Texte Winklers, vielfältige Referenzen auf das literarische Werk der Autorin Felicitas Hoppe selbst, ganz im Sinne der Auto-Referentialität, wobei hier, wie sich zeigen wird, noch einmal zwischen fingierten und real-existierenden Texten unterschieden werden muss, wodurch der Bereich der Pseudo-Intertextualität zusätzlich zum Tragen kommt. Zum anderen weist der Text eine

¹²⁸⁴ Lenz, Pütz: Die Verlockung der Seitenstraßen, S. 201.

¹²⁸⁵ In einem Interview gibt die Autorin Hoppe an, dass sie Erzählungen zugleich liebe und fürchte, »weil wir wissen, dass wir durch Bilder und Geschichten zu allen möglichen Dingen angeleitet werden können. Wir können manipuliert, unterdrückt, erschreckt werden, aber auch beglückt und womöglich gerettet, und das alles durch die Imagination« (Hoppe, Schröer: Kronen tragen. Ein Gespräch, S. 296). Vor diesem Hintergrund erscheint auch das Verfahren der Intertextualität als Verfahren zur Erzeugung von Potentialität, das den Autor/die Autorin – mit den Worten Hoppes gesprochen – ›zu allen möglichen Dingen anleitet‹ und somit verschiedenste narrative Zusammenhänge und Kontexte produziert.

geringe Anzahl von direkten Übernahmen aus literarischen Fremdtexten im Sinne der Einzeltextreferenz auf, d.h. die Zitation konkreter Textausschnitte. Dieser Umstand ist, so die These, dem in *Hoppe* zur Darstellung gelangenden und im Folgenden näher erläuterten Prinzip der ›Präsenz durch Abwesenheit‹ geschuldet. Darüber hinaus konstituiert sich der Roman, wie in den einleitenden Ausführungen bereits erwähnt, über mannigfaltige systemreferentielle Bezugnahmen auf literarische Gattungen, deren Untersuchung den Abschluss dieser Analyse bildet. Bereits anhand dieser überblickshaften Systematisierung der intertextuellen Struktur *Hoppes* wird ersichtlich, dass die nachstehenden Ausführungen nicht allein auf der von Helbig entwickelten Progressionsskala intertextueller Markierung basieren kann, da diese lediglich auf den Bereich der Einzeltextreferenz ausgerichtet ist und somit weder die autointertextuellen noch die systemreferentiellen Bezugnahmen des vorliegenden Romans berücksichtigt. Im Nachfolgenden werden die in *Hoppe* zur Anwendung gelangenden Formen der intertextuellen Bezugnahme separat untersucht, wobei es zu prüfen gilt, inwiefern Unterschiede bzw. Parallelen hinsichtlich der Funktionsarten der jeweiligen Referenznahmen bestehen.

3.2.1 »[W]ir [sind] alle fröhliche Nachahmer« – Thematisierte Intertextualität

Bevor sich die Analyse den einzelnen Formen und Funktionen der intertextuellen Struktur *Hoppes* zuwendet, sei vorab darauf aufmerksam gemacht, dass der Text seine Intertextualität immer wieder autoreflexiv thematisiert, womit der Bereich der explizit markierten Intertextualität, die Potenzierungsstufe, erreicht ist. Die Thematisierung von Intertextualität wird in *Hoppe* auf narrativer Ebene durch den Einsatz verschiedenster metakommunikativer Verben zum Ausdruck gebracht. So wird im Verlauf des Textes bspw. mehrfach auf Felicitas' Vorliebe für den Lektüreakt hingewiesen: »Sie las mit größtem Vergnügen alles, was sie zu fassen bekam.« (HO 111) Einige Texte, wie etwa das Tagebuch des Australienforschers Ludwig Leichhardt *Schicksal im australischen Busch. Vorstoß in das Herz eines Kontinents*¹²⁸⁶ (vgl. HO 131), werden sogar als physische Gegenstände in das Handlungsgeschehen eingeführt, wodurch die »Illusion einer unmittelbaren Einsichtnahme in den Referenztext« (Helbig 1996: 131) erzeugt wird. Zudem wird das Verfahren der Intertextualität in *Hoppe* autoreflexiv thematisiert, etwa wenn es heißt, dass »der Charakter des Angelesenen ein insgesamt prägendes Element in Hoppes Werk« darstellt und dass Felicitas »die Frage nach Authentizität ständig

¹²⁸⁶ Ludwig Leichhardt: *Schicksal im australischen Busch. Vorstoß in das Herz eines Kontinents*. Hrsg. v. Karl Helbig u. Hans Joachim Schlieben. Leipzig: Brockhaus, 1959.

selbst thematisiert und in Leben wie Werk permanent versucht, aus der Not ihrer Ignoranz eine literarische Tugend zu machen« (HO 25). Obgleich die Textstelle einerseits ganz grundsätzlich auf die Bedeutung von Fremdtexten für das Hoppesche Werk hinweist, wird andererseits zugleich eine konkrete Funktion des Fremdtextmaterials benannt: Indem das angelesene Textmaterial mit Felicitas' eigenen Erfahrungen, Erlebnissen und Erinnerungen korreliert wird – »[a]n keiner Stelle lässt sich ausmachen, ob sie tatsächlich auf eigener Erfahrung beruhen oder nicht doch nur angelesen sind« (HO 25) – kommt es zu einer Vermischung von Fiktion und Realität. Das Verfahren der Intertextualität trägt somit dazu bei, den Status des Textes zu unterlaufen und sich als fiktives Element in den (vermeintlich authentischen) Text einzuschreiben, um somit ebenfalls als authentisch eingestuft zu werden. Im Roman selbst wird dieses Vorgehen, an dem die Referenznahme auf Fremdtextmaterial maßgeblich Anteil nimmt, als der Versuch beschrieben, »die literarische in die wirkliche und die wirkliche in die literarische Welt zu überführen, in anderen Worten, den Unterschied zwischen Leben und Literatur aufzulösen« (HO 245).¹²⁸⁷ Dieser Aspekt kommt auch im nachstehenden Textausschnitt zum Tragen, wenn es heißt, dass in vielen Stationen der Hoppeschen Lebensgeschichte Fiktion und Wirklichkeit eins werden:

Wer sich aufmacht, Hoppes phantastischen Wegen zu folgen, wird immer wieder ähnliche Entdeckungen machen, nicht zuletzt deshalb, weil die Autorin sich kaum die Mühe macht, ihre Anspielungen künstlerisch zu verstecken, sondern in der Regel dazu neigt, sie dem Text auf unbedarfte Weise aufzupropfen. Hoppe ist eine so unbekümmerte wie produktive Ausbeuterin und Plagiatörin des literarischen Fundus und hat daraus auch niemals ein Hehl gemacht: »Nichts«, schreibt sie in ihrem kurzen Aufsatz *Abschreiben* (2008) »ist langweiliger als der ständige Versuch, originell zu sein, weil er auf einem grundsätzlichen Irrtum beruht, dem Glauben nämlich, in diesem ganzen Gewirr und Gewimmel von allem, was da ist, der Erste zu sein. Wer auf das Neue aus ist, hat schon verloren und kommt bestenfalls bei der Zeitung unter.« Es ist offenkundig, dass die spätere Schriftstellerin [...] nicht aufschreibt, was sie erlebt, sondern lediglich erlebt, was längst geschrieben steht [...]. (HO 234)

Auch hier wird das intertextuelle Verfahren *Hoppes* unmittelbar thematisiert und reflektiert, wodurch der Rezipient auf das grundsätzliche Vorhandensein von intertextuellen Elementen hingewiesen wird und der Text eine aktive Rezeptionshaltung schafft. Allerdings wird sich dem »von Hoppe später in jeder Hinsicht verfeinerte[n] und perfektionierte[n] Verfahren, Literatur aus Literatur herzustellen und dabei trotzdem einen eigenen Ton anzuschlagen« (HO 113) kritisch angenähert. Ihr Umgang mit dem

¹²⁸⁷ Dieses Verfahren ist nicht nur für Hoppes *Hoppe* prägend, sondern kommt auch in anderen Texten der Autorin zum Einsatz, wie etwa in *Pigafetta*: Hier ist es dem Rezipienten nicht möglich zu unterscheiden, welche Elemente des Textes auf die tatsächlich von der Autorin unternommene Weltumsegelung auf einem Containerschiff zurückgeführt werden können, was der Imagination der Autorin entspringen ist und was aus literarischen Fremdtexten entnommen wurde.

Fremdtextmaterial, das sie ihren eigenen Texten lediglich überstülpe, gestalte sich weniger kreativ, sondern vielmehr plagiatorisch. Wenn man jedoch berücksichtigt, dass der zitierte Aufsatz mit dem Titel *Abschreiben*, auf den sich das Urteil über das plagiatorische Vorgehen Hoppes stützt und der diesem Glaubwürdigkeit verleihen soll, lediglich fingiert ist, erhält die Textstelle nicht nur einen ironischen Anstrich, sondern kann zudem als metareflexiver Kommentar der Autorin zu ihrem Umgang mit fremdem und eigenem Textmaterial sowie dem ununterscheidbar zwischen Authentizität und Fiktion schwankenden Status von *Hoppe* gelesen werden. Diese Lesart zeugt darüber hinaus von einem freien, keinesfalls restriktivem Umgang mit literarischen Vorläufertexten, wie er auch im Roman selbst thematisiert wird: So sei Felicitas' »Umgang mit historischen Stoffen [...] nie recht mit ihrer überbordenden Phantasie in Einklang zu bringen«, sodass »die realhistorischen Figuren«, wie z.B. Antonio Pigafetta oder Johanna von Orleans, »unter einer Fülle eigener Geschichten und Assoziationen unterzugehen« drohen (HO108f.). Während der aus dem freien Umgang mit geschichtlichen und literarischen Stoffen resultierende Verlust der historischen Wahrheit hier noch als Defizit beschrieben wird, heißt es an anderer Stelle des Textes, dass der Schreibakt Felicitas genau deswegen reize, »weil ich da machen kann, was ich will« (HO 112). Dieses Verständnis von Literatur als »Instanz, die alles kann und alles darf«, zeigt sich nicht nur anhand des in dem Text praktizierten Umgangs mit literarischem Fremdtextmaterial, sondern stellt zudem die übergeordnete Textstrategie des Romans dar, die darauf abzielt, den Status des Textes als (vermeintliche) Autobiographie beständig zwischen Fiktion und Realität changieren zu lassen.¹²⁸⁸

3.2.2 Fingierte Intertextualität

Doch nicht nur der Umgang mit dem literarischen Fremdtextmaterial trägt dazu bei, den Realitätsstatus des Textes im Ungewissen zu lassen, auch die zahlreichen fingierten Referenznahmen auf vermeintliche Texte Hoppes spielen hierbei eine Rolle. Es ist auffällig, dass der Roman nur wenige Referenzen auf konkrete literarische Fremdtexte im Sinne der intertextuellen Einzeltextreferenz enthält, dafür jedoch umso häufiger aus

¹²⁸⁸ Auf Figurenebene lässt sich diese Strategie am Beispiel von Felicitas beobachten: Während sie einerseits in dem bereits zitierten – im Übrigen fingierten – Interview sagt, dass derjenige, der auf das Neue aus sei, schon verloren habe (vgl. HO 234) und sich somit für eine intertextuelle Schreibweise ausspricht, gibt sie in dem ebenfalls fingierten Essay *Beim Schreiben zu meiden* an, dass Recherche bloß eine faule Ausrede für alles sei, was man sich selbst nicht vorstellen könne (vgl. HO 170), womit sie sich von der Bezugnahme auf literarische Vorläufertexte distanziert.

dem tatsächlichen Werk der Autorin Felicitas Hoppe zitiert wird. Allerdings schwanken diese autoreferentiellen Übernahmen ebenso wie der Text in seiner Gesamtstruktur zwischen Fiktion und Non-Fiktion, da viele der zitierten und direkt benannten Texte, Vorträge oder auch Interviews Hoppes nicht existieren.

In der Forschungsliteratur wird das Phänomen der fingierten bzw. der Pseudo-Intertextualität kaum verfolgt. So weist Helbig in seiner Untersuchung lediglich darauf hin, dass die Schein- oder Falschmarkierung auf produktionsästhetischer Seite als eine mögliche Ursache intertextuellen Missverstehens zu werten sei (vgl. Helbig 1996: 145f.). Hierbei locke »die Indizierung eines intertextuellen Bezugfeldes den Rezipienten bewusst auf eine falsche Fährte«, wobei sich »notwendigerweise die paradox anmutende Situation« einstelle, dass »der Rezipient um so nachhaltiger von einem adäquaten Textverständnis abgelenkt [wird], je expliziter die Markierung« ausfällt (Helbig 1996: 146). Ferner gibt Helbig an, dass markierte »Pseudo-Einschreibungen aus expositorischen Textsorten«, also Zitate aus Sachtexten, wie z.B. dem Interview, wie man sie in *Hoppe* mehrfach vorfindet, »als unspezifische texttypologische Verweise aus dem Rahmen« seiner Betrachtung fallen (Helbig 1996: 121). Die Funktion bzw. der Effekt der fingierten Einschreibungen wird von ihm als »Irreführung bzw. Verunsicherung« (Helbig 1996: 147) des Rezipienten beschrieben. Auch Holthuis spricht in ihren Ausführungen davon, dass der »Autor fingierte intertextuelle Bezüge entweder aus Gründen einer Schein-Authentizität vornimmt oder aber, vor allem in der Literatur der Moderne, den Leser bewusst ›auf die falsche Fährte‹ führ[t] und mit ihm gewissermaßen ein Verwirrspiel betreibt.«¹²⁸⁹ Holthuis, die die Pseudo-Intertextualität als Sonderfall neben die Typen der Auto- sowie der Hetero-Intertextualität stellt, konstatiert ferner, dass fingierte intertextuelle Relationen zwar »signalisiert, tatsächlich aber nicht rekonstruierbar« seien¹²⁹⁰, verzichtet jedoch auf weitere Ausführungen dieses Zusammenhangs. Ebenso oberflächlich wird diese Form der intertextuellen Bezugnahme in den Untersuchungen Heinrich F. Pletts bedacht. Plett weist lediglich auf das potentielle Vorhandensein von misleading- bzw. pseudo-markers hin, sodass es letztendlich von der »recipient's ›quotation competence«« abhängt, »to decide wheter or not a quotation is a quotation.«¹²⁹¹ Darüber hinaus merkt er an, dass Fälle von Pseudo-Intertextualität keinen echten Dialog zwischen Texten erzeugen, sondern einen solchen nur simulieren.¹²⁹² Für den Kontext

¹²⁸⁹ Holthuis: Intertextualität, S. 45.

¹²⁹⁰ Ebd.

¹²⁹¹ Plett: Intertextuality, S. 12.

¹²⁹² Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, S. 84.

dieser Analyse ist interessant, dass die Funktion der fingierten intertextuellen Einschreibungen – sofern diese überhaupt thematisiert wird – als der Irreführung und Verunsicherung des Rezipienten zweckdienlich beschrieben wird, was in der räumlich organisierten Redensart ›Jemanden in die Irre führen‹ zum Ausdruck kommt. Die irreführenden Pseudo-Zitate können somit in einen direkten Zusammenhang mit dem auf Figurenebene von Felicitas verkörperten Modell des permanenten Richtungswechsels gestellt werden, ihre Vorliebe für Umschläge und plötzliche Richtungswechsel, die nicht nur bei den anderen Figuren, sondern auch bei dem Rezipienten oftmals für Ratlosigkeit sorgt, wodurch eine unmittelbare Relation zwischen der topographischen und der intertextuellen Ausgestaltung des Textes entsteht. Demnach wird die den Roman prägende Irregularität des Erzählens von den fingierten intertextuellen Einschreibungen mitkonstituiert.

Hoppe wimmelt nur so von Texten, Aufsätzen und Interviews, die vermeintlich der Autorin Felicitas Hoppe selbst zugeschrieben werden können, tatsächlich jedoch fingiert sind.¹²⁹³ Auffällig ist dabei, dass diese fingierten Texte, ebenso wie die tatsächlich existierenden, auf graphemischer Ebene mittels Kursivsetzung explizit markiert sind, sodass es dem Rezipienten auf den ersten Blick nicht möglich ist, zwischen fiktiven und faktualen Texten zu differenzieren. So wird neben den tatsächlichen Romanen Hoppes aus fingierten Texten wie *Buch L* und *Buch K* zitiert, aus Erzählungen wie *Der Holzfäller (The Woodcutter)*, *Vorfreude auf Schnee (Snow anticipated)*, *Fische am Haken* oder auch *Meeting at Montefiore Hill (Der Blindgänger)*.¹²⁹⁴ Darüber hinaus tauchen immer wieder Sprichwörter und Redewendungen¹²⁹⁵ auf, die entweder gänzlich fingiert sind,

¹²⁹³ Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Andreas Böhn: Schatzsuche und falsche Fährten. Böhn konstatiert, dass das Spiel, das die Autorin Hoppe u.a. durch den Einsatz von Intertextualität mit ihren Rezipienten treibe, sich in eine in der Gegenwartsliteratur abzeichnende Tendenz einordnen lasse, »mit gebildeten, kenntnisreichen und im Umgang mit derartigen Textstrategien« – gemeint sind Verfahren der Auto-Intertextualität, sprich Verweise auf eigene Texte, sowie der Pseudo-Intertextualität – »geschulten Rezipienten zu rechnen und deren einschlägige Fähigkeiten auch zu fordern« (ebd., S. 265). Da sich die Intertextualitätsforschung über das akademische Studium nicht nur bei Autoren, sondern durch die Thematisierung im Feuilleton auch in breiteren Rezipientenkreisen niederschläge – was bspw. anhand der literaturkritischen Besprechungen der Romane *Hoppe* und *Imperium* im Feuilleton und im Netz veranschaulicht werden kann, die fast allesamt auf die intertextuelle Dimension der beiden Texte verweisen – verwundere es nicht, »dass ähnlich wie auf dem Terrain der Selbst- oder Metareferenz gewisse Überbietungsphänomene oder Versuche der Potenzierung, aber auch das Erschließen bisher vernachlässigter Nischen zu beobachten sind« (ebd., S. 265f.) – womit Böhn die bereits genannten Bereiche der Auto- und Pseudo-Intertextualität meint. »Das Spiel mit Wirklichem und Erfundenem«, wie er weiter ausführt, »Eigenem und Fremdem, Leben und Werk ist zweifellos für die Literatur selbst konstitutiv, aber es wird hier doch durch eine systematische Anwendung ansonsten weniger verbreiteter intertextueller Strategien auf eine neue Ebene des ›höheren Juxes‹ (um Thomas Mann zu paraphrasieren) gehoben« (ebd., S. 266).

¹²⁹⁴ Weitere Erzählungen sind: *Between two Moves (Der letzte Zug)*, *Tasten*, *Ich stehe ratlos vor dem Hameler Hochzeitshaus* sowie *Fünf zur See*.

¹²⁹⁵ An dieser Stelle sei auf den Slogan ›Kröne dich selbst‹ aus *Johanna* verwiesen, der in *Hoppe* auf den Satz ›Kröne sich selbst, sonst krönt dich keiner‹ erweitert wird. Die Autorin gibt in einem Interview an,

einer inhaltlichen Verfälschung unterzogen wurden oder aber als Selbst-Zitate inszeniert werden, wie Florian Lippert in seinem Aufsatz *Die Phrasen dreschen zurück* bemerkt.¹²⁹⁶ »Er liebte Redewendungen und Sprichwörter« (HO 302), heißt es über HHH, was gleichermaßen auf Felicitas zutrifft; entscheidend ist dabei, dass Felicitas' Umgang mit Wörtern der »kaum reflektierten Erfahrung« geschuldet ist, »dass Angelegenheiten sich verändern, je nachdem, wie man sie ausdrückt« (HO 32) – was auch auf die zahlreichen, in *Hoppe* enthaltenen Sprichwörter zutrifft, wenn es etwa heißt: »Wer nicht hören kann, muss fühlen« (HO 61). Lippert konstatiert, dass mit der in *Hoppe* praktizierten »Phrasendrescherei« der Versuch verbunden sei, durch die »Reflexion (im doppelten Sinn: der intellektuellen Bearbeitung und vielfältigen textuellen Spiegelung) sprachlicher Manipulationsmechanismen zu einer poetischen Sprache zu gelangen«, die »die eigene Manipulativität« demonstrativ zur Schau stelle.¹²⁹⁷ Ferner wird eine Reihe von Vorträgen genannt, wie z.B. der im Frühjahr 2007 auf Einladung des Schifffahrtsmuseums in Bremerhaven gehaltene Vortrag mit dem Titel *Dass euch der Donner schände, ihr Hunde!* (HO 104) oder auch der in Tokio aus dem Stegreif gehaltene und dabei fast zwei Stunden währende Vortrag zum Thema *Rucksack, Buckel, Fetisch* (HO 15). An den zuletzt genannten Beispielen wird deutlich, dass die Texte, Erzählungen, Essays und Vorträge nicht einfach zitiert, sondern stets in einen spezifischen Kontext eingebettet werden: So wird ihnen bspw. mittels der Nennung von Jahreszahlen oder auch Ortsangaben der Anschein von Authentizität verliehen, wodurch sie als faktisch belegter und verifizierter Bestandteil der Hoppeschen Biographie ausgegeben werden. Besonders deutlich wird dies anhand der Inszenierung ihres frühen Textmaterials als im Marbacher Literaturarchiv verwalteter Vorlass:

Die Kiste [...] enthält, sorgfältig gebündelt und mit einer roten Schleife verschnürt, Felicitas' *Briefe an vier deutsche Geschwister* (insgesamt fünfzehn) und jene *Postkarten an meine Eltern* (insgesamt zwölf), die, neben fünf zugeordneten Schriftstücken (drei Briefe und zwei Postkarten mit dem Vermerk einer Hamburger Schiffsagentur: »Wiederholt nicht zustellbar. Rückgestellt an Kramer und Small«), mittlerweile längst auf der Schillerhöhe im Marbacher Literaturarchiv liegen [...]. (HO 154)

dass genau diese Sentenz bereits in den Sprachgebrauch der Feuilletons übergegangen sei: »Bei der Besprechung einer Musikgruppe in der FAZ, mit mir hatte das überhaupt nichts zu tun, lautete die Überschrift: »Kröne dich selbst, sonst krönt dich keiner.« Das heißt, diese Sentenzen sind wirksam, weil sie auf Ordnungssysteme verweisen, die natürlich auch politisch sind« (Elmar Drexel: *Die ganze Kraft des Spiels*, in: *Quart-Heft für Kultur Tirol*; 21/13.

http://www.quart.at/bibliothek/alle_ausgaben/nr_21_13/content41 [Stand: 03.12.2015].

¹²⁹⁶ Florian Lippert: *Die Phrasen dreschen zurück. Zur Subversion von Sprichwörtern, Redewendungen und Formeln bei Felicitas Hoppe*, in: Holdenried (Hrsg.): *Felicitas Hoppe. Das Werk*, S. 267–280, hier S. 277f.

¹²⁹⁷ Ebd., S. 279.

So ist im Roman selbst von einer »Sammlung« die Rede, die »einen aufschlussreichen Blick in Hoppes frühe Schreibwerkstatt« erlaube und aufzeige, dass das von ihr praktizierte »Verfahren, Literatur aus Literatur herzustellen und dabei trotzdem einen eigenen Ton anzuschlagen«, bereits in ihrem Frühwerk im Ansatz zu erkennen sei (HO 112f.). Dabei werden ganz konkrete Angaben zu Beschaffenheit und Umfang der Texte gemacht: Bspw. sei »das mittlerweile legendäre *Buch L*« als Manuskript erhalten und mit einer in schwungvoller Handschrift verfassten Widmung versehen, umfasse »circa hundert handschriftliche Seiten« und sei »in zwei Heften der Marke Clairefontaine« niedergeschrieben (HO 135f.). Dergestalt wird das systematisch erfasste und archivierte Textmaterial nicht nur als verifiziert eingestuft, Hoppe inszeniert darüber hinaus sozusagen die Kanonisierung ihres eigenen literarischen Werks. Doch nicht nur die vermeintliche Verwaltung ihres literarischen Frühwerks durch eine offizielle und national anerkannte Instanz soll den Rezipienten in die Irre führen, auch der den gesamten Roman durchziehende Literaturbetriebs- bzw. Literaturkritikdiskurs unterstützt die Authentifizierung der fingierten Texte.

Zahlreiche (fingierte) Literaturkritiker, wie z.B. der Hoppe gegenüber alles andere als wohlgesonnene Rezensent Reimar Strat, der ausgewiesene Hoppekenner Richard Wagner oder auch der Kulturwissenschaftler Kai Rost, äußern sich sowohl zu den fingierten als auch den faktualen Texten Felicitas' und stellen diese somit in einen literaturwissenschaftlichen Kontext. So heißt es bspw., dass der Essay *Wie man essen und sprechen lernt* aus dem Jahr 2009 Hoppe »einen weiteren der unzähligen Tadel ihres wahrscheinlich treuesten Kritikers Reimar Strat einbringe, der in seiner Besprechung (*Schreiben bei Seegang*) bemerkt: »Danke, Frau Hoppe. Ein weiterer Aphorismus der Sorte, und ich gebe endgültig auf!« (HO 98) An anderer Stelle heißt es, Hoppe pariere in ihrem 2005 erschienenen Essay *Arche und Typus* »zum wiederholten Mal Reimar Strats immer wiederkehrenden Vorwurf, sie sei nicht im Geringsten in der Lage zu psychologischer Figurenzeichnung und komme an keiner Stelle über den Holzschnitt hinaus« (HO 226). Insbesondere anhand des zuletzt zitierten Textausschnitts wird deutlich, dass dem in Hoppe dargelegten Literaturdiskurs nicht nur die Funktion der Erzeugung von Authentizität zukommt; hier zeigt sich, wie es der Autorin Hoppe gelingt, potentielle Einwände

an ihrem Werk nicht nur vorwegzunehmen, sondern diese gleichzeitig abzuwehren und außer Kraft zu setzen.¹²⁹⁸

Obwohl der Text verschiedene Strategien aufweist, um nicht nur die dort zitierten Texte, sondern den gesamten Lebensweg Felicitas' als authentisch und verbürgt erscheinen zu lassen, so dekonstruiert und unterläuft er diesen Anschein gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen, insbesondere durch Verfahren der Ironisierung. Auf diese Weise ist der Leser zwar einerseits dazu angehalten, bspw. die »bis heute unveröffentlichte Erzählung [...] *Fünf zur See*« (HO 15) als beglaubigt zu erachten, andererseits ist ihm die transportierte Selbstironie angesichts von Texten wie *Das aufgespannte Ohr Gottes*, der angeblich auf einem Beichtgang Hoppes basiert, bei dem sie »zum ersten und einzigen Mal [...] tatsächlich auf einen Mann getroffen [sei], der ihr wirklich zugehört habe« (HO 178), durchaus bewusst. Doch *Hoppe* zeigt einen (vermeintlichen) Ausweg aus dieser Misere auf: die Online-Recherche bei Wikipedia. Nicht zufällig stellt der mit ›0.« überschriebene Prolog des Romans einen Auszug aus einem Wikipedia-Eintrag dar: »Felici-

¹²⁹⁸ Dieses Vorgehen wird von dem Literaturkritiker Ijoma Mangold als »Einwand-Antizipationsstrategie« bezeichnet, die im Einzelfall zwar geistreich formuliert sei, insgesamt jedoch als »Masche klappere« (vgl. Ijoma Mangold: Ich ist ein Spiel mit Worten. Felicitas Hoppe, gerade mit dem Büchnerpreis geehrt, hat sich mit »Hoppe« ihre Autobiographie erfunden, in: *Die Zeit*, vom 24.05.2012. <http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe/seite-2> [Stand: 19.02.2015]). Der fingierte Literaturdiskurs in *Hoppe* kann nicht nur als Persiflage gelesen werden, sondern veranschaulicht zugleich das Interesse der Autorin an den literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Beurteilen und Bewertungen ihrer Arbeiten. Torsten Hoffmann weist darauf hin, dass sich die Interviews der Autorin Felicitas Hoppe häufig um das eigene Schreiben drehen, was mit einem spezifischen Erkenntnisziel verbunden sei, wobei der Interviewer eine entscheidende Rolle spiele, »sind ihre Kritiker doch, wie Felicitas Hoppe 2012 im »Börsenblatt« ausführt, »mein alter Ego, weil sie mir erlauben, mit meinem eigenen Werk zu Werke zu gehen.« Um über das nachzudenken, was sie »überhaupt gemacht [habe] in den vergangenen Jahren, [...] brauche ich die Kritiker. Insofern sind das eher meine Kumpane als meine Gegner.« Im günstigsten Fall sei das Sprechen über ihre Bücher für sie tatsächlich »ein großer Erkenntnisgewinn«. [...] Aufseiten der Autorin trägt dazu die nicht selbstverständliche Bereitschaft bei, in Interviews nicht nur Auskunft zu geben, nicht nur schon vor dem Interview Gewusstes zu reproduzieren, sondern die Fragen und die Perspektiven ihrer Gegenüber ernst und aufzunehmen« (Torsten Hoffmann: Geistesgegenwart. Felicitas Hoppes Poetik des Interviews, in: *Text + Kritik* 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 65–73, hier S. 70). Hoppe, so Hoffmann weiter, verfüge über eine hohe Reflexions- und Verstehenslust und teile mit ihren Interviewern das Interesse daran, ihre eigenen Schreibmotive und -verfahren besser zu verstehen (ebd., S. 70). Der in *Hoppe* inszenierte Literaturdiskurs kann demnach als Teil dieser Reflexions- und Verstehenslust gelesen werden, die sich auf die eigenen literarischen Gegenstände richtet – wobei nicht vergessen werden darf, dass die Autorin Hoppe eine studierte Literaturwissenschaftlerin ist und ihr somit sozusagen von Berufswegen aus ein literaturkritisches Interesse unterstellt werden kann. In einem Interview mit Peer Trilcke und Jana Wolf sagt die Autorin Hoppe, dass *Hoppe* die Vermutung nahe lege, sie wolle – im Sinne der von Mangold postulierten Einwand-Antizipationsstrategie – potentiellen Deutungen von außen bzw. Wertungen gemäß dem Hase-Igel-Prinzip zuvorkommen. Hierbei handle es sich jedoch lediglich um selbstironische Selbstermächtigungsphantasien, ihr »Auftrumpfen im Text« sei »nur die Kehrseite der vollkommenen Machtlosigkeit«. Es seien schon derart viele Unwahrheiten über sie verbreitet worden – zu denken sei etwa an die bereits thematisierte, vermeintliche Heirat mit Gert Postel – dass sie selbst an diesem »Spiel« teilnehmen wolle, denn »was wäre erkenntnisreicher und schöner?«: »Wenn mich nie jemand gefragt hätte, warum ich so schreibe, hätte ich mich dazu auch gar nicht verhalten. Es sind Leute wie Sie, die mich dazu bringen, die mir ihre Zeit und die Bühne schenken« (Trilcke, Wolf: *Das Erfundene rettet einen vor gar nichts*, S. 78).

tas Hoppe, *22.12.1960 in Hameln, ist eine deutsche Schriftstellerin.« (HO 9) Die freie Enzyklopädie begreift sich als offenes Projekt, bei dem sich grundsätzlich jeder auf unterschiedliche Weise beteiligen kann, sodass die dort eingestellten Inhalte keinesfalls als verbürgte oder zuverlässige Quelle aufgefasst werden dürfen. Indem die Autorin ihrem Roman ihren eigenen Wikipedia-Eintrag voranstellt, weist sie einerseits auf den zweifelhaften und nicht verbürgten Status der im Folgenden ausgebreiteten Biographie hin. Andererseits parodiert sie auf diese Weise jedwede Form der Literaturanalyse, die auf einem biographischen Verständnis beruht. So wurde bereits einleitend auf die Feststellung Grubs verwiesen, dass insbesondere viele Hoppe-Rezensenten häufig in der Autobiographie der Autorin nach Antworten auf deren Werk suchen. Dabei sei Hoppe, so fh, »was ihr Werk betrifft, damals wie später gar nicht daran interessiert, Schnittmengen mit der Wirklichkeit zu bilden« (HO 33), sodass die autobiographische Textauslegung im Text selbst als inadäquat beschrieben wird.

Wie bereits eingangs beschrieben, reflektiert und kommentiert Hoppe bereits in den drei Jahre vor *Hoppe* publizierten Augsburger Vorlesungen *Sieben Schätze* die Tendenz zur autobiographischen Textdeutung, was ihrer Meinung nach auf die Engführung von Autor und Werk durch den Literaturmarkt zurückzuführen sei (vgl. S 55). Denn neben dem Trend weg von der Einzellesung, hin zur Großveranstaltung, stelle die Biographisierung die zweite große Entwicklung des aktuellen Literaturmarktes dar, womit die Autorin jedoch »nicht die inflationäre Übersättigung des Marktes mit Biografien aller Art« meint, »sondern den Trend, Werke im Doppelpack mit dem Leben ihres Autors nicht nur zu verknüpfen, sondern auch zu vermarkten.« (S 54f.) Roland Barthes zitierend spricht Hoppe von der Unerträglichkeit literarischer Anonymität (vgl. S 52), von der Aufhebung der Distanz zwischen Autor und Rezipient, insbesondere durch das direkte Gespräch zwischen den beiden in Form »des protestantischen Fegefeuers der öffentlichen Lesung« (S 46). Im Rahmen dieser Ausführungen wendet sie sich auch dem Phänomen der Ausbildung von nicht kontrollierbaren Schreib- und Lesergemeinden im Internet zu, sodass »Publikation und ihr ständiger Kommentar [...] kein Privileg mehr [sind], sondern längst zu jedermanns Sache geworden und damit buchstäblich grenzenlos« (S 43) geworden sind:

In einer Gesellschaft ambitionierter Amateure, die feierabends kollektiv Lexika verfasst und Einträge schreibt, um sie am nächsten Tag zu verändern, zu ergänzen oder zu verwerfen und über Homepages und Blogs als miteinander konkurrierende Ich-AGs über Kunst oder was auch immer kommuniziert, stellt sich die Frage nach dem, was das

Buch als traditioneller Träger von Wissen oder Kultur eigentlich ist, auf entwaffnende Weise neu. Ebenso die Frage nach seinem Autor und dessen Identität. (S 43)

Die Persiflage auf die Online-Recherche bei Wikipedia in *Hoppe* in gewisser Weise vorwegnehmend, berichtet die Autorin in *Sieben Schätze*, vor einiger Zeit von mehreren Personen auf ihre Heirat mit »dem berühmt-berüchtigten Arzt und Hochstapler Gert Postel« angesprochen worden zu sein, obwohl sie besagten Herrn überhaupt gar nicht kannte (S 43). Letztendlich stellte sich heraus, dass diese Fehlinformation »eine[r] verspielte[n] Ergänzung des Wikipedia-Eintrags unter *Felicitas Hoppe* [geschuldet war], die mich kurzfristig in den glücklichen Stand einer Ehefrau erhob« (S 44). Mittels dieser Anekdote weist Hoppe nicht nur auf das hohe gesellschaftliche Interesse an dem Privatleben von AutorInnen hin, sondern macht zugleich deutlich, dass Literaturkritik – ebenso wie Literatur, Journalismus sowie sämtliche Wissenschaften – heutzutage völlig indifferent von Amateuren betrieben können werden. Angesichts des Umstands, dass der Markt, so Hoppe weiter, von Bio- und Autobiographien nur so überschwemmt werde (vgl. S 108), stellt sie sich als Autorin die Frage, inwiefern ein »unbeschwertes Sprechen« überhaupt möglich sei, »sobald es ans biografisch Eingemachte geht?« (S 119) Wenn man erst einmal gelernt habe, anzuerkennen, »dass Erinnerung, wo sie sich Ausdruck verschafft, immer Erzählung ist, und dass Erzählungen, sobald sie Literatur werden, und das werden sie auf die eine oder andere Art immer, einfach nicht mehr zur Debatte stehen« (S 121f.), so kann die Frage nach dem unbeschwertem Sprechen über die eigene Person nur negiert werden. Der Einsicht geschuldet, dass »jede Autobiographie, jede Erzählung von uns selbst, egal welche Form und Sprache sie wählt, egal, welches Drama sie aufrollt«, immer nur »ein Versuch der Formgebung bleibt, versuchte Gestaltung« (S 123), muss Erinnerung, auch die an das eigene Leben, nicht nur als Konstrukt, sondern zugleich als variabel angesehen werden. Aus diesem Grund hat die Berliner Autorin in *Hoppe* auch über ihr Leben im Konjunktiv geschrieben, denn, wie es im Roman heißt, »[i]mmer könnte alles auch anders sein« (HO 316). Auf diese Weise nimmt *Sieben Schätze* in seinen poetologischen Aussagen das vorweg, was in *Hoppe* durchgängig vorgeführt wird: Ein falsches Literaturverständnis, das auf dem Trend zur (auto-)biographistischen Lesart basiert sowie die grundsätzliche Unmöglichkeit authentisch-(auto-)biographischen Erzählens. Die zahlreichen fingierten intertextuellen Einschreibungen in *Hoppe*, so kann resümiert werden, erweisen sich dabei einerseits als Textstrategie, um den Lebensweg Felicitas' authentisch erscheinen zu lassen, andererseits dekonstruieren sie in ihrer Gesamtheit die Vorstellung authentisch-

autobiographischen Erzählens, das sich, ebenso wie die fingierten Erzählungen, Essays und Interviews, letztendlich als Fiktion erweist.

3.3 ›Präsenz durch Abwesenheit‹ – Einzeltextreferenzen

Im Nachfolgenden wird der Frage nachgegangen, wieso sich in *Hoppe* (fast) keine Referenzen auf konkrete Einzeltexte im Sinne der Zitation spezifischer Aus- bzw. Abschnitte literarischer Fremdtexte finden lassen. Denn obgleich der Text zahlreiche Zitate aus Hoppes eigenem Werk im Sinne der Auto-Intertextualität enthält, ist es umso auffälliger, dass der Text – abgesehen von einigen ›figures on loan‹ – keine direkten Übernahmen aus Fremdtexten aufweist, obwohl der Roman, wie bereits gezeigt, immer wieder die Bedeutung des intertextuellen Verfahrens für die Hoppeschen Texte reflektiert. Die autointertextuellen Bezugnahmen auf das tatsächlich existierende literarische Werk Felicitas Hoppes, die nur zum Teil einer Markierung auf graphemischer Ebene unterliegen, erweisen sich als Ausdruck jener narrativen Verfahrensweise, die das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion kontinuierlich stört, da sie in der Regel nicht ohne Weiteres von den fingierten Auto-Referenznahmen differenziert werden können. Vor diesem Hintergrund kann der für *Hoppe* konstitutive literarische Selbstbezug auch nicht auf etwaige narzisstische Tendenzen der Autorin zurückgeführt werden, wengleich sie durchaus mit dieser Lesart spielt, wenn es im Roman heißt: »Kröne dich selbst, sonst krönt dich keiner!« (HO 295). Die Auto-Zitate veranschaulichen jedoch vielmehr die ironisch-gebrochene Art, mit der sich Hoppe ins Verhältnis zu ihrem eigenen Werk und zu ihrer Autorinnenexistenz setzt.

Im Folgenden soll es jedoch nicht um die selbst-referentiellen Bezugnahmen auf das Hoppesche Werk gehen, sondern um die Abwesenheit von Referenznahmen auf literarische Fremdtexte im Sinne der Einzeltextreferenz. So finden sich in *Hoppe* zwar Referenzen auf Texte wie *Durch die Wüste* von Karl May, *Die Abenteuer des Tom Sawyer* von Mark Twain, *Pinocchio* von Carlo Collodis, Astrid Lindgrens *Pipi Langstrumpf* oder Kafkas Erzählungen *Schakale und Araber* sowie *Das Urteil*, allerdings handelt es sich hierbei nicht um direkte Zitate. Demnach werden die Texte Kafkas zwar genannt, es wird jedoch nicht aus ihnen zitiert, wie der nachstehende Ausschnitt exemplifiziert: »Der Raps steht leuchtend hoch, ein Schock in Gelb, und die Hügel sind eigensinnig und schön und viel zu sanft, um eine bedrohliche Landschaft zu bilden. Kein Eis, keine Wüste. Weder Schakale noch Araber. Kein schroffes Gericht, kein Urteil.« (HO 296)

Obwohl die Titel der Texte direkt benannt und somit identifiziert werden – das »schroffe Gericht« könnte zudem als Hinweis auf Kafkas *Der Prozess* gelesen werden – unterliegen sie keiner Markierung auf graphemischer Ebene. Da der Roman jedoch bislang alle (fingierten) auto-intertextuellen Übernahmen kursiviert und somit explizit markiert hat, besteht an dieser Stelle die Gefahr eines Nicht-Erkennens auf Rezipientenseite – wenngleich die Texte Kafkas einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisen. Der Verzicht auf die direkte Markierung der Textstelle sowie die Identifizierung des Autors ist allerdings mit einer spezifischen Funktion verbunden: Mittels der Referenz auf verschiedene, in keinem direkten Zusammenhang zueinander stehende Texte Kafkas, die dafür bekannt sind, sich gängigen Interpretationsmustern zu entziehen – gerade die bereits genannte Erzählung *Das Urteil* fällt in diese Kategorie – wird darauf aufmerksam gemacht, dass literarischen Texten keineswegs die Aufgabe obliegt, dem Rezipienten Interpretationsvorgaben an die Hand zu geben. Der bewusste Verzicht auf die Markierung/Identifizierung verhindert, dass Kafkas Texte als inhaltliche, thematische, strukturelle oder wie auch immer geartete Folie über das Romangeschehen *Hoppes* gelegt werden, was einer Deutungsanweisung gleichkäme.¹²⁹⁹ Die Autorin selbst formuliert ihre Weigerung gegenüber Deutungsvorgaben zur Textauslegung in der Göttinger Poetikvorlesung *Abenteuer – was ist das?* Am Beispiel ihres Romans *Johanna*¹³⁰⁰, der sich mit der historischen Figur Johanna von Orleans auseinandersetzt, macht sie deutlich, dass der »Nichtauftritt der Figur« der direkteste Weg ist, um sich ihr zu nähern.¹³⁰¹ Indem Hoppe bspw. das Erscheinungsbild ihrer Figuren, wie etwa das Antonio Pigafettas in dem gleichnamigen Text, völlig außer Acht lässt, schafft sie »Platz für die eigene Vorstellungskraft«.¹³⁰² Das von Hoppe perfektionierte und bei dem sich an traditionellen Erzählmustern orientierenden Rezipienten immer wieder für Unmut sorgende Prinzip der »Präsenz durch Abwesenheit«¹³⁰³ gelangt auch in *Hoppe* zur Anschauung. Wenngleich Felicitas' äußeres Erscheinungsbild nicht vollkommen ausgespart wird – so heißt es etwa, »F ist klein, kräftig, sehr sportlich (starke Waden)« (HO 221) –, stellt sich

¹²⁹⁹ Im Vergleich zu Kafkas Texten, so Neuhaus, deren Erfolg darin begründet sei, dass »sie trotz – oder gerade wegen – ihrer Deutungsoffenheit erhebliche Identifikationspotentiale bieten«, folgen die Hoppe'schen Texte einer ganz »eigenen Logik«, die mit »Alltagslogik« oder »realistischem Erzählen nichts mehr zu tun« habe und daher noch radikaler als Kafkas Texte seien (Stefan Neuhaus: *Das Subversive des Spiels. Überlegungen zur Literatur der Postmoderne*, in: Thomas Anz, Heinrich Kaulen [Hrsg.]: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin; New York: de Gruyter: 2009, S. 371–390, hier S. 386).

¹³⁰⁰ Felicitas Hoppe. *Johanna*. 2008. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.

¹³⁰¹ Hoppe: *Abenteuer – was ist das?*, S. 23.

¹³⁰² Ebd., S. 23.

¹³⁰³ Ebd. In diesem Zusammenhang interessant ist die Aussage der Autorin Hoppe, nach der ihre Form des Erzählens über den Entzug arbeite (vgl. Lenz, Pütz: *Die Verlockung der Seitenstraßen*, S. 197).

dennoch kein konkretes Bild ihrer äußeren Erscheinung ein. Doch nicht nur Felicitas' Äußeres ist schwer zu fassen, im Text ist auch immer wieder die Rede davon, dass sie den anderen Figuren vorausseile, dass sich ihre Spur verliere bzw. sie plötzlich und spurlos verschwinde. Die Protagonistin sei »Hase und Igel in einer Person« und versinnbildlicht dergestalt das bereits beschriebene und auch im Roman selbst genannte Prinzip der »Präsenz durch Abwesenheit« (HO 221). Während die Gattung der (Auto-)Biographie mit der Intention verbunden ist, dem Leser das Leben einer ihm bis dato unbekanntem Person näher zu bringen, wird die Protagonistin in *Hoppe* regelrecht zum Verschwinden gebracht, denn Felicitas, »die fortan von nichts anderem träumte, als [...] es am Ende, ›wenn die Zeit endlich gekommen ist, in der ich für immer berühmt sein werde‹, ihren Vorbildern gleichzutun und ›ganz von der Bildfläche zu verschwinden« (HO 69), verschwindet am Ende des Romans tatsächlich, sodass ihre Lebensgeschichte ein abruptes Ende findet.

Auch das in *Hoppe* zur Anwendung gelangende Verfahren der Intertextualität, um zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen zurückzukehren, scheint dem Prinzip der ›Präsenz durch Abwesenheit‹ zu unterliegen. Denn obschon auf literarische Vorläufertexte oder Figuren aus literarischen Fremdtexen referiert wird – wie etwa auf »zwei der größten Verführer in der Weltliteratur, de[n] Fuchs und de[n] Kater aus Carlo Collodis *Pinocchio*« (HO 234) oder Helena Ayrton, Monsieur Paganel sowie Kapitän Grant und dessen Kinder (HO 138ff.) aus dem gleichnamigen Roman Jules Vernes, was dem Phänomen der ›figures on loan‹ zugerechnet werden kann¹³⁰⁴ – so wird nicht direkt aus ihnen zitiert im Sinne der Übernahme konkreter Textpassagen bzw. -ausschnitte. Auf diese Weise sind die Fremdtexen zwar einerseits präsent, durch die fehlenden Zitate und die zum Teil sehr impliziten Referenznahmen andererseits jedoch zugleich absent. Während die Zitation eines bestimmten Textes in der Regel dazu dient, alludierenden und alludierten Text in eine spezifische Relation zueinander zu setzen, womit zugleich eine spezifische Lesart suggeriert wird, wird genau diese Suggestion von Hoppe bewusst unter-

¹³⁰⁴ Bei dem Phänomen der ›figures on loan‹ gilt zu beachten, »ob eine Figur in einen völlig neuen Situationskontext« gestellt wird oder »ob sie in ihrem ursprünglichen und lediglich modifizierten Kontext erscheint« (Helbig 1996: 113). In Hinblick auf die genannten Figuren aus *Pinocchio* sowie *Die Kinder des Kapitän Grant*, die nicht nur erwähnend zitiert werden, sondern sich aktiv am Handlungsgeschehen beteiligen, handelt es sich, bei genauerem Hinsehen, keinesfalls um eine Transferierung in einen völlig neuen Situationskontext. Denn die fingierte Autobiographie *Hoppe* ist in gewisser Weise nicht nur eine Lügengeschichte wie *Pinocchio*, sondern zugleich auch eine Abenteuergeschichte, die, wie der Roman Vernes, von überraschenden Wendungen lebt und an wechselnden Schauplätzen situiert ist. Allerdings werden die Figuren aus dem Roman Vernes nicht identifiziert, sondern unmarkiert neben die anderen Figuren, wie etwa Dick Floater, einen handelsreisenden Amerikaner, gestellt und somit in ihrem Status als ›Figuren auf Pump‹ nicht ausgewiesen.

laufen, um dem Rezipienten ›Platz für die eigene Vorstellungskraft‹ einzuräumen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Hoppes Umgang mit historischen – also ursprünglich nicht-literarischen – Stoffen, die allerdings oftmals, wie im Falle Jean d’Arcs, bereits zahlreiche literarische Aufarbeitungen erfahren haben. Während die Autorin laut Neuhaus für ihren Roman *Johanna* etwa die originalen Verhörprotokolle Jean d’Arcs gelesen habe, so ist von dieser Quelle in dem späteren Text nichts mehr zu finden.¹³⁰⁵ Indem sie die Figur Johannas aus den Fängen tradierter Erzählmuster befreit, die »auf Ordnung, Kontrolle und vorgelegte Interpretation« ausgerichtet seien, wird die Figur »überraschend präsent«, da diese nun nicht mehr »nach den Regeln einer literarischen bzw. dramatischen Figur funktionieren muss«. ¹³⁰⁶ Auf diese Weise wird die Figur »dem historischen Zahlenstrahl« (HO 24), seinen vergangenen Kontexten, enthoben und vergegenwärtigt. Dabei komme es ihr nicht auf Interpretations- und Erklärungsversuche an: Sie habe ausschließlich Interesse an den Tatbeständen selbst, nicht an deren Auflösung durch die Erklärung.¹³⁰⁷ Auf das in *Hoppe* zur Anwendung gelangende Verfahren der Intertextualität übertragen bedeutet dies, dass die literarischen Texte, Figuren oder auch historischen Stoffe in den manifesten Text aufgenommen werden, ohne dabei eine spezifische Lesart zu suggerieren.¹³⁰⁸ Dergestalt wird die Transferleistung, die Auslegung der intertextuellen Referenznahmen, ausschließlich auf den Rezipienten übertragen, wodurch ein pluraler Interpretationsspielraum entsteht.

3.4 Systemreferentielle Bezugnahmen

Bereits einleitend wurde darauf hingewiesen, dass Holdenried das intertextuelle Vorgehen Hoppes über den Begriff des Formzitats zu erfassen versucht; und auch andere, wie etwa Güsken in ihrem Aufsatz *Geo-Narrationen: Reisen als poetisches Prinzip. Überlegungen zur Logik des Erzählens in Hoppes ›Verbrecher und Versager‹* oder Maierhofer in ihren Ausführungen zu ›...groß in Mode‹: *Johanna von Orleans und das populäre*

¹³⁰⁵ Neuhaus: Das Subversive des Spiels, S. 387.

¹³⁰⁶ Hoppe: Abenteuer – was ist das?, S. 24.

¹³⁰⁷ Ebd., S. 26.

¹³⁰⁸ Paul Ingendaay äußert sich bzgl. der Deutungsoffenheit der Hoppeschen Texte folgendermaßen: »Die überfällige Frage lautet: Entzündet diese Erzählkunst auf der Oberfläche ihr komisch-distanziertes Spektakel, während sie untergründig etwas ganz anders meint? Nein, sie entzündet ihr Spektakel und stellt es ins Belieben des Lesers, es für Oberfläche oder Untergrund zu halten. Mehr, sie läßt zahlreiche Deutungen zu, bleibt aber jeder einzelnen gegenüber indifferent« (Ingendaay: Handbuch der Feinmechanik, S. 132).

*Erzählen im Umkreis von Schiller und heute*¹³⁰⁹ verwenden – unter Rückgriff auf Holdenried – den Begriff des Formzitats, um sich dem intertextuellen Verfahren Hoppes zu nähern. Im Vergleich zum Formzitat, das als »reflektierter Rückgriff auf Formen« (Böhn 2001: 18) verstanden wird und sich ganz konkret als Verweis oder Anspielung gestaltet, stellt die Systemreferenz den Bezug eines Einzeltextes auf Textkollektiva dar, zu den »hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen«.¹³¹⁰ Der Unterschied zwischen beiden, so Böhn, bestehe darin, dass es sich beim Formzitat um einen Verweis, sprich eine Referenz auf ein System handle, während die Systemreferenz – paradoxerweise – keine Referenz im Sinne eines Verweises darstelle, sondern ein System lediglich aktualisiere: »Für die reine Aktualisierung eines Zeichensystems bzw. Subsystems sollte man also nicht den Begriff Referenz verwenden, sondern diesen für Fälle der Thematisierung des verwendeten Zeichensystems reservieren.« (Böhn 2001: 44) Das Formzitat sei somit durch die definatorischen Merkmale des Zitats gekennzeichnet, zu denen neben der Verweisfunktion auch das Enthaltensein gehöre: »Nur wenn strukturelle und/oder inhaltlich motivische Elemente der Form, auf die verwiesen wird, in dem verweisenden Zeichenkomplex enthalten sind, kann man von einem Formzitat sprechen« (Böhn 2001: 44). Allerdings weist Böhn selbst darauf hin, dass das Formzitat als Unterklasse der Systemreferenz mit selbiger eng verbunden sei, sodass sich eine exakte Grenzziehung in der Praxis oftmals schwierig gestaltet (vgl. Böhn 2001: 44) Daher wird an dieser Stelle vorgeschlagen, die in *Hoppe* praktizierte Referenznahme auf spezifische Gattungen bzw. auf für diese typische Motive/Elemente nicht über den Begriff des Formzitats zu erfassen, sondern viel grundsätzlicher als Systemreferenz zu begreifen. Denn anders als bei den Texten Krachts und Winklers lässt sich das intertextuelle Vorgehen *Hoppes*, wie bereits am Beispiel der auto-intertextuellen Einschreibungen gezeigt, nicht systematisch erfassen und klassifizieren, sodass auch das bislang eingesetzte Modell Helbigs hier nur eingeschränkt zur Anwendung gelangen kann. Der Bereich der Systemreferenz wird von diesem gänzlich ausgespart, obwohl er »die prinzipielle Möglichkeit der Ausweitung einer (modifizierten) Markierungstheorie auf Systemreferenzen und Systemrelationen« grundsätzlich nicht ausschließt (Helbig 1996: 59), Die Ausgrenzung systemreferentieller Intertextualität sei seiner Meinung nach vor allem »aus rezeptionsästhetischer Sicht« begründet, »denn

¹³⁰⁹ Waltraud Maierhofer: »...groß in Mode«: Johanna von Orleans und das populäre Erzählen im Umkreis von Schiller und heute, in: Homscheid, Nyström (Hrsg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*, S. 83–108.

¹³¹⁰ Pfister: *Zur Systemreferenz*, S. 53.

anders als der Rekurs auf einen konkreten Einzeltext ruft die Bezugnahme auf ein Textsystem gänzlich andere Wissensinhalte auf: So erfordere die Einordnung eines Textes in einen Gattungshorizont Vorkenntnisse zu spezifischen Normen und Konventionen, »vor deren Folie Leserentscheidungen über im Text angelegte gattungsrelevante Fortschreibungen, Variationen und/oder Normverstöße zu treffen« seien (Helbig 1996: 60). Doch auch wenn sich gemäß Helbig der Bereich der Systemreferenz im Vergleich zur Einzeltextreferenz aus rezeptionsästhetischer Sicht voraussetzungsreicher gestaltet, so gilt doch für beide Arten der intertextuellen Bezugnahme das Folgende gleichermaßen: Die in *Hoppe* enthaltenen Bezüge können zwar, müssen jedoch nicht seitens des Rezipienten erkannt und identifiziert werden, sind sie doch gerade nicht zwingend konstitutiv für das Textverständnis. Die Entschlüsselung der intertextuellen Struktur garantiert kein »besseres« oder »richtiges« Textverständnis, d.h. die Prätexte bzw. die referierten Gattungen dienen nicht als Verständnisfolie, sondern werden vielmehr im Rahmen eines spielerischen und freien Umgangs mit literarischem Fremdtextmaterial zitiert, womit der Begriff des »Playgiarismus« aufgerufen wird.¹³¹¹

Manfred Pfister engt den Begriff der Systemreferenz auf sprachliche oder versprachlichte Systeme ein.¹³¹² Dabei differenziert er zwischen Formen der Systemreferenz, die sich auf bestimmte Diskurstypen (bspw. religiöse, philosophische, wissenschaftliche oder auch politische Diskurse) beziehen und solchen, die einen Bezug zu einer literarischen Gattung herstellen.¹³¹³ Systemreferenz wird im Nachstehenden nicht als der für die Gesamtheit aller Texte konstitutive »Bezug auf die sprachlichen Codes und das Normensystem der Textualität«¹³¹⁴ verstanden, sondern als Referenznahme auf eine spezifische Gattung bzw. einen Gattungsdiskurs. Dabei gilt es zu untersuchen, auf welche Gattungen in *Hoppe* referiert wird, wie sich die Referenznahmen im Einzelfall gestalten und

¹³¹¹ Raymond Federman grenzt den »Playgiarismus«, den intentionalen, konzeptionellen und spielerischen Umgang mit literarischem Fremdtextmaterial, wie folgt vom »Plagiarismus« ab: »Plagiarism is sad. It whines. It cries. It feels sorry for itself. It apologizes. It feels guilty. It hides behind itself. Playgiarism on the contrary laughs all the time. It exposes itself. It is proud. It makes fun of what it does while doing it. It denounces itself«

(Raymond Federman: *Plajeu*. <http://epc.buffalo.edu/authors/federman/shoes/plajeu.html> [Stand: 16.12.2015]). Der bewusste Playgiarismus, »die *offensive* Attitude fröhlichen Neu-Anordnens vorhandener Texte« avanciere für Federman, so Jan Süselbeck, »zu einem ganz neuen, prägenden poetologischen Prinzip« (Jan Süselbeck: *Zwischen Intertextualität und Plagiarismus. Literarische Antworten auf Fragen der Originalität seit 1990*, in: Klaus Birnstiel, Erik Schilling [Hrsg.]: *Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Mit einem Nachw. v. Hans Ulrich Gumbrecht*. Stuttgart: Hirzel, 2012, S. 121–138, hier S. 128).

¹³¹² Pfister: *Zur Systemreferenz*, S. 53.

¹³¹³ Vgl. ebd., S. 54–56. Zum Zusammenhang von Intertextualität und Gattungen vgl. auch Ulrich Suerbaum: *Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen*, in: Broich, Pfister: *Intertextualität*, S. 58–77.

¹³¹⁴ Ebd., S. 53.

welche Funktionen damit verbunden sind. Versucht man, die systemreferentiellen Bezugnahmen in *Hoppe* zu gruppieren, so ergeben sich – grob gesprochen – insgesamt vier Kategorien: Anspielungen auf die Gattung des Märchens, des Abenteuerromans bzw. des Reiseberichts, auf – im weitesten Sinn – religiöses Textmaterial sowie das Genre (Auto-)Biographie.¹³¹⁵

Letztere wird bspw. in Form von Felicitas kindlichem »Entwurf zu einer allerersten Autobiographie« aufgerufen, »die folgendermaßen beginnt«:

›ICH. Meine Familie. Mein Name und meine Wünsche und mein Leben. Felicitas Hoppe. Das bin ich. Im Augenblick, in der Zeit wo ich meine Erlebnisse schreibe, bin ich zehn Jahre alt. Ich habe trotz meiner erst zehn Jahre doch schon eine Menge erlebt.« (HO 34)

Das in Versalien gesetzte ›ICH‹ liest Pailer als »Anspielung auf prototypische autobiografische Erinnerungstexte à la Rousseau und Goethe, die zwar im Präteritum gehalten sind, gleichwohl aber den Eindruck kindlichen Erlebens evozieren.«¹³¹⁶ Die Autorin selbst hat angegeben, ursprünglich tatsächlich einen Text nach dem Vorbild von *Augustinus' Confessiones* verfassen zu wollen, aber, wie Kai Rost konstatiert,

Hoppe [...] 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. (HO 294)

Auf diese Weise wird das Genre der Autobiographie unentwegt in das der Autofiktion umgewandelt, »die sich von dem Bewusstsein herschreibt, dass jede Autobiographie

¹³¹⁵ Neuhaus weist zudem darauf hin, dass *Hoppe* in der Tradition des Schelmenromans stehe (Neuhaus: Felicitas Hoppe, in: Munzinger Online). Nach Matthias Bauer zeichnet sich der Schelmenroman, dessen Protagonist sich nicht nur als Trickbetrüger durchs Leben schlägt, sondern auch seine Leser an der Nase herumführt, dadurch aus, dass »sein pseudobiographischer und sein paraenzyklopädischer Erzählstrang dadurch zusammengeführt werden, daß der Schelm auf seiner Lebensreise Einblicke in zahlreiche Gesellschaftskreise erhält« (Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler, 1994, S. 9). Auch Felicitas erhält Einblicke in unterschiedliche Gesellschaftskreise und Berufsgruppen: Zu nennen wäre etwa die sportfanatische Familie des Eishockeyspielers Wayne oder auch die bildungsbürgerliche Familie des blinden Joey sowie der philanthropische Literat und Literaturprofessor Hans Herman Haman (in gewisser Weise kann *Hoppe* auch als Familienroman gelesen werden, schildert der Text doch nicht nur die Entwicklungen innerhalb der Hoppeschen Familie, sondern er thematisiert auch verschiedene Familien-Modelle und -Strukturen, vom traditionellen Familienmodell über das des alleinerziehenden Vaters hin zu dem der Ersatzfamilie) sowie Felicitas' eigene Karrieren als Sportlerin, Dirigentin und Musikerin, als Dozentin und Schriftstellerin. Die satirische Funktion der Schelmenperspektive, die den Leser »hinter die Fassade der vermeintlichen Wohlanständigkeit und in den Abgrund der menschlichen Heuchelei und Gemeinheit« blicken lässt (ebd., S. 14), richtet sich in *Hoppe*, wie im Rahmen der Analyse bereits aufgezeigt, auf die Berufsgruppe des Literaturkritikers.

¹³¹⁶ Gaby Pailer: *Hoppe, Hockey und der reisende Puck. Selbst(er)findung und kanadische Kindheit Felicitas Hoppes fiktionaler Auto/Biografie*, in: Holdenried (Hrsg.): *Felicitas Hoppe. Das Werk*, S. 161–172, hier S. 165.

unter Einsatz der Fiktion arbeitet«. ¹³¹⁷ In Anschluss an Zipfel weist Wagner-Egelhaaf darauf hin, dass dem Rezipienten in *Hoppe* sowohl der autobiographische als auch der fiktionale Pakt angeboten werde, »da sie/er aber nicht weiß, welcher Pakt nun gilt, bleibt es bei einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart«. ¹³¹⁸

Neben diesen, hier lediglich nebensächlich behandelten autobiographischen/autofiktionalen Elementen zeichnet sich der Text durch einen kontinuierlichen Bezug auf einen biblisch-religiösen Diskurs in Form von Verweisen auf religiöse Motive, biblische Geschichten oder die Sakramente der katholischen Kirche aus – ohne dabei jedoch jenen blasphemischen Ton anzuschlagen, wie er die frühen Texte Josef Winklers prägt. Die Auseinandersetzung mit Religion spielt nicht nur in *Hoppe* eine Rolle, sondern ist ein konstitutives Element des gesamten Hoppeschen Werkes. ¹³¹⁹ Allerdings weist die Autorin mehrfach darauf hin, dass sie keine »katholische Schriftstellerin« sei, sondern »eine Schriftstellerin, die eben auch katholisch ist«: »Für mich sind meine Texte kein Gespräch mit Gott, sondern ein Gespräch mit dem Leser, mit dem ich allerdings hier und da auch über Gott spreche.« ¹³²⁰ In den Augsburger Vorlesungen *Sieben Schätze* spricht sich die Autorin dezidiert für einen unbeschwerten Umgang mit Religion aus und konstatiert eine neue Unbefangenheit der Kunst gegenüber der Religion (vgl. S 152), wie man sie auch in der Gegenwartsliteratur vorfinde. Literatur, so Hoppe, lebe von »Freiheit, allem voran in Glaubensdingen«, das mache ihre Kraft und ihre Produktivität aus (S 159). Diese Unbefangenheit äußert sich in ihren Texten insbesondere in Form eines ironisch-gebrochenen Umgangs mit Religion, wie er etwa am Beispiel des Romans *Johanna* anschaulich wird, in dem Jean d’Arc als Prahlhans, als Aufschneider Gottes und als Jesus spielende Jungfrau bezeichnet wird, »denn, kein Zweifel, sie hatte Sinn für die Szene, Hang zum Theater, Talent für die Pose«. ¹³²¹ Auch Felicitas verfügt über dieses Talent: So ist sie nicht nur beim Eishockeyspiel in den großen Auftritt verliebt, auch beim Kirchengang, wie Virginia, die Mutter des blinden Joey bemerkt, ist sie nur »mit sich selbst beschäftigt«:

¹³¹⁷ Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: dies. (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7–21, hier S. 8.

¹³¹⁸ Ebd., S. 11 f.

¹³¹⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Neuhaus: »In dieser Gegend gibt es keinen Gott«: Religion in der »postmodernen« Literatur am Beispiel von Helmut Krausser, Hape Kerkeling und Felicitas Hoppe von Stefan Neuhaus, in: Julian Preece, Frank Finlay, Sinead Crowe (Hrsg.): Religion and Identity in Germany Today. Doubters, Believers and Seekers in Literature and Film. Bern: Peter Lang, 2010, S. 83–98.

¹³²⁰ Hoppe, Schröder: Kronen tragen. Ein Gespräch, S. 293.

¹³²¹ Hoppe: Johanna, S. 75.

Alles löst sich im reinen Tun auf, in der Vergnügung, in ihrem Hang zum Theater, keine Spur von ehrlicher Frömmigkeit, keine Selbstreflexion. Wenn sie neben mir in der Kirchenbank sitzt und, in nichts als die eigene Stimme verliebt, lauter als alle anderen singt und trotzdem glaubt, das alles geschähe zur höheren Ehre Gottes. [...] Selbst wenn sie sich den Leib Christi holt, geht sie hochehobenen Hauptes nach vorn zum Altar, weil ihr offenbar nie jemand beigebracht hat, was Demut ist und was es heißt, sie zu zeigen, sie geht immer nur zum Schein in die Knie. [...] Für dieses Kind ist noch das Höchste und Heiligste nichts als ein Spiel, sie verwandelt alles, was ernst ist, in Selbstunterhaltung, weil sie nicht die geringste Ahnung hat, was wirklich auf dem Spiel steht. (HO 177ff.)

Felicitas' Verhalten repräsentiert jedoch keinesfalls, wie Virginia annimmt, eine falsche Frömmigkeit oder gar eine Form der Bigotterie: Was der Text hier sowie an anderen Stellen veranschaulicht, ist vielmehr ein spielerischer, allem voran kindlicher Umgang mit Religion, der insbesondere eines lässt: Platz für die eigene Imagination. Die Riten der Kirche besitzen für die junge Felicitas noch etwas Magisches, wenn nicht sogar Märchenhaftes, wenngleich ihr deren wahrer Sinn verborgen bleibt, wie etwa der des Sakraments der Heiligen Erstkommunion: »Wer dieser Herr war und wo sein Tisch wirklich stand, habe ich nie begriffen, so wenig wie ich begriffen habe, was ich jenem anderen Herrn sagen sollte, der mich, bevor ich zum Tisch des Herrn gehen durfte, plötzlich fragte, ob ich gesündigt hätte.« (HO 292) An anderer Stelle berichtet Felicitas davon, dass sich bei den gemeinsamen Kirchgängen mit ihrer Mutter – sie war damals gerade erst vier Jahre alt – »seltsame Leute [...] unvermutet der Länge nach auf den Boden« geworfen haben. Diese Demutsgeste wird von ihr allerdings nicht als Prostratio erkannt, sondern damit erklärt, dass die Niederknieenden eine Art Hofstaat seien, »weil meine Mutter eine Königin ist [und] ich folglich eine Prinzessin« (HO 284). Hier werden die religiösen Riten in kindlicher Manier auf märchenhaft-magische Weise ausgedeutet und somit in Narration überführt. Auch Claudia Stockinger weist darauf hin, dass Märchenhaftes bei Hoppe stets mit religiösen Allusionen verknüpft sei.¹³²² Die Wahrheit des Märchens, wie die der Religion auch, lege Wirklichkeit nicht auf Sichtbares fest und appelliere somit an den Glauben¹³²³: »Glaube [...] heißt allerdings nach wie vor glauben, nicht wissen«, wie die Autorin in *Sieben Schätze* konstatiert (S 153), wobei aus diesem Nicht-Wissen Unsicherheit und Zweifel resultiere, die auch »in der Literatur ihren unverzichtbaren Platz« haben (S 153). Religion fungiere bei Hoppe nicht nur als Ideengeberin und Stofflieferantin¹³²⁴, Religion bei Hoppe meint

¹³²² Claudia Stockinger: Religion bei Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 55–64, hier S. 60.

¹³²³ Ebd.

¹³²⁴ Ebd., S. 55.

die Übersetzung des Mysterium in der Sprache der Gegenwart, die *als* gegenwärtig von romantischen Traditionen, vom Paradoxon, von der Lust am Aufbruch aus Sehnsucht nach Heimkehr durchdrungen ist und die zugleich weiß, dass das Paradies in dieser Welt uneinholbar bleiben muss.¹³²⁵

Hoppes Schreiben, so Stockinger, habe »Anteil an jenen ›Zeichen der Zeit‹, die der Offenbarung zwar nichts Neues hinzufügen, diese aber verständlich machen für die Gegenwart«¹³²⁶ – wengleich man Hoppes Texte keinesfalls dem Genre christlich-religiöser Literatur zuordnen darf. Die von Felicitas praktizierte, märchenhaft-magische Ausdeutung religiöser Zusammenhänge wird im Text selbst reflektiert, wenn es heißt, dass »Hoppes lebenslange Neigung zu Helden, Heiligen, Rittern und Königen«, ebenso wie »ihre Liebe zu Kapitänen, Matrosen, Söldnern und Handwerkern«, »vermutlich sowohl auf ihre Vorliebe zum Kaspertheater als auf Rudimente ihrer so kurzen wie intensiven religiösen [...] Früherziehung durch ihre Mutter« zurückgehe (HO 119). Die Vermischung von religiösen mit märchenhaften Elementen zeigt sich in *Hoppe* auch anhand der zahlreichen Referenznahmen auf die Heiligen Drei Könige, wobei an dieser Stelle angemerkt werden muss, dass die Weisen aus dem Morgenland auch in ihren anderen Texten, wie etwa in *Paradiese*, *Übersee*, auftauchen. So obliegt es in *Hoppe* Felicitas, dem Hirten im Trikot 99, im Rahmen eines Weihnachtsspiels dem wilden Treiben Einhalt zu gebieten, »indem ich meine Stimme erhebe und für alle gut hörbar von der Arena bis in die höchsten Ränge rufe, dass die Könige kommen. Die Könige kommen, die Könige kommen! Und siehe, Stille herrscht auf dem Eis, die Spieler erstarren in ihrer Bewegung«¹³²⁷ (HO 124f.). Obwohl diese Textstelle tatsächlich auf ein Erlebnis der Autorin Hoppe zurückgeführt werden kann, wie diese in einem Interview berichtet¹³²⁸, soll es hier keinesfalls um eine biographische Ausdeutung des Ausschnitts gehen; von Relevanz erweist sich vielmehr die Vermischung von religiösen und spielerischen Elementen in Form der Verlagerung des Weihnachtsspiels in eine Eishockeyarena. An diesem Beispiel wird abermals deutlich gemacht, dass die Funktion der in *Hoppe* enthaltenen Referenznahmen auf Religion, religiöse Motive und Heilige darin besteht,

¹³²⁵ Ebd., S. 61.

¹³²⁶ Ebd.

¹³²⁷ Nicht nur die Referenz auf die Heiligen Drei Könige, sondern auch die Zitierung der prophetischen Evokation ›Und siehe‹ gestaltet sich als systemreferentieller Bezug auf einen biblisch-religiösen Kontext.

¹³²⁸ In einem Radiointerview berichtet die Autorin Hoppe, dass sie als Jugendliche an einem Weihnachtsspiel teilgenommen habe, bei dem einer der Hirten dem Publikum die Ankunft der Heiligen Drei Könige ankündigen musste, obwohl der eigentliche König, das Jesuskind – und dieses Paradoxon interessiert sie – doch bereits da gewesen sei (Anonym: Hoppe ist katholisch. Ein Interview mit Felicitas Hoppe, in: podcast.de, vom 28.11.2014. <http://www.domradio.de/audio/hoppe-ist-katholisch-ein-interview-mit-felicitas-hoppe> [Stand: 03.03.2014]). Die Verschriftlichung des Radio-Interviews wurde von der Verfasserin selbst vorgenommen.

einen unbefangenen und spielerischen Umgang mit religiösen Stoffen zu exemplifizieren. Dieser Zusammenhang zwischen dem Motiv des Spiels und jenen den biblisch-religiösen Diskurs repräsentierenden Weisen aus dem Morgenland wird darüber hinaus am Beispiel des im Verlauf des Romans immer wieder erwähnten Kaspertheaters¹³²⁹ ersichtlich. Der Name ›Kasper‹, die Hauptfigur im Handpuppenspiel bzw. dem Kaspertheater, stellt eine Nebenform von ›Kaspar‹ dar, »dem legendären Namen eines der Heiligen Drei Könige aus dem Morgenland.«¹³³⁰ Etwa seit dem 15. Jahrhundert nimmt Kasper die Gestalt einer lustigen Person ein, ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ersetzt er dann die Stelle des ›Hanswurst‹ als komische Bühnenfigur.¹³³¹

Jörg Seip bezeichnet die Bezugnahme Hoppes auf biblisch-religiöse Stoffe und Quellen als »imago scripturae«: »Biblische Vorbilder sind eingesetzt, haben anthropologische Funktion, sind gekappt um ihre geglaubte Wirkmächtigkeit«¹³³², das heißt, sie werden für Hoppes »poetische Imagination instrumentalisiert und ihren Texten implementiert«¹³³³, wie Wiesmüller es beschreibt. Diese Form der poetischen Instrumentalisierung wird durch die nachstehenden Aussagen der Autorin selbst unterstrichen, wenn diese in Bezug auf ihr literarische Arbeit angibt, aus einem riesigen Textpool zu schöpfen, wobei sie die dort enthaltenen Texte breche, um sich dadurch in ein Verhältnis zu ihnen zu setzen.¹³³⁴ Dabei habe sie keinerlei Interesse an einer historischen Rekonstruktion, sondern sei ausschließlich an Motiven und Bildern interessiert und wie man diese

¹³²⁹ Immer wieder wendet sich die Erzählinstanz mit der für das Kaspertheater typischen Anrufung ›Seid ihr alle da?‹ an den Rezipienten, womit eine Nähe zum mündlichen Erzählen, wie sie auch das Märchen prägt, suggeriert wird: »Von meinen Texten«, so Hoppe in einem Interview, »sagt man immer wieder, das seien so komplexe Gebilde. Vielleicht sind sie in Wahrheit ja nur degenerierte Märchen? Immerhin, wenn man sich das Ganze vor dem Hintergrund der Mündlichkeit vorstellt, entwirrt sich manches. Dann erklärt sich auch die ständige ›Anrufung‹. Es gibt da ein Grundmuster in meinen Texten, das heißt: ›Hörst du mir zu?‹ [...] Der Erzählende versichert sich der Anwesenheit seines Publikums und sei es auch im Schreiben. Indem ich ›seid ihr alle da‹ schreibe, versuche ich eigentlich, jene Distanz zur Mündlichkeit zu überspringen, die der schriftliche Text gar nicht überspringen will« (Trilcke, Wolf: *Das Erfundene rettet einen vor gar nichts*, S. 77).

¹³³⁰ Anonym: Eintrag ›Kasper‹, in: Wolfgang Pfeifer (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Erarbeitet unter der Leitung v. Wolfgang Pfeifer. Koblenz: Edition Kramer, 2012, S. 631.

¹³³¹ Ebd.

¹³³² Jörg Seip: *Stäbe – Netze – Schrift. Biblische Rezeption bei Felicitas Hoppe, Ferdinand Schmatz, Patrick Roth*, in: Erich Garhammer, Udo Zelinka (Hrsg.): ›Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen‹. *Biblische Spuren in der modernen Literatur*. Paderborn: Bonifatius, 2003, S. 143–160, hier S. 147.

¹³³³ Wolfgang Wiesmüller: *Unterwegs mit dem Stern der Verheißung? Biblisch-religiöse Spuren in der Prosa von Felicitas Hoppe*, in: Neuhaus, Hellström (Hrsg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 55–68, hier 58.

¹³³⁴ Oliver Ruf: *Das phonographische Gedächtnis: Erinnerung, Reproduktion, Vergessen – Zu Felicitas Hoppes Roman *Johanna**, in: Neuhaus, Hellström (Hrsg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 157–172, hier S. 165.

miteinander verbinden kann.¹³³⁵ Dieses Vorgehen bezieht sich allerdings nicht exklusiv auf den Bereich der biblisch-religiösen Referenzen, sondern gleichermaßen auf alle systemreferentiellen Bezugnahmen *Hoppes*, wie sich im Nachfolgenden zeigen wird. Das Interesse der Autorin Hoppe an den Drei Weisen aus dem Morgenland ist dabei nicht zwangsläufig in einen religiösen Kontext eingebettet¹³³⁶: Als Autorin, die sich aus Märchen speise – »You are so goddamn fairytalish!« / »Du bist und bleibst eine Märchentante!« (HO 208) – habe sie ein ganz grundlegendes Interesse an Königen, egal, aus welchem Zusammenhang diese stammen.¹³³⁷ Dieser Umstand wird auch im Roman selbst thematisiert, wenn es über Felicitas« Text *Meeting at Montefiore Hill*, in dem es zu einer direkten Begegnung mit den Heiligen Drei Königen kommt, heißt, dass hier »zahlreiche aus dem späteren Werk vertraute Motivreihen« aufgerufen werden, »allem voran das Königsmotiv, das Hoppe hier so mühelos wie unreflektiert von einem kindlichen Märchenglauben geleitet in ein pubertäres Sehnsuchtspanorama überführt« (HO 161).¹³³⁸

Abgesehen von für die Gattung des Märchens typischen Motiven, wie das Königsmotiv – zu erwähnen ist neben den Heiligen Drei Königen etwa auch noch Karl, der Listenkönig oder Phyllis, die Gastgeberkönigin – thematisiert der Text mehrfach Felicitas« beinahe zwanghaften Versuch, »der Wirklichkeit den Anschein eines Märchens zu verleihen« (HO 225). Tatsächlich stellt das Märchen ein in höchstem Maße prägendes Genre für die Autorin Hoppe dar, die sich in ihren Texten ganz ernsthaft mit der Gattung des Märchens auseinandersetzt, dabei jedoch nicht ohne Humor agiere¹³³⁹: Wie es für Märchen typisch ist, so besitzen bspw. viele ihrer Figuren keinen Eigennamen, sondern de-

¹³³⁵ Anke Biendarra, Sabine Wilke: »Es muss einen Moment von Rätsel geben«. Interview mit Felicitas Hoppe geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke, in: Sabine Wilke (Hrsg.): *Ist alles so geblieben, wie es früher war? Essays zu Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 141–150, hier S. 149.

¹³³⁶ Zu dem Motiv der Heiligen Drei Könige in den Texten Felicitas Hoppes vgl. Wiesmüller: *Unterwegs mit dem Stern der Verheißung?*, S. 60–65.

¹³³⁷ Vgl. Anonym: *Hoppe ist katholisch*.

¹³³⁸ Darüber hinaus, so die Autorin in besagtem Interview, verbinde sie die Heiligen Drei Könige mit dem Motiv der Reise: »Sie brechen aus der Fremde auf, ohne dabei genau zu wissen, welches Ziel sie erwartet. Die alljährliche Feier des Weihnachtsfestes lässt sie dabei sozusagen zu ewigen Reisenden werden. In dieser Hinsicht ähneln sie Felicitas, deren Reise sich gewissermaßen ebenfalls endlos gestaltet« (Anonym: *Hoppe ist katholisch*).

¹³³⁹ Vgl. Hilmes: *Autorschaft und Performance*, S. 284. Dort heißt es weiter: »Bewusst stellt sich Hoppe hier in eine Tradition, die sie intertextuell immer wieder aufruft. An diesem Zitat« – gemeint ist ein Ausschnitt aus *Sieben Schätze* (S 208), in dem sich mit der Frage auseinandersetzt, was mit dem Begriff *Kanon* gemeint sei – »lässt sich gut erkennen, wie aus unerwarteten Querverbindungen literarisches Wissen gewonnen wird. Die Musikalität der Sprache vermag in der Variation alter Texte märchenhaft nüchterne Geschichten zu erzählen, aus deren Happy End wir Hoffnung schöpfen können – und sei es auch nur für die Dauer der Lektüre. In die Diktion unserer Wellness-Gesellschaft übersetzt heißt das: Lesen als Auszeit« (Hilmes: *Autorschaft und Performance*, S. 284).

finieren sich über Tätigkeiten – »[W]ozu ein Charakter [...], wenn man stattdessen ein Typ sein kann?« (HO 226) –, sodass *Picknick der Friseure* von Kellnern, Gärtnern, Briefträgern und Bäckern handelt, während die Protagonisten in *Paradiese, Übersee* von einem namenlosen Ritter und einem Pauschalisten repräsentiert werden. Felicitas »unglücklicher Hang zum Küchenpersonal« (HO 225), wie der fiktive Kritiker Reimar Strat in *Hoppe* schreibt, »ihre penetrante Aufrufung des längst ausgestorbenen Handwerks und ihre Romantisierung aller uniformiert dienstleistenden Berufe« ist keinesfalls, wie Strat konstatiert Ausdruck eines »sentimentalen Kleinbürgertums« (HO 225), sondern geht auf die Orientierung der Autorin Hoppe an verlässlichen und wiedererkennbaren Formen zurück (S 209); und das Märchen, als eine der ältesten Textgattungen der Literaturgeschichte, erfüllt diese Kriterien der Verlässlich- und Wiedererkennbarkeit par excellence. Die Gattung des Märchens stellt zudem gewissermaßen einen Raum der unbegrenzten Möglichkeiten dar¹³⁴⁰: Hier wundert sich niemand über die plötzliche Verwandlung der Dienstmagd in eine Prinzessin oder die eines Frosches in einen Prinzen. Ebenso wenig wie man dem Märchen mit den Gesetzen der Logik beizukommen vermag, so lässt sich auch die Handlung der Hoppeschen Texte nicht stringent auflösen, wie etwa die oftmals abrupten Ortswechsel innerhalb und zwischen den einzelnen Kapiteln in *Hoppe* veranschaulichen. Das Interesse der Autorin Hoppe an der Gattung des Märchens geht jedoch nicht ausschließlich auf die damit verbundenen gestalterischen und erzählerischen Freiheiten zurück, sondern gründet zugleich in der für diese Textsorte typischen Abwesenheit von Autorschaft. Märchen, ebenso wie mittelalterliche Texte, gestalten sich als »Texträume unbelastet von Personen und Biographien«, so die Autorin in einem Interview.¹³⁴¹ Damit stehen sie der den aktuellen Literaturmarkt kennzeichnenden Engführung von Autor und Werk sowie deren gleichwertiger Vermarktung diametral gegenüber. Die in *Hoppe* enthaltenen Referenznahmen auf die Gattung des Märchens fungieren somit als Ausdruck der Ablehnung eines biographistischen Textverständnisses, das sich an der Lebenswirklichkeit der AutorInnen orientiert. Anna Bers legt Hoppes Vorliebe für Märchen, Legenden, Sagen und Rittergeschichten als »respektvolle[s] Verneigen vor der anonymen Tradition« aus – die zugleich mit einer Absa-

¹³⁴⁰ In einem Interview mit Neuhaus berichtet Hoppe, dass sie die Gattung des Märchens deswegen so zu schätzen wisse, »weil in den Märchen alles möglich ist. Das Märchen kommt aus der Welt und geht kühn und unbekümmert über sie hinaus, stellt ihre Gesetze auf den Kopf, dies aber, ohne jemals den Bezug zur Welt zu verlieren. Das Märchen ist sehr FREI in seiner Verfahrensweise, das finde ich beglückend« (Stefan Neuhaus: Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: Joël Giskes, Christian Schlösser [Hrsg.]: *Literatur im Gespräch II. Interviews mit Schriftstellern [2000–2004]*. Berlin: Weidler, 2005, S. 9–13, hier S. 10).

¹³⁴¹ Hubert Spiegel: Im Gespräch: Felicitas Hoppe und Sybille Lewitscharoff. Haben Sie Überväter, meine Damen?, in: FAZ, vom 17.03.2007.

ge an die ›alten Herren‹ einhergehe, mit einem »dethronisierenden Umgang mit der ›Hohen Literatur‹«. ¹³⁴² Das soeben thematisierte Verfahren der Systemreferenz ermögliche es, ein »[m]ärchenhaftes, legendarisches Erzähler als Grundmuster« zu etablieren und dieses dennoch »unbeschadet spielerisch [zu] modifizieren«. ¹³⁴³ Im Vergleich dazu gestalte sich die Einzeltextreferenz, wie man sie in *Hoppe* kaum vorfindet, als »parodistisches Zitieren der autorativen Praxis des (Klassiker-)Zitats selbst«. In diesem Zusammenhang sei auch auf die *Hoppe* durchziehenden fingierten Zitate hingewiesen, wie die Aussagen der fiktiven LiteraturkritikerInnen oder die Ausschnitte aus vermeintlich verbürgten Texten Felicitas', die ebenfalls dazu dienen, die ›klassische‹ Zitationspraxis zu parodieren. In *Sieben Schätze* unterstellt die Autorin dem Leser eine »hartnäckige Neigung zum falschen Zitieren, sofern wir unsere Erinnerungen hervorholen« (S 201). Allerdings gilt es zu beachten, dass – wie bereits an vorhergehender Stelle ausgeführt – Erinnerung, sobald sie in Narration überführt wird, immer auch anders (nach-)erzählt werden kann, wie Hoppe in *Sieben Schätze* konstatiert (vgl. S 121f.). An die Stelle eines ›richtigen‹ oder ›falschen‹ Zitierens tritt ein individueller und vor allem freier Umgang mit dem literarischen Fremdtextmaterial, wie er in *Hoppe* praktiziert wird.

Eine weitere Parallele zwischen den Texten Hoppes und der Gattung des Märchens ergibt sich über das Motiv der Reise. Während ihre Texte, wie auch *Hoppe*, oftmals von Reisen handeln und in das Genre der Reiseliteratur eingeordnet werden können, versteht die Autorin das Märchen ebenfalls als Form der Reiseliteratur, wenn auch als eine schlichte. Angetrieben von Übermut, Überdruß, Naivität, Sorglosigkeit, Ungewissheit und Neugierde, von der Sehnsucht nach Abenteuern und wunderlichen Dingen (vgl. S 69), machen sich die Märchenfiguren auf den Weg, wobei zu beachten gilt, dass »[j]ede allzu klare Vorstellung von dem, was zu erwarten, zu sehen und zu entdecken wäre, [...] dem Reisen hinderlich« ist (S 69). ¹³⁴⁴ Diese Auffassung des Märchens als Aufbruch ins Ungewisse, als eine Form des ungerichteten Reisens, korreliert mit dem am Beispiel von *Hoppe* veranschaulichten Reise- und Fortbewegungsmodus des wayfaring.

¹³⁴² Anna Bers: Hoppe und die alten Herren. Zum Umgang mit Kanoninstanzen und Klassikern bei Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 9–16, hier S. 9f.

¹³⁴³ Ebd., S. 12.

¹³⁴⁴ Diese furchtlosen Reisenden, so Hoppe in *Sieben Schätze*, seien »oft faszinierend, selten sympathisch und niemals Träumer, sondern gefährlich, immer hellwach und reaktionsschnell, gegenwärtig im Geist. Sie leben nicht in der Vergangenheit. Dasein ist alles, lautet das Motto ihrer Reisen« (S 70). Vor diesem Hintergrund kann auch Felicitas als furchtlose Reisende klassifiziert werden, heißt es im Roman doch an mehreren Stellen, dass sie Vergangenheiten schlecht ertrage (HO 19/155) und stattdessen auf das »reine Dasein« (HO 184) ausgerichtet sei. In diesem Zusammenhang sei auf den nachstehenden Aufsatz Hoppes verwiesen: Felicitas Hoppe: Über Geistesgegenwart, in: Hellström, Neuhaus (Hrsg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, S. 11–26.

Die systemreferentiellen Bezugnahmen auf die Gattung des Märchens, wie man sie in dem Roman vorfindet, können somit auch als Ausdruck einer ungerichteten, nicht-teleologischen Bewegung gelesen werden, sodass eine Relation zwischen der intertextuellen und der topographischen Ausgestaltung des Romans etabliert wird.

Auf das Genre der Reiseliteratur wird allerdings, wie gerade gezeigt, nicht nur indirekt über die Gattung des Märchens referiert; *Hoppe* weist zudem zahlreiche explizite Bezüge auf die Gattung der Reise- und – damit eng verbunden – der Abenteuerliteratur auf, wie es auch in Krachts *Imperium* der Fall ist. So beschäftigt sich Felicitas nicht nur ausführlich mit dem Leben des bereits erwähnten Australienforschers Ludwig Leichhardts, erwähnt werden auch der australische Bushranger Edward Kelly, der schottische Geometer und Entdeckungsreisende John McDouall Stuart, der den australischen Kontinent als Erster von Süd nach Nord durchquerte, sowie Alexander Pearce, ein irischer Sträfling, der erst eine Haftstrafe im Van-Diemens-Land (heutiges Tasmanien) verbüßte und später aufgrund von Anthropophagie zum Tode verurteilt wurde¹³⁴⁵; während ihrer Überschiffung von Australien nach Kanada rezipiert Felicitas das ebenfalls bereits erwähnte Buch *Terra Australis*, das u.a. Kurzporträts und Steckbriefe berühmter Piraten, wie Willam Dampier, Bartholomew Sharp und John Coxon, enthält. Die soeben angeführte Auflistung zeigt, inwiefern *Hoppe* einerseits auf die »traditionell männlich codierte Vorstellung eines außergewöhnlichen Lebens referiert, wie sie den Kanon westlicher moderner Auto/Biografik seit dem 18. Jahrhundert prägt« – »The great, usually men but sometimes if infrequently women, have made a distinctive contribution to society such that ›the world‹ would have been different had they never been«¹³⁴⁶ – diese jedoch gleichzeitig persifliert, wenn ausgerechnet eine Frau »Weltbewegendes [vollbring], für das ›große Männer‹ berühmt geworden sind«.¹³⁴⁷ An dieser Stelle sei noch

¹³⁴⁵ Verweise auf historische Personen, wie die soeben genannten, stellen laut Pfister keinen systemreferentiellen Bezug dar, »da eine Figur weder ein sprachliches Phänomen im eigentlichen Sinn ist noch Systemcharakter hat« (Pfister: Zur Systemreferenz, S. 53). Allerdings, so Pfister weiter, kann ein Verweis auf eine historische Figur gleichzeitig und sogar dominant ein intertextueller Bezug auf eine oder mehrere literarische Gestaltungen dieser Figur sein, was unter den Bereich der Einzeltextreferenz zu subsumieren sei (vgl. ebd.). In der vorliegenden Analyse werden die Verweise auf die Piraten und Entdeckungsreisende, obwohl nicht alle der genannten Personen eine literarische Aufarbeitung erfahren haben (zumindest wird dies im Text nicht thematisiert), dennoch dem Bereich der Systemreferenz zugeordnet, da sie die Gattung der Abenteuer- und Reiseliteratur repräsentieren.

¹³⁴⁶ Liz Stanley: *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography*. Manchester; New York: Manchester UP, 1992, S. 6. Hier zitiert nach: Pailer: *Hoppe, Hockey und der reisende Puck*, S. 163.

¹³⁴⁷ Ebd. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass sich *Hoppe*, wie auch viele andere Texte der Autorin, für eine Lektüre unter gender-theoretischen Aspekten eignet. So unterläuft Felicitas' äußeres Erscheinungsbild nicht nur gängige Vorstellungen weiblicher Attraktivität: »[E]in Mädchen, das sich weder zu kleiden noch zu frisieren wusste« (HO 91); »Sie betrat den Raum mit einem Rucksack auf dem Rücken

einmal auf Kracht verwiesen, der für *Imperium* gerade keine Lichtgestalt der Wissenschaft oder Forschung zum Helden seiner Geschichte auserwählte, sondern einen wahn-sinnigen Kokovoren mit Hang zur Selbstverstümmelung, was ebenfalls als Parodie auf das Genre der Abenteuerliteratur gelesen werden kann.

Aufschlussreich ist dabei die Tatsache, dass das abenteuerreiche und aufregende Leben der Piraten der Ereignislosigkeit und Monotonie der eigenen Schiffsreise gegenübergestellt wird:

Jeden Morgen wünsche ich mir, es würde sich endlich etwas ereignen, eine Meuterei zum Beispiel, oder wenigstens eine Messerstecherei, bei der einfach mal jemand über Bord geht und für immer verschwindet. [...] Aber nichts davon, hier ist einfach nichts los. [...] Kein Held weit und breit. Weder der Stewart noch der Koch haben jemals den Namen Sharp gehört, von Dampier oder Coxon ganz zu schweigen. Nicht die geringste Lust auf Abenteuer, niemand hier weiß, was das ist, dass es das überhaupt gibt: Abenteuer. (HO 114f.)

Die Gegenüberstellung der Piraten auf der einen Seite, deren abenteuerliches Leben hoch zur See den Ausgangspunkt zahlreicher dem Genre der Abenteuer- und Reiseliteratur zugeordneter Fiktionalisierungen bildet, mit der angeblich biographisch verbürgten und sich dabei nüchtern gestaltenden Schiffsreise Felicitas' auf der anderen Seite, repräsentiert in gewisser Weise das sich als Dualismus darstellende Verständnis der Autorin

[...], was sich besonders seltsam ausnahm, weil sie ein eng anliegendes knielanges schwarzes Kleid und hochhackige schwarze Schuhe trug [...] und fest nach hinten gebundene Haare, die ihre Ohren prominent zur Geltung brachten, die sie mit ziemlich geschmacklosen dicken und knallroten Clips behängt hatte, was dem ganzen Auftritt etwas unfreiwillig Clowneskes verlieh« (HO 304); »[E]in Pfadfindertyp, durch und durch. Aber alles andere als eine Frau, mit der man vor Schaufenstern steht oder einkaufen geht, keine beste Freundin, bei der man sich ausheult, mit der man sich nachts stundenlang am Telefon von Frau zu Frau bespricht oder die man womöglich fragten würde, wo und was sie sich rasiert, welches Deodorant oder welches Parfum sie benutzt, von ihrem Liebensleben ganz zu schweigen« (HO 309). Sie begeistert sich auch für männerdominierte und z.T. gewalttätige Sportarten wie Eishockey oder Cricket, während sie für das typischerweise weiblich besetzte Handwerk der Handarbeit keinerlei Sinn hat: »Sie konnte ja noch nicht mal einen Knopf annähen, da kam kein Faden durchs Ohr, von Sticken oder Stricken ganz zu schweigen« (HO53). Darüber hinaus stellt sie ihre persönliche Freiheit und Unabhängigkeit über ihre Partnerschaften, die somit allesamt zum Scheitern verurteilt sind: »Hoppes New Yorker Spur verliert sich in einem Zweibettzimmer [...] in Brooklyn, in dem sich [...] Viktor und Felicitas am Valentinstag (14.2.1984) trennten, »ohne jemals ein Paar gewesen zu sein« (HO 238). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Andrea Klatt: »Kurzfristig ewig«. Hochzeiten in Texten von Felicitas Hoppe, in: Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk, S. 201–216, hier S. 208–216. In dieser Hinsicht unterläuft *Hoppe* ein wesentliches Merkmal des Märchens, da ihre Hauptfigur gerade nicht nach dem Vorbild des weiblichen passiv-duldenden Typs gestaltet ist, der auf die Errettung durch den männlichen Helden wartet; Felicitas ficht den Kampf mit dem Drachen lieber selbst aus (so heißt es in *Hoppe* bspw., der stets von ihr getragene Rucksack werde zu ihrer »Rüstung« (HO 15)). Allerdings sei die Konstruktion und Bedeutung der Geschlechterrollen in *Hoppe* an dieser Stelle nicht weiter verfolgt, wenngleich sich das Hoppesche Werk für eine Untersuchung unter gender-Aspekten anbietet. Vgl. in diesem Zusammenhang bspw. Maïke Fröhlich: »Früher liebte ich fest in ihre Uniformen eingenähte Männer«. Geschlecht und (Ver-)Kleidung bei Felicitas Hoppe, in: Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk, S. 187–200; Monika Shafi: Spaces of Violence. On the Role of Home, Nature and Gender in Narratives by Karen Duve and Felicitas Hoppe, in: Helen Chambers (Hrsg.): Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society. Oxford [u.a.]: Lang, 2006, S. 373–388.

Felicitas Hoppe von Literatur. Diese wird von der Autorin auf »zwei einfach Leinen« gezogen:

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

Derjenige, um beim Beispiel der Reiseliteratur zu bleiben, der tatsächlich auf Reisen geht und somit versucht, die Wirklichkeit seiner Reise mit literarischen Mitteln zu simulieren, sitzt in der Falle der Fakten, da das Niedergeschriebene leicht nachprüfbar ist. (Vgl. S 86) Derjenige hingegen, der der Wirklichkeit seiner Reise den Anstrich einer Erfindung gibt, entkommt dieser Falle, »denn er hat sich schließlich nur vorgestellt, was der Gegenstand seiner Reise ist. Der Rest wird gefüllt durch die Einbildungskraft.« (S 86) Besonders deutlich wird dies anhand von *Pigafetta*: Obwohl die Autorin Hoppe, wie auch die namenlose Figur in ihrem Roman, eine Weltumseglung auf einem Containerschiff unternommen hat, ist hiervon in dem späteren Text nichts mehr zu finden. Erklärt wird dies anhand einer dreigliedrigen Vorgehensweise, die dem Endprodukt, dem literarischen Text, vorausgeht: Zuerst habe sie nur einen Traum von der Reise gehabt, auf den dann die eigentliche Reise gefolgt sei, wobei sie die Imagination der Reise an der Reise-Wirklichkeit überprüft habe. »Die größte Anstrengung« habe es sie allerdings drittens gekostet, »die Wirklichkeit« der tatsächlich unternommenen Reise »in den Traum von der Reise zurückzuverwandeln, in einen Text, der mit der Reise selbst fast nichts mehr zu tun hat, aber ohne sie niemals entstanden wäre.« (S 81f.) In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern das Genre der Reiseliteratur aus rezeptionsästhetischer Sicht im Zeitalter des Massentourismus, der restlosen Erschließung der Welt überhaupt noch Relevanz besitzt? Wenn die Welt bis in die hinterste Ecke ausgegogelt werden kann, worin besteht dann der Reiz von Reisegeschichten? »Kaum ein Bericht, keine Reportage, in der uns nicht der immer selbe alte zahnlose Fischer die Tür zur anderen Kultur aufstoßen muss« (S 77), schreibt Hoppe in *Sieben Schätze* und verweist somit auf den Rückgriff auf erprobte und altbekannte Figuren- und Landschaftskonstellationen im klassischen Reiseroman. Diese sucht man in *Hoppe* jedoch vergebens:

Wenn also der Reisediskurs schon in der deskriptiven Literatur nur noch ein Zerrbild der Realität ist, [...] wenn die Erzählung immer den gefährlichen Balanceakt zwischen

narzisstisch-empfindungsvoller innerlicher Subjektivität und nicht mehr originär erzählbarer äußerer Objektivität zu vollführen hat, dann scheint die Überwindung dieses Dilemmas in der Überwindung der Wirklichkeit als solcher zu liegen.¹³⁴⁸

Es ist die Überwindung der Wirklichkeit, die es Hoppe ermöglicht, ihre Leser an einen völlig unbekanntem Ort – der dem Vergleich mit der Wirklichkeit nicht standhält und es auch nicht will – mitzunehmen: in den Hoppe-Kosmos.

Auch Felicitas, um an den Ausgangspunkt dieser Ausführungen zurückzukehren, imaginiert, angeregt durch die Lektüre der Piratenparade, die Schiffsreise als Abenteuer, stellt jedoch schnell fest, dass die Reise-Realität ihrer Vorstellung nicht gerecht zu werden vermag. In der Konsequenz gestaltet sie ihre späteren Texte auch nicht realistisch, sondern orientiert sich an der Logik ihrer Imagination, wie etwa der Text *Ich hasse Tahiti*, aus dem mehrfach zitiert wird, veranschaulicht. Wenngleich diese Texte mit der Reisewirklichkeit nicht zu Deckung gebracht werden können, wären sie ohne die tatsächliche Reise niemals entstanden: »Ob Wirklichkeit oder Erfindung, sei dahingestellt. Fest steht, das Hoppe dem Matrosen« den sie auf ihrer Schiffsreise von Kanada nach Australien kennengelernt hat, »über zwanzig Jahre später in ihrem Roman *Pigafetta* in der Figur des Schiffsmechanikers Nobell ein unvergessliches Denkmal gesetzt hat« (HO 101). Dieses Vorgehen kann auch auf den Roman in seinem Status als Autofiktion übertragen werden: So sei die Idee zu *Hoppe*, wie die Autorin in einem Interview berichtet, zuerst eine seriöse gewesen. Bei der eigentlichen Ausarbeitung des Textes habe sie dann jedoch gemerkt, dass sie nicht über sich selbst sprechen kann, ohne zu lügen.¹³⁴⁹ Daher gestaltet sich *Hoppe* auch nicht als Autobiographie, sondern als Autofiktion, als eine Traum- bzw. Wunsch-Biographie, die sich (größtenteils) nicht an der Lebenswirklichkeit der Autorin orientiert, sondern deren Imagination entsprungen ist.

Die in *Hoppe* enthaltenen systemreferentiellen Bezugnahmen auf das Genre der Abenteuer- und Reiseliteratur veranschaulichen, dass diese Gattung der Autorin in Summe zwar als Anregung und gewissermaßen auch als Ausgangsmaterial dient, sie jedoch auch hier keine konkreten Vorläufertexte benennt bzw. direkt aus ihnen zitiert. Ihrem Selbstverständnis als reisende Schriftstellerin entsprechend, die, im Gegensatz zum Reiseschriftsteller, nicht nach Stoff sucht, sondern nach Bewegung, um den Stoff ins Rollen zu bringen (vgl. S 85)¹³⁵⁰, spürt sie in den Fremdtexen gewissermaßen ebenfalls nur

¹³⁴⁸ Homscheid: Zum Diskurs des Reisens bei Felicitas Hoppe, S. 181f.

¹³⁴⁹ Denis Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe.

¹³⁵⁰ »Ich denke, mein Verfahren ist eines, das die MOTORIK des Reisens enthält, ohne die Orte des Reisens selbst zu thematisieren«, sagt sie in einem Interview (Neuhaus: Gespräch mit Felicitas Hoppe, S. 11),

der Bewegung nach, indem sie bspw. auf für diese Gattung typische Motive – wie das des Aufbruchs und der Ankunft – referiert, ohne sich dabei jedoch an konkreten stofflichen/inhaltlichen Vorgaben zu orientieren. Dieser Umgang mit dem Fremdtextmaterial ist, wie die vorangehenden Ausführungen veranschaulicht haben, maßgeblich für sämtliche systemreferentiellen Bezugnahmen *Hoppes*. Das Fremdtextmaterial dient der Autorin gewissermaßen als Motor ihres eigenen Schreibens, wobei sie sich dort nur den Antrieb holt, denn die Fahrtrichtung, wie der freie und spielerisch-gebrochene Umgang mit den Fremdtexten veranschaulicht, wird ausschließlich von ihr selbst bestimmt. Dieser freimütige Umgang mit den literarischen Fremdtexten dient allerdings weder der Herabsetzung der selbigen noch tritt die Autorin in einen Wettstreit mit ihnen ein. Während Kracht dem in *Imperium* zitierten Fremdtextmaterial mit einer ironischen und nicht ganz ernst zu nehmenden Überlegenheit gegenüberzutreten scheint, schlägt Winkler oftmals einen ehrfurchtsvollen und respektbezeugenden Ton gegenüber dem alludierten Material an, womit er sich in eine spezifische österreichische Literaturtradition einzuschreiben erhofft. Das von Hoppe alludierte Fremdtextmaterial gestaltet sich im Vergleich zu dem ihrer beiden männlichen Gegenüber weniger repräsentativ: Hoppes Selbstverständnis als freie Leserin, die weder Vorherrschaft ausübt noch eine Präferenz für kanonische Literatur, für Weltliteratur, aufweist, impliziert einen Literaturbegriff, der sich nicht an Normen oder Maßstäben orientiert (vgl. S 202f.): Freie Leser sind »auf Erlebnisse aus, welcher Art auch immer« (S 202), heißt es in *Sieben Schätze*. Dieses Prinzip des freien Lesens lässt sich auch auf ihr intertextuelles Vorgehen übertragen: Die Auswahl der Referenztexte richtet sich nicht nach ihrem jeweiligen literaturgeschichtlichen Status. Indem Hoppe Texte Jules Vernes oder Franz Kafkas unterschiedslos neben Märchen und Kindergeschichten wie die Sage vom Rattenfänger von Hameln oder die Geschichten Pippi Langstrumpfs stellt, befreit sie den Literaturbegriff aus dem Zwang zur Hierarchisierung und Normierung. Auf diese Weise wird jener spielerische und freie Umgang mit Literatur möglich, wie er am Beispiel von *Hoppe* aufgezeigt wurde.

Abschließend sei noch einmal die Autorin selbst zitiert, die davon spricht, dass jede Setzung – also auch jede intertextuelle Referenz – zugleich ein Ausschluss »unendlich

womit abermals die Bedeutung der Bewegung an sich im Vergleich zu der des Ziels zum Ausdruck gebracht wird.

vieler Sätze« bedeute.¹³⁵¹ Dabei wird die Entscheidung für eine spezifische Setzung von ihr keinesfalls als Einschränkung, sondern vielmehr als Öffnung »viele[r] Möglichkeitsräume« verstanden¹³⁵²:

Ich glaube ja, dass unser Handeln nicht neue Möglichkeitsräume vernichtet, sondern öffnet. Nur durch das Handeln wird uns die Präsenz des Möglichen bewusst. Es gibt den klassischen ›Möchte-lieber-nicht-Typ‹, der dann im Gar-nichts-Tun verharrt, weil er eine anfallende Entscheidung nicht treffen will. Der unterschätzt, glaube ich, dass das Potential der Möglichkeiten durch die Handlung steigt. Dieser Gedanke hat mich auch bei meinem Buch *Hoppe* geleitet [...].¹³⁵³

Vor diesem Hintergrund kann auch das Verfahren der Intertextualität als Verfahren zur Schaffung von Potentialität angesehen werden, das von einem Möglichkeitsraum zum nächsten führt und somit eine nicht-teleologische und zugleich unabschließbare Bewegung produziert, die mit dem Ingoldschen Terminus des wayfaring erfasst werden kann.

3.5 Zwischenfazit

Das in *Hoppe* alludierte Fremdtextmaterial wird für die Zwecke der Autorin Hoppe in Gebrauch genommen und somit instrumentalisiert, was häufig mit einem modifizierenden Eingriff in die Gestalt und ursprüngliche Bedeutung des Textmaterials einhergeht. Die Neigung Hoppes, logische Zusammenhänge konsequent zu unterlaufen, wird auch auf der intertextuellen Ebene *Hoppes* manifest, sodass sich die in topographisch-räumlicher Hinsicht von der Protagonistin unternommenen Umschlagsbewegungen auch in dem Umgang mit dem Fremdtextmaterial widerspiegeln. Dabei thematisiert der Text seine intertextuelle Struktur immer wieder autoreflexiv, sowohl kritisch, als plagiatorische Übernahme, als auch positiv, als kreatives Verfahren zur Schaffung eines poetischen Mehrwertes. Darüber hinaus wird das alludierte Fremdtextmaterial mit den Erfahrungen, Erlebnissen und Erinnerungen der Protagonistin korreliert, sodass es zu einer Vermischung von Fakt und Fiktion kommt. Diese konstituiert sich vor allem über die fingierten intertextuellen Einschreibungen, fiktive literarische Texte, Essays, Interviews etc., die im Text selbst als verifizierter Bestandteil der Hoppeschen Biographie ausgewiesen werden womit die Autorin die Tendenz zur autobiografistischen Textauslegung kritisiert; ferner destruieren die fingierten auto- intertextuellen Einschreibungen die Vorstellung authentisch-autobiographischen Erzählens, womit auf den Leitsatz des Ro-

¹³⁵¹ Elmar Drexel: Die ganze Kraft des Spiels.

¹³⁵² Ebd.

¹³⁵³ Ebd.

mans verwiesen wird: »Immer könnte alles auch anders sein.« (HO 316) Das den Roman kennzeichnende Fehlen von Einzeltextreferenzen im Sinne der klassischen Intertextualität wurde mit dem im Text vorgestellten Prinzip der ›Präsenz durch Abwesenheit‹ begründet: Der Verzicht auf Textübernahmen in Form von konkreten Zitaten verweist auf Hoppes Weigerung gegenüber Deutungsvorgaben zur Textauslegung und stellt einen Appell an die Vorstellungskraft des Rezipienten dar. Demnach gestalten sich auch die zahlreichen systemreferentiellen Bezugnahmen – auf die Gattung des Märchens, des Abenteuerromans bzw. des Reiseberichts, der (Auto-)Biographik sowie auf religiöse Texte/Erzählungen – tendenziell implizit, was von einem spielerischen, freien und ironisch-gebrochenen Umgang mit dem literarischen Fremdtextmaterial zeugt.

V. Schluss

Unter Rückgriff auf raumwissenschaftliche sowie intertextualitätstheoretische Konzepte wurde in den vorangehenden Einzeltextanalysen dem in dieser Arbeit konstatierten Verhältnis von Räumen im manifesten Sinn und Text-Räumen nachgegangen. Das Motiv der Reise, das sich für alle der hier untersuchten Texte als konstitutiv erweist, fungiert dabei als übergeordnetes Konnektiv: Die Texte handeln nicht nur von den raumbildenden Reisen ihrer Figuren an fremde Orte, sondern zeugen zugleich von zahlreichen intertextuellen Reisen in fremde Textwelten.

In *Imperium* ist die Raumfrage in den Kontext eines Kolonialismus-/Globalisierungsdiskurses eingebettet, den der Text im Kleinen anhand der Auswanderung des lebensreformerisch gesinnten Kokovoren August Engelhardt in das ehemalige deutsche Schutzgebiet Deutsch-Neuguinea, im Großen anhand der weltpolitischen Umwälzungen von einem europäischen Kolonialismus hin zu einem unter dem Deckmantel der Globalisierung stehenden US-amerikanischen Neo-Imperialismus entfaltet. Die räumliche Struktur des sich in die Konjunktur der fiktionalen Nachgestaltung historischer Stoffe einreihenden Romans ist nach dem Vorbild einer sogenannten Figur des Globalen gestaltet: dem Netzwerk. Das betrifft nicht nur die netzwerkartigen Verbindungen auf der Ebene der Figuren, auf die der auktoriale Erzähler von ›Oben‹ und somit aus einem gewissermaßen kolonialen, machtbesetzten Blickwinkel hinunterschaut, sondern auch die anachronistische, die Linearität des Textes immer wieder aufbrechende Erzählstruktur sowie das in dem Roman veranschaulichte Prinzip des Weltverkehrs. Auch die sich primär über figures- bzw. authors-on-loan konstituierende intertextuelle Struktur *Imperiums*, die – was zu einer Verunsicherung auf Rezipientenseite führt – das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion nachhaltig stört, ist in den auf räumlicher Ebene entfalteten Diskurs involviert: Nicht nur das den Text kennzeichnende, als ›Wiederholung mit Differenz‹ bezeichnete Verfahren, sondern auch die Pastiche-Struktur des Textes schreiben *Imperium* eine postkoloniale Lesart ein – wenngleich sich diese äußerst implizit gestaltet, sodass der Text die über die Nachahmung gängiger Rassismen und Exotismen generierten Effekte des Provokativen beibehält.

Im Vergleich zu diesen globalen Raumerschließungsprozessen ist die räumliche Struktur der Texte Josef Winklers auf einen Dualismus zwischen erinnertem Heimatraum und bereisten Fremdräumen reduziert. Während Kamering, das österreichische Heimatdorf des autodiegetischen Erzählers Josef Winkler, der aufgrund von autobiographischen

Analogien in einem Kongruenzverhältnis zu dem Autor Josef Winkler steht – obgleich angemerkt sei, dass sich diese Untersuchung von einer autobiographistischen Lesart distanziert –, im Zeichen des Todes steht, wie über die kreuzförmige Topographie sowie die spezifische soundscape des Dorfes veranschaulicht, werden die bereisten Fremdräume, wie etwa die indische Stadt Varanasi, nicht in ihrer Alterität wahrgenommen: Obwohl das Beobachtungsverhalten des Erzählers den Eindruck eines ethnographischen Interesses suggeriert, werden die zumeist sakralen Fremdräume stets an Aspekte des Eigenen zurückgekoppelt. Die das gesamte Winklersche Œuvre determinierende und dem Autor zuweilen den Vorwurf der Redundanz einhandelnde motivische Leitthematik Tod und Sterben nivelliert die Differenzen zwischen Eigen- und Fremdraum. Auch die zahlreichen, in der Regel mehrfachmarkierten intertextuellen Referenznahmen, die der Schaffung eines literarisch-narrativen Mehrwertes sowie der Einschreibung in einen spezifischen Literaturkanon dienen, spiegeln mehrheitlich die Winklersche Leitthematik wider. Die Rolle des Erzählers als lesender und schreibender ›Nach-Fahrer‹ verweist auf den Stellenwert, den die – oftmals metareflexiv kommentierte – Auseinandersetzung mit literarischen Fremdtexen für sein Werk besitzt. Die alludierten Texte fungieren dem Erzähler nicht nur bspw. als literarische Inspirationsquelle in Zeiten des drohenden Sprachverlustes, sondern werden häufig mit seinem (kindlichen) Erinnerungsmaterial korreliert, um etwa der Sprachlosigkeit seiner Mutter eine textuell konstruierte Polyphonie entgegenzusetzen, sodass sie ihrer kulturellen, religiösen, thematischen etc. Andersartigkeit enthoben und an das Eigene des Erzählers gebunden werden.

Diesem restriktiv-instrumentalisierenden Umgang mit Orten/Räumen und Intertexten steht Felicitas Hoppes Autofiktion *Hoppe* gegenüber, die den Aspekt der Bewegung in den Mittelpunkt stellt, insofern sie als eine Form der nomadisierenden Literatur bezeichnet wurde. Die zahlreichen nicht-teleologischen Reisen der Protagonistin korrespondieren mit einem multiplen Identitätskonzept, dem über das Motto des Romans Ausdruck verliehen wird. Der das Spiel mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion auf die Spitze treibende Text entwirft einen märchenhaften, von seiner kartographischen Einteilung befreiten Raum, in dem sich die Protagonistin ›hakenschlagend‹ umherbewegt. Allerdings erfordern die von Felicitas vollzogenen abrupten Richtungs- und Kursänderungen einen ebenso beweglichen Lektüreakt, da die diesen strukturierenden Erwartungshaltungen konsequent unterlaufen werden. In der Folge dieser Verfahren der Textöffnung konstituiert sich die durchgängig reflektierte intertextuelle Struktur des Romans primär über systemreferentielle Bezugnahmen, die sich der Schließung auf

konkrete Vorläufertexte verweigern und sich stattdessen auf Textkollektiva beziehen, wie etwa auf die Gattung des Abenteuerromans. Die Abwesenheit von Einzeltextreferenzen ist dabei der Weigerung geschuldet, dem Rezipienten Deutungsansätze zur Textauslegung zu offerieren. Die zahlreichen Fälle von Pseudo-Intertextualität steigern die Unsicherheit des Lesers bzgl. des Faktualitäts- bzw. Fiktionalitätsstatus des auch als Literaturbetriebsroman zu lesenden Textes, die er vermeintlich nur in Form einer autobiographischen Textdeutung aufzulösen vermag – eine Tendenz, die die Autorin auch über *Hoppe* hinaus gleichsam Literaturkritik wie Literaturwissenschaft unterstellt und dabei beanstandet.

VI. Verwendete Literatur

1. Quellen

- Aichinger, Ilse: Aufzeichnungen 1950–1985, in: dies.: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987, S. 36–81.
- Brief an Helga Michie. Wien, 23.04.1947, hs. (DLA Marbach, A.: Aichinger, Zug. 2010). Hier zitiert nach: Barbara Thums: Zumutungen, Ent-Ortungen, Grenzen: Ilse Aichingers Poetik des Exils, in: Doerte Bischoff, Susanne Komfort-Hein (Hrsg.): Literatur und Exil. Neue Perspektiven. Berlin; Boston: de Gruyter, 2013, S. 183–210.
 - Kleist, Moos, Fasana, in: dies.: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987, S. 7–14.
 - Die größere Hoffnung. Amsterdam: Bermann-Fischer, 1948.
 - Schlechte Wörter, in: dies.: Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Bd. 5. Hrsg. v. Richard Reichensperger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
 - Vorbemerkungen zum Journal des Verschwindens, in: dies.: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001, S. 65–72.
- Bachmann, Ingeborg: Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises, in: dies.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Bd. 4. München; Zürich: Piper, 1978, S. 294–297.
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen. Aus dem Franz. übertragen v. Friedhelm Kemp. Frankfurt a.M.: Fischer, 1962.
- Bernhard, Thomas: Heldenplatz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Verstörung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Bessing, Joachim; Kracht, Christian; Nickel, Eckhart; Schönburg, Alexander v.; Stuckrad-Barre, Benjamin v.: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Berlin: Ullstein, 1999.
- Bethmann, August; Engelhardt, August: Eine sorgenfreie Zukunft: Das neue Evangelium. Tief- und Weitblicke für die Auslese der Menschheit – zur Beherzigung für alle – zur Überlegung und Anregung. Fünfte, völlig umgearb. u. erw. Aufl. Insel Kabakon bei Herbertshöhe: Reform-Verl.: Bethmann & Engelhardt, 1906.
- Hoch der Äquator! Nieder mit den Polen! Eine sorgenfreie Zukunft im Imperium der Kokosnuss. Hrsg. v. Dieter Kiepenkracher. Norderstedt: Books on Demand, 2012.
- Bichsel, Peter: Eingesperrt in Sprache, in: Corinna Caduff, Reto Sorg (Hrsg.): Nationale Literatur heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. München: Fink, 2004, S. 117–122.
- Buhl, Marc: Das Paradies des August Engelhardt. Frankfurt a.M.: Eichborn AG, 2011.
- Chatwin, Bruce: The Songlines. New York: Penguin Books, 1988.
- Conrad, Joseph: Herz der Finsternis. Übers. u. hrsg. v. Daniel Göske. Stuttgart, Reclam, 2003.
- De Montaigne, Michel: Des cannibales, in: ders.: Œuvres complètes. Hrsg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat. Paris: 1962, S. 200–213.
- Döblin, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume, in: ders. (Hrsg.): Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. Nachdruck der Ausgabe München 1913. Berlin: Fischer, 1973, S. 107–129.
- Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, in: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

- Fukazawa, Shichiro: Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama Lieder. Erzählung. Aus dem Franz. übers. v. Klaudia Rheinhold. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987). Salzburg; Wien: Residenz, 1998.
- Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975–März 1977). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
 - Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
 - Die Bilder sind nicht zu Ende, in: ders.: Mündliches und Schriftliches – Zu Büchern, Bildern und Filmen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 78–81.
 - Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.
 - EIDOLA / Kleine Bildchen. Nachw. zu Abbas Kiarostami *In Begleitung des Windes*, in: Abbas Kiarostami: *In Begleitung des Windes*. Gedichte. Aus dem Persischen v. Shirin Kumm u. Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Mit einem Nachw. v. Peter Handke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 231–240.
 - Gestern unterwegs (Aufzeichnungen November 1987–Juli 1990). Erste Aufl. 2007. Salzburg; Wien: Jung und Jung, 2005.
 - Phantasien der Wiederholung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
 - Wunschloses Unglück. Erzählung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Hoppe, Felicitas: Abenteuer – was ist das. Poetikvorlesungen vom 02. und 03. Dezember 2009. Göttinger Sudelblätter. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Göttingen: Wallstein, 2010.
- Das Richtfest. Berlin: Berliner Handpresse, 1997.
 - Der beste Platz der Welt. Erzählung. Hrsg. v. Thomas Hettche. Zürich: Edition Spycher, 2009.
 - Die Reise nach Java. Berlin: Berliner Handpresse, 2003.
 - Die Torte. Berlin: Berliner Handpresse, 2000.
 - Drei Kapitäne. Berlin: Berliner Handpresse, 1998.
 - Fakire und Flötisten. Berlin: Berliner Handpresse, 2001.
 - Grünes Ei mit Speck. Das Allerbeste von Dr. Seuss. Aus dem Amerik. v. Felicitas Hoppe. Mit einem Nachw. v. Andreas Platthaus. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.
 - Hängt den Mantel nicht nach dem Wind, in: *Text + Kritik* 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 3–8.
 - Hoppe. 3. Aufl. Mai 2012. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.
 - Ingrid's Affen. Ein Berliner Geburtstag. Berlin: Berliner Handpresse, 2006.
 - Iwein Löwenritter. Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue. Frankfurt a.M.: Fischer, 2008.
 - Johanna (2008). Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.
 - Paradiese, Übersee. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.
 - Picknick der Friseure. Geschichten. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.
 - Pigafetta. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.
 - Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009.
 - Über Geistesgegenwart, in: Martin Hellström, Stefan Neuhaus: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 11–26.
 - Verbrecher und Versager. Fünf Porträts. 1. Aufl., Hamburg: marebuchverlag, 2004.
 - Vom Bäcker und seiner Frau. Berlin: Berliner Handpresse, 1999.
- Hotschnig, Alois: Ludwigs Zimmer. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.

- Jahnn, Hanns Henny: *Die Nacht aus Blei*. Hamburg-Wandsbek: Wegner, 1956.
- Jelinek, Elfriede: *Der Einzige und wir, sein Eigentum*. Nachruf auf Thomas Bernhard, in: *profil* 8 (1989), S. 72–73.
- Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, in: ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, in: *Franz Kafka. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann et al. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994, S. 113–200.
- Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005.
- Kiarostami, Abbas: *In Begleitung des Windes. Gedichte*. Aus dem Persischen v. Shirin Kumm u. Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Mit einem Nachw. v. Peter Handke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Kracht, Christian: 1979. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2006.
- *Faserland*. Ungekürzte Ausgabe. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
 - *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.
 - *Imperium*. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012.
 - ; Nickel, Eckhart: *Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.
 - ; Nickel, Eckhart: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
 - ; Woodard, David: *Five years. Briefwechsel 2004–2009*. Hrsg. v. Johannes Birgfeld u. Claude D.Conter. Hannover: Wehrhahn, 2011.
- Lacan, Jaques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, in: ders.: *Schriften I*. 4. durchgesehene Aufl. Hrsg. v. Norbert Haas. Berlin: Quadriga, 1996.
- Le Gall, Frank: *Theodor Pussel Gesamtausgabe*. Bd. 3. Köln: Egmont, 2013.
- *Theodor Pussel*. Bd. 1, *Das Geheimnis des Kapitän Stien*. Aus dem Franz. v. Sylvia Brecht. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1990.
- Leichhardt, Ludwig: *Schicksal im australischen Busch. Vorstoß in das Herz eines Kontinents*. Hrsg. v. Karl Helbig u. Hans Joachim Schlieben. Leipzig: Brockhaus, 1959.
- Lessing, Ephraim Gotthold: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. Hrsg. v. Wilfried Barner [u.a.]. Bd. 5/2. Frankfurt a.M.: 1990, S. 11–322.
- Maillart, Ella: *Der bittere Weg. Mit Annemarie Schwarzenbach unterwegs nach Afghanistan*. Aus dem Engl. v. Carl Bach, mit einem Nachw. v. Britta Kaufmann. Basel: Lenos, 2003.
- Mann, Thomas: *Brief an Paul Orlofsky vom 19.01.1954*, in: ders.: *Tagebücher 1953–1955*. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995, S. 557–559.
- *Buddenbrooks*. 53. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004.
 - *Der Zauberberg*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2005.
 - *Die Ehe im Übergang (1925)*, in: ders.: *Tagebücher 1953–1955*. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995, S. 267–282.
 - *Tod in Venedig*. Novelle. 18. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2005.
- Melville, Hermann: *Moby Dick*. Hrsg. v. Nick Selby. Cambridge: Icon Books, 1998.
- Menasse, Robert: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Mora, Terézia: *Alle Tage*. München: Luchterhand, 2004.
- Nabokov, Vladimir: *Fahles Feuer*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer. Bd. X. 1. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2008
- *Pnin*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer. Bd. IX. 1. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1994.

- Solus Rex (1939/40), in: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer; Bd. XIV. Erzählungen 2. 1935–1951. 1. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 246–391.
- Ortheil, Hans-Josef: Die Erfindung des Lebens. München: Luchterhand, 2009.
- Percy, Walker: Der Kinogeher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Pratt, Hugo: Abenteuer einer Jugend. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1988.
- Corto Maltese. Die Südseeballade. Hamburg: Carlsen, 1989.
- Die Kelten. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1982.
- Die Schweizer. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1991.
- Venezianische Legende. Reinbek b. Hamburg: Carlsen, 1985.
- Rauschnigg, Hermann: Gespräche mit Hitler. Zürich/Wien/New York: Europa, 1940.
- Schwarzenbach, Annemarie: Winter in Vorderasien. Tagebuch einer Reise. Basel: Lenos, 2002.
- Timm, Uwe: Deutsche Kolonien. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1981.
- Weiss, Peter: Abschied von den Eltern. Erzählung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961.
- Winkler, Josef: Abschied von Vater und Mutter. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015.
- Das Zöglingsheft des Jean Genet. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.
- Der Ackermann aus Kärnten, in: ders.: Das wilde Kärnten. Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache. Drei Romane. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 195–471.
- Der Katzensilberkranz in der Henselstrasse. Klagenfurter Rede zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Der Landeshauptmann von Kärnten als bischöflicher Haubentaucher auf der Bierkiste, 25.10.2012 (Rede im Rahmen des Projekts *mitSprache: Rede zur Situation der Literaturhäuser und Literaturzentren Österreichs*). <http://www.literaturhaus-salzburg.at/media/pdf/pdf3685.pdf> (Stand: 21.08.2015)
- Die Realität so sagen, als ob sie trotzdem nicht wär oder Die Wutausbrüche der Engel. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Domra. Am Ufer des Ganges. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- Friedhof der bitteren Orangen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Leichnam, seine Familie belauernd. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Mutter und der Bleistift. Erste Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Muttersprache, in: ders.: Das wilde Kärnten. Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache. Drei Romane. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: 2012, S. 473–849.
- Natura morta. Eine römische Novelle. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Roppongi. Requiem für einen Vater. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.
- Schutzengel der Selbstmörder. Eingedenken am ersten Todestag Thomas Bernhards, in: Petra Nachbaur, Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): Literatur über Literatur. Eine sterreichische Anthologie. Graz: Styria, 1995, S. 217–223.
- Wenn es soweit ist. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Winnetou, Abel und ich. Mit Bildern von Sascha Schneider. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Zeh, Juli: Treideln. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: btb, 2015.
- Zschorsch, Gerald: Torhäuser des Glücks. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

2. Forschungsliteratur

- Achebe, Chinua: An Image of Africa: Racism in Conrad's ›Heart of Darkness‹, in: Robert Kimbrough (Hrsg.): Heart of Darkness. An Authoritative Text, background and Sources Criticism. 1961. 3rd ed. London: W. W Norton and Co., 1988, S. 251–261.
- Albrecht, Monika: ›Kolonialphantasien‹ im postkolonialen Deutschland. Zur kritischen Revision einer Denkfigur der deutschen Postkolonialen Studien, in: Gabriele Dürbeck, Axel Dunker (Hrsg.): Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 417–456.
- Allen, Graham: Intertextuality. London [u.a.]: Routledge, 2011.
- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2005.
- Amann, Klaus: Attacke und Rettung. Zu einem Grundmuster bei Josef Winkler, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 26–45.
- Josef Winkler. Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker. Eine biographisch-dokumentarische Skizze, in Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 185–216.
- Amann, Wilhelm; Mein, Georg; Parr, Rolf (Hrsg.): Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven. Heidelberg: Synchron, 2010.
- Anonym: Christian Krachts Roman ›Imperium‹ wird verfilmt, in: Die Welt, vom 24.01.2015.
<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article136737654/Christian-Krachts-Roman-Imperium-wird-verfilmt.html> (Stand: 23.04.2015).
- Einleitung, in: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf (Hrsg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 2. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. IX–XIV.
 - Eintrag ›Apirana Turupa Ngata‹, in: Dictionary of New Zealand Biography. <http://www.teara.govt.nz/en/1966/ngata-sir-apirana-turupa> (Stand: 09.06.2015).
 - Eintrag ›Chelmsford, General Frederic A. Thesiger, Second Baron (1827-1905)‹, in: Harold E. Raugh, Jr. (Hrsg.): The Victorians at War, 1815–1914: An Encyclopedia of British Military History. US: ABC-CLIO, 2004, S. 94–95.
 - Eintrag ›Heimat‹, in: Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. Siebzehnte, völlig überarb. Aufl. Des grossen Brockhaus. Achter Bd. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1969, S. 316.
 - Eintrag ›Herbertshöhe‹, in: Deutsches Kolonial Lexikon. <http://www.ub.bildarchivdkg.unifrankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/Standardframeseite.php> (Stand: 25.11.2015).
 - Eintrag ›Kasper‹, in: Wolfgang Pfeifer (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Erarbeitet unter der Leitung v. Wolfgang Pfeifer. Koblenz: Edition Kramer, 2012, S. 631.
 - Eintrag ›Tschufitk‹, in Kärntnerisches Wörterbuch, in: Villacher.net. <http://www.villacher.net/weatabuach/wbuach.asp?autor=mutta> (Stand: 18.11.2015).
 - Eintrag ›Vut: cunna, vulva (fut, fud)‹, in: Matthias Lexer (Hrsg.): Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum mittelhochdeutschen Wörterbuch v. Benecke-Müller-Zarncke. 3. Bd. Leipzig: Hirzel, 1970, S. 620–621.

- Hoppe ist katholisch. Ein Interview mit Felicitas Hoppe, in: podcast.de, vom 28.11.2014. <http://www.domradio.de/audio/hoppe-ist-katholisch-ein-interview-mit-felicitas-hoppe> (Stand: 03.03.2014).
- Pippi Langstrumpf aus Westfalen, in: Berliner Morgenpost, vom 09.03.2012. <http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article1923381/Pippi-Langstrumpf-aus-Westfalen.html> (Stand: 13.11.2014).
- Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. IX. Legislaturperiode, V. Session, 1897/98. Bd. 1, Berlin 1889, S. 60. Zitiert nach: Rüdiger vom Bruch, Björn Hofmeister (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung. Band 8, Kaiserreich und Erster Weltkrieg 1871–1918. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 269f.
- Suche nach Seresta, in: Der Spiegel, vom 05.01.1981, in: Michael Matthias Schardt (Hrsg.): Über Ingeborg Bachmann II. Porträts, Aufsätze, Besprechungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. 2. Aufl. Hamburg: Igel, 2011, S. 29–31.
- Vorbemerkungen, in: Irene Heidelberger-Leonhard, Mireille Tabah (Hrsg.): W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie. Berlin: 2008, LIT, S. 7–8
- Anter, Andreas: Ordnung und Rebellion bei Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 (2015) Felicitas Hoppe, S. 35–40.
- Anz, Thomas: Der ›Neue Mensch‹ – eine Obsession des 20. Jahrhunderts. Zwei Ausstellungskataloge aus dem alten Jahr, in: Literaturkritik.de, vom 01.01.2000. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=752 (Stand: 27.05.2015).
- Eintrag ›Gegenwartsliteratur‹, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): Fischer Lexikon Literatur. Band 2. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002, S. 705–737.
- Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. Erw. Neuausg. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995.
- Thesen zur expressionistischen Moderne, in: Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin; New York: de Gruyter, 2007, S. 329–346.
- Über einige Paradoxien in Christian Krachts Roman ›Imperium‹ und in der Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts, in: Literaturkritik.de, vom 24.08.2012. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16910 (Stand: 21.05.2015).
- Appadurai, Arjun: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: Minnesota UP, 1996.
- Arnold, Heinz Ludwig: ›schlechte wörter‹, in: Samuel Moser (Hrsg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Aktual. u. erw. Neuausg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 255–258.
- Assmann, Aleida: Das Gedächtnis der Orte, in: Christian Kiening [u.a.] (Hrsg.): Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft 68 (1994), S. 17–35.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München: C.H. Beck, 2007.
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994.
- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes (1957), in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 166–179.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2007.

- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russ. v. Michael Dewey, mit einem Nachw. v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Bannasch, Bettina: Der Tod des Autors und das Überleben der Autorin. Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens, in: Christine Künzel, Jörg Schönert (Hrsg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 93–110.
- Banoun, Bernard: Löschblatt mit Wasserzeichen. Zu Figuren des Gegensatzes, der Ambivalenz, der Symmetrie und der Auslöschung der Gegensätze in Josef Winklers Texten, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 245–265.
- Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret (Hrsg.): Cannibalism and the Colonial World. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Barner, Wilfried: Zum Problem der Epochenillusion, in Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München: Fink, 1987, S. 517–530.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus dem Franz. v. Dieter Hornig. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 57–63.
- S/Z. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
 - Über mich selbst. Aus dem Franz. v. Jürgen Hoch. München: Matthes und Seitz, 1978.
 - Vom Werk zum Text, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus dem Franz. v. Dieter Hornig. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 64–72.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: C.H. Beck, 2002.
- Bastian, Andrea: Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Bauer, Matthias: Der Schelmenroman. Stuttgart: Metzler, 1994.
- Baumann, Karl; Klein, Dieter; Apitzsch, Wolfgang (Hrsg.): Biographisches Handbuch Deutsch-Neuguinea, 1882–1922. Kurzlebensläufe ehemaliger Kolonisten, Forscher, Missionare und Reisender, 2. verbesserte Aufl. Fassberg: 2002.
- Baumann, U.: Eintrag ›Quellen- und Einflussforschung‹, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 631–632.
- Baumgart, Reinhard: Boulevard – was sonst? Je zügiger die Trends wechseln, desto kürzer unser Gedächtnis: Literatur zwischen den achtziger und neunziger Jahren, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998, S. 53–61.
- Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München: Carl Hanser, 1964.
- Baumgart, Winfried: Deutschland im Zeitalter des Imperialismus 1890–1914. Grundkräfte, Thesen und Strukturen. 4., erg. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1982.
- Beck, Ulrich: Warum die These von der Mc Donaldisierung der Welt falsch ist: Paradoxien kulturelle Globalisierung, in: ders.: Was ist Globalisierung. Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Erste Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 80–88.

- Beilein, Matthias: Wendejahr und Digitalisierung: Der Literaturbetrieb im Jahr 1995, in: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2015, S. 97–114.
- Berg, Anna de: »Nach Galizien«. Entwicklungen der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2010.
- Berman, Russel A.: Deutschlands sekundärer Kolonialismus, in: Birthe Kundrus (Hrsg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a.M.: Campus, 2003, S. 19–34.
- Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.
- Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Bers, Anna: Hoppe und die alten Herren. Zum Umgang mit Kanoninstanzen und Klassikern bei Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 9–16.
- Biegel, Gerd [u.a.]: Wilhelm-Raabe-Literaturpreis. Christian Kracht, Preisträger 2012, in: braunschweig.de.
http://www.braunschweig.de/literaturzentrum/literaturpreis/literaturpreis/preistraeger_2012.html (Stand: 23.11.2015).
- Biendarra, Anke; Wilke, Sabine: »Es muss einen Moment von Rätsel geben«. Interview mit Felicitas Hoppe geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke, in: Sabine Wilke (Hrsg.): Ist alles so geblieben, wie es früher war? Essays zu Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 141–150.
- Biernat, Ulla: »Ich bin nicht der erste Fremde hier«. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Biller, Maxim: Letzte Ausfahrt Uckermark, in: Die Zeit, vom 20.02.2014.
<http://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> (Stand: 26.01.2016).
- So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998, S. 62–71.
- Birgfeld, Johannes: Südseephasien: Christian Krachts *Imperium* und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Bd. 62. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier, 2012, S. 457–477.
- Blickle, Peter: Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland. Rochester; New York: Camden House, 2004.
- Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus d. amerikan. Engl. v. Angelika Schweikhart. Basel; Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1995.
- Boelcke, Willi A.: So kam das Meer zu uns – Die preußisch-deutsche Kriegsmarine in Übersee 1822 bis 1914. Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein, 1981.
- Bogdal, Klaus Michael: Deutschland sucht den Super-Autor. Über die Chancen der Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft, in: Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg: Synchron, 2004, S. 85–96.

- Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur, in: Andreas Erb (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verl., 1998, S. 9–31.
- Bohley, Johanna: Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als »Form für Nichts«, in: Julia Schöll, dies. (Hrsg.): Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 227–242.
- Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie, in: ders. (Hrsg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart: Metzler, 2005, S. IX–XXIII.
- Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne, in: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Schmidt, 2007, S. 53–72.
- Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin: Schmidt, 2001.
- Schatzsuche und falsche Fährten. Intertextualität bei Hoppe, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 253–266.
- Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter Physischer Raum, in: Martin Wentz (Hrsg.): Stadt-Räume. Frankfurt a.M.: Campus, 1991, S. 25–34.
- Borgschulze, Martina: Eintrag ›Heimat‹, in: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 257–258.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2015. Frankfurt a.M.: Juli 2015. <http://www.boersenverein.de/de/182716> (Stand: 28.01.2016.).
- Bossinade, Johanna: Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Botond, Anneliese: Über Thomas Bernhard. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2010.
- Brenner, Peter J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstufe einer Gattungsgeschichte. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 7–13.
- (Hrsg.): Neue deutsche Literaturgeschichte. 3. Aufl. Berlin; New York: de Gruyter, 2011.
- Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität, in: ders., Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 31–47.
- Bronner, Stefan: Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen *Faserland*, 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Narr, 2012.
- Brühl, Simone: ›Verwandelt in Lettern‹. Zum Problem des ethnographischen Schreibens bei Josef Winkler und Hubert Fichte. Marburg: Tectum, 2013.
- Brunschweiler, Verena; Nefcke, Michael: Felicitas Hoppes Iwein Löwenritter in der Schule. Theoretische Überlegungen, Erfahrungsbericht, Projektskizze, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler (Hrsg.): Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010. Bamberg: Bamberg UP, 2012, S. 197–210.

- Brüstle, Christa: Klang als performative Prägung von Räumlichkeiten, in: Moritz Czáky, Christoph Leitgeb (Hrsg.): Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaften nach dem ›spatial turn‹. Bielefeld: transcript, 2009, S. 113–132.
- Bülow, Ulrich von: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale, in: Klaus Kastberger (Hrsg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay, 2009, S. 237–252.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 759–772.
- Cassirer, Ernst: Mythischer, Ästhetischer und Theoretischer Raum, in: ders.: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933. Hrsg. v. Ernst Wolfgang Orth u. John Michael Krois. Hamburg: Meiner, 1985, S. 93–110.
- Cerny, Karin: Josef Winkler im Gespräch mit Karin Cerny, in: Literaturhaus Wien, 09.2007. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8205> (Stand: 19.11.2015).
- Christians, Heiko: Filmwissenschaft und Volkskunde? Eine Verortung, in: Hans Arnold: Das Magische des Films. Ein Beitrag zur Frage der Wirksamkeit magischer Einflüsse in der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Films. Neu hrsg. u. mit einer Einl. vers. v. Heiko Christians u. mit einem akt. Nachw. des Verfassers. Bielefeld: transcript, 2015, S. 9–38.
- Colloquium Helveticum. cahiers suisses de littérature générale et comparée 44 (2015), Poetik und Rhetorik des Barbarischen.
- Conrad, Sebastian: Konjunkturen des kolonialen Interesses, in: ders.: Deutsche Kolonialgeschichte. München: C.H. Beck, 2008, S. 8–13.
- Rezension zu: Andreas Eckert: Kolonialismus. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2006, in: H-Soz-Kult, vom 06.03.2007. <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-8533> (Stand: 26.05.2015).
- Dauven-van-Knippenberg, Carla; Moser, Christian; Parr, Rolf: Grenzen, Räume, Kulturen, Begegnungen, in: dies. (Hrsg.): Räumliche Darstellung kultureller Begegnung. Heidelberg: Synchron, 2015, S. 7–14.
- De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Aus dem Franz. übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Hrsg. v. Günther Rösch, aus dem Franz. übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1992.
- Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein, 2002.
- Felicitas Hoppe: Hoppe. Eine ganze Horde von Stieren bei den Hörnern gepackt, in: FAZ, vom 02.03.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/felicitas-hoppe-hoppe-eine-ganze-horde-von-stieren-bei-den-hoernern-gepackt-11669871.html> (Stand: 13.11.2014).
- Diekmann, Kai: Kriegserklärung an die Menschheit, in: Bild, vom 12.09.2002.
- Diez, Georg: Die Methode Kracht. Seit ›Faserland‹ gilt Christian Kracht als wichtige Stimme der Gegenwart. Sein neuer Roman ›Imperium‹ zeigt vor allem die Nähe des Autors zu rechtem Gedankengut, in: Der Spiegel, vom 13.02.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>13 (Stand: 18.08.15).
- Meine Jahre mit Kracht. Hat der *Spiegel* Rufmord begangen am Schriftsteller Christian Kracht? Ihn denunziert? Eine Antwort des Kritikers Georg Diez an seine Kritiker, in: Der Spiegel, vom 27.02.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84162363.html> (Stand: 23.11.2015).

- Dixon, Wheeler Winston: *Film and Television after 9/11*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2005.
- Döring, Jörg: Paratext *Tristesse Royale*, in: Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hrsg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2009, S. 178–198.
- Spatial Turn, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 90–99.
 - ; Thielmann, Tristan: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen, in: dies. (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 7–48.
- Dobrovsky, Serge: *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, in: *L'Esprit Créateur* 20/3 (1980), S. 87–97.
- Drexel, Elmar: *Die ganze Kraft des Spiels*, in: *Quart-Heft für Kultur Tirol*; 21/13. http://www.quart.at/bibliothek/alle_ausgaben/nr_21_13/content41 (Stand: 03.12.2015).
- Dubiel, Jochen: Manifestationen des ›postkolonialen Blicks‹ in kultureller Hybridität, in: Axel Dunker (Hrsg.): *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 45–68.
- Dunker, Axel: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 7–16.
- Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Studien in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. München: Fink, 2008.
- Dünne, Jörg: Einleitung. Teil IV Soziale Räume, in: ders., Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 289–303.
- Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie. Wohin geht die Wende zum Raum?, in: Albrecht Buschmann, Gesine Müller (Hrsg.): *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009*, S. 5–26, hier S.12. https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf (Stand: 20.01.2016).
- Dürbeck, Gabriele: Postkoloniale Studien in der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven, in: dies., Axel Dunker (Hrsg.): *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 19–70.
- Postkoloniale Studien in der Germanistik. Zur Einführung, in: *literaturkritik.de*, vom 29.05.2008. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11956 (Stand: 24.03.2015).
 - *Stereotype Paradiese: Ozeanismus in der deutschen Südsee-Literatur 1815–1914*. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Dyer, Richard: *Pastiche*. London; New York: Routledge, 2007.
- Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: WGB, 2006.
- Eigler, Friederike: »Könnte nicht alles auch ganz anders sein?« *Hoppe* zwischen Autofiktion und Metafiktion, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): *Felicitas Hoppe. Das Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 145–159.

- Heimat, Space, Narrative. Toward a Transnational Approach to Flight and Expulsion. Rochester; New York: Camden House, 2014.
- Eke, Norbert Otto; Elit, Stefan: Zur Einführung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), Sonderheft: Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989, S. 1–14.
- Emmerich, Wolfgang: Die Literatur der DDR, in: Wolfgang Beutin [u.a.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebte, erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 511–579.
- Esser, Manuel: Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist, in: Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 39–53.
- Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück, 2001.
- Fäßler, Peter E.: Globalisierung. Ein historisches Kompendium. Köln [u.a.]: Böhlau, 2007.
- Fässler, Simone: Das Etikett ›Schweigen‹. Ilse Aichingers Interviews, in: Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Fink, 2013, S. 179–191.
- Erinnerung auf dem Sprung. ›Film und Verhängnis‹ und ›Unglaubliche Reisen‹. Ilse Aichingers Spätwerk, in: Text + Kritik 175 (2007), Ilse Aichinger, S. 91–98.
- Von den Mühen, die Höflichkeit zu verlernen, in: Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 235–240.
- Federman, Raymond: Plajeu. <http://epc.buffalo.edu/authors/federman/shoes/plajeu.html> (Stand: 16.12.2015).
- Ferchl, Irene: »Wir sind alle Nomaden«. Felicitas Hoppe äußert sich zu Stipendien, Gastprofessuren und dem Unterwegssein, in: Literaturblatt, Sept./Okt. 2010. <http://www.literaturblatt.de/heftarchiv/heftarchiv-2010/52010-inhaltsverzeichnis-der-gedruckten-ausgabe/wir-sind-alle-nomaden-felicitas-hoppe-aeussert-sich-zum-unterwegssein.html> (Stand: 26.11.2015).
- Fichte, Hubert: Homosexualität und Literatur. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987.
- Fischer, Cornelia: Eintrag ›Josef Winkler‹, in: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers neues Literatur Lexikon. Bd. 17. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 746–747.
- Fix, Ulla: Aspekte der Intertextualität, in: Klaus Brinker [u.a.] (Hrsg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbbd. Berlin; New York: de Gruyter, 2000, S. 490–457.
- Fliedl, Konstanze: Sterbensgeschichten gegen die Lebensmüdigkeit. Zu Josef Winklers Romanen, in: Wespennest 120 (2000), S. 82–89.
- Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens, in: ders.: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf-Bensheim: Bollmann, 1991, S. 39–49.
- Foucault, Michel: Der Panoptismus, in: ders.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. v. Walter Seitter. 10. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 251–294.
- Die Heterotopien, in: ders.: Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff, mit einem Nachw. v. Daniel Defert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

- Von anderen Räumen, in: ders.: Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits. Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 931–943.
- Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin, in: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 2009, S. 53–80.
- ; Mahlke, Kirsten: Nachwort, in: Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen v. Michael Dewey, mit einem Nachw. v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 201–242.
- Frankenberger, Klaus-Dieter: Ins Herz, in: FAZ, vom 12.09.2001.
- Frei, Norbert: Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis, in: Ingeborg Rabenstein-Michel, Francoise Rétif, Erika Tunner (Hrsg.): Ilse Aichinger. Miss-
trauen als Engagement? Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 87–98.
- Fröhlich, Maike: ›Früher liebte ich fest in ihre Uniformen eingenähte Männer‹. Geschlecht und (Ver-)Kleidung bei Felicitas Hoppe, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 187–200.
- Füger, Wilhelm: Intertextualia Orwelliana. Untersuchung zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität, in: Poetica 21/1-2 (1989), S. 179–200.
- Galli, Matteo: The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen, in: Merkur 68 (776), 2014, S. 61–65.
- Gansel, Carsten; Herrmann, Elisabeth: »Gegenwart« bedeutet die Zeitspanne einer Generation« – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen, in: dies. (Hrsg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R UP, 2013, S. 7–22.
- Gebhard, Gunther; Geisler, Oliver; Schröter, Steffen (Hrsg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript, 2007.
- Geisenhanslüke, Achim: Eintrag ›écriture automatique‹, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 175–176.
- Geistbeck, Michael: Weltverkehr. Die Entwicklung von Schiffahrt, Eisenbahn, Post und Telegraphie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg/Brsg., 1895. Hildesheim: Gerstenberg, 1986.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorw. v. Harald Weinreich, aus d. Franz. v. Dieter Honig. Frankfurt a.M.: Campus, 1989.
- Gess, Nicola: Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs, in: dies. (Hrsg.): Literarischer Primitivismus. Berlin; Boston: de Gruyter, 2013, S. 1–9.
- Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München: Fink, 2013.
- Göske, Daniel: Nachwort, in: Joseph Conrad: Herz der Finsternis. Übers. u. hrsg. v. Daniel Göske. Stuttgart, Reclam, 2003, S. 146–166.
- Goßens, Peter: ›Eisenbahnen und Dampfschiffe‹. Zur Rolle der technischen Fortbewegung im transnationalen Literaturdenken des frühen 19. Jahrhunderts, in: Christian Moser, Linda Simonis (Hrsg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Weltzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Göttingen: V&R UP, Bonn UP Press, 2014, S. 603–614.
- Gottwald, Herwig; Freinschlag, Andreas (Hrsg.): Peter Handke. Köln [u.a.]: Böhlau, 2009.

- Graevenitz, Gerhart von: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart: Metzler, 1999, S. 2–16.
- Graus, František: Epochenbewusstsein – Epochenillusion, in: Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München: Fink, 1987, S. 531–534.
- Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach, 1990.
- Greiner, Ulrich: Der Herr der Fragezeichen. Peter Handkes Roman ›Der Bildverlust‹, in: Die Zeit, vom 24.01.2002. http://www.zeit.de/2002/05/200205_1-handke.xml (Stand: 18.11.2015).
- Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit, in: Die Zeit, vom 02.11.1990. <http://www.zeit.de/1990/45/die-deutsche-gesinnungsaesthetik> (Stand: 29.01.2016).
 - Ich komme aus dem Traum. Ein ZEIT-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern, in: Die Zeit, vom 01.02.2006. http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv_ (Stand: 15.08.2014).
 - Mangel an Feingefühl, in: Die Zeit, vom 01.06.1990. <http://www.zeit.de/1990/23/mangel-an-feingefuehl> (Stand: 29.01.2016).
- Greverus, Ina-Maria: Auf der Suche nach Heimat. München: C.H. Beck, 1997.
- Griem, Julika: Bleibt alles im Spiel? Ludische Motive und Strategien in Felicitas Hoppes Prosa, in: Text + Kritik 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 41–50.
- Standards für Gegenwartsliteraturforschung, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 65 (2015), H. 1, S. 97–114.
- Grivel, Charles: Reise-Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 615–634.
- Serien textueller Perzeption. Eine Skizze, in: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: 1983, S. 53–84.
 - Thèses préparatoires sur les intertextes, in: Renate Lachmann (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink, 1982, S. 237–248.
- Grohotosky, Ernst: Wo einem ein Kopf in den Satz schiesst oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 9–28.
- Grub, Frank Thomas: Suchbewegungen – Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik, in: Martin Hellström, Stefan Neuhaus: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 69–89.
- Grübel, Rainer: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin, in: Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. u. eingeleitet v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 21–78.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Aus dem Engl. v. Frank Born. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Günzel, Stephan: Einführung: *spatial turn, topographical turn, topological turn*. Symposium ›Topologie. WeltRaumDenken‹, Weimar, am 10.11.2005. http://www.stephan-guenzel.de/Material/Guenzel_Topologie-Einfuehrung.pdf (Stand: 19.01.2016).
- Einleitung. Teil I: Physik und Metaphysik des Raums, in: Jörg Dünne, ders. (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 19–43.

- Philosophie und Räumlichkeit. http://www.stephanguenzel.de/Texte/Guenzel_Raum.pdf (Stand. 20.01.2016).
- *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen den Raumparadigmen, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 219–240.
- *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Güsken, Jessica: *Geo-Narration: Reisen als poetisches Prinzip. Überlegungen zur Logik des Erzählens in Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager**, in: Thomas Homscheid, Esbjörn Nyström (Hrsg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe*. Uelversbüll: Der andere Verlag, 2012, S. 7–23.
- Gutjahr, Ortrud: *Koloniale Maskeraden. Frieda von Bülow's Romane *Ludwig von Rosen* und *Tropenkoller**, in: Ortrud Gutjahr, Stefan Hermes (Hrsg.): *Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen ›der Anderen‹ in der deutschsprachigen Literatur und im Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 39–75.
- Haas, Franz: *Josef Winklers Rom und seine entsetzlich lebendigen Bilder in *Natura morta**, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): *Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013*. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 46–57.
- *Ketzergebiete oder: Josef Winklers poetologische Herbergsuche*, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): *Dossier 13 – Josef Winkler*. Graz: Droschl, 1999, S. 39–54.
- Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins neunte Land*. Wien: Paul Zsolnay, 2008.
- Hage, Volker: *Die Enkel kommen*, in: *Der Spiegel*, vom 10.10.1999. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14906942.html> (Stand: 28.01.2016).
- *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst*, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam, 1998, S. 28–41.
- Hagestedt, Lutz: Eintrag ›Winkler, Josef‹, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hrsg.): *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Begr. v. Hermann Kunisch*. München: dtv, 1993, S. 1156–1158.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke, 1967.
- Hall, Anja: *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Hallet, Wolfgang: *Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft*, in: Marion Gymnich [u.a.] (Hrsg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verl., 2006, S. 53–70.
- ; Neumann, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung*, in: dies. (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 11–32.
- Halter, Martin: *Freiburger Autor erhebt Plagiatsvorwürfe gegen Kracht*, in: *Badische Zeitung*, vom 06.03.12. <http://www.badische-zeitung.de/literatur-1/freiburger-autor-erhebt-plagiatsvorwurfe-gegen-kracht--56663031.html> (Stand: 24.11.2015).

- Hamann, Christof: »Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin.« Felicitas Hoppe im Gespräch mit Christof Hamann, in: ders., Alexander Honold (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Wallstein: Göttingen, 2009, S. 227–238.
- Hansel, Michael: »Langsam – in Abständen – stetig«. Peter Handke und der Bleistift, in: Klaus Kastberger (Hrsg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay, 2009, S. 222–236.
- Harbsmeier, Michael: *Inventions of Writing*, in: John Gledhill, Barbara Bender, Morgens Trolle Larsen (Hrsg.): *State and Society: The Emergence and Development of Social Hierarchy and Political Centralisation*. London 1988, S. 253–276.
- Härle, Gerhard: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus Mann und Thomas Mann*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988.
- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge; Oxford: Blackwell Publishers, 1989.
- Hauenstein, Robin: *Historiographische Metafiktionen*. Ransmayr, Sebald, Kracht, Bayer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Hebel, Udo J.: *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliographie of Critical Studies*. New York: Greenwood Press, 1989.
- Heidegger, Martin: *Die Räumlichkeit des Daseins (1927)*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 141–152.
- Heidenreich, Gert: *Die böartigen Dichter. Worum es im deutschen Literaturstreit wirklich geht*, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 02.02.1991.
- Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchung zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1996.
- Hellström, Martin: »Ich sehe was, was du nicht siehst« – Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: ders., Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 27–38.
- Neuhaus, Stefan: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 7–10.
- Hempfer, Klaus W.: *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)*, in: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer, 1990, S. 7–43.
- Hennig, Thomas: *Intertextualität als ethische Dimension Peter Handkes Ästhetik »nach Auschwitz«*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Hielscher, Martin: *Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogischer Purismus. Abschied von einem Zwang*, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam, 1998, S. 151–167.
- Hilmes, Carola: *Autorschaft und Performance. Felicitas, eine Fabuliererin*, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): *Felicitas Hoppe: Das Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 281–290.
- *Kartographie anderer Räume in den Romanen von Kubin, Kasack und Jahnn*, in: Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Das Paradigma der Landschaft in der Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 125–138.

- Hoesterey, Ingeborg: *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana UP, 2001.
- Hoff, Karin: *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008.
- Hoffmann, Torsten: Geistesgegenwart. Felicitas Hoppes Poetik des Interviews, in: *Text + Kritik* VII/15 H. 207 Felicitas Hoppe (2015), S. 65–73.
- Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Berlin; New York: de Gruyter, 2006.
- 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/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf (Stand: 03.02.2015).
- Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg, 1993.
- Homscheid, Thomas: »...wer überall ist, ist nirgends.« – Zum Motiv der Reise im Erzählwerk Felicitas Hoppes anhand des Romans *Pigafetta*, in: ders., Esbjörn Nyström (Hrsg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe*. Uelversbüll: Der andere Verlag, 2012, S. 59–82.
- ›Wir geben Versprechen, wie gehen nie wieder weg.‹ Zum Diskurs des Reisens im Werk von Felicitas Hoppe, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): *Felicitas Hoppe. Das Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 173–185.
 - ; Nyström, Esbjörn: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe*. Uelversbüll: Der andere Verlag, 2012, S. 3–5.
- Honold, Alexander: Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman, in: Henk Harbers (Hrsg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000, S. 371–396.
- Der Zug ins Exotische: Die Eisenbahn im kolonialen Zeitalter, in: Volker Barth, Frank Halbach, Bernd Hirsch: *Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert*. Berlin: LIT, 2010, S. 154–174.
 - Lebensmittel – Todesarten. Winklers reisender Humor, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): *Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013*. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 180–210.
 - Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur, in: *germanistik.ch*, vom 02.2010.
http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Literatur_in_der_Globalisierung (Stand: 23.11.2015).
 - ; Hamann, Christof: Ins Fremde schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Texten der Gegenwart, in: dies. (Hrsg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 9–22.
- Hoppe, Felicitas; Schröer, Johannes: Kronen tragen. Ein Gespräch, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): *Felicitas Hoppe. Das Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 292–300.

- Hörisch, Jochen: Verdienst und Vergehen der Gegenwartsliteratur, in: Christian Döring (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 30–48.
- Hugendick, David: ›Total gedankenlos und egoistisch‹. Zeitgeist oder Plagiat? In ihrem bejubelten Romandebüt hat sich Helene Hegemann bei einem anderen Autor bedient, in: Die Zeit, vom 08.02.2010. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-02/hegemann-blogger-plagiat> (Stand: 04.01.2016).
- Bitte keine Skandalisierung. Der ›Spiegel‹ hat den Schriftsteller Christian Kracht ins rechte Lager gestellt – wegen des Romans ›Imperium‹. Die Vorwürfe sind haltlos, kommentiert David Hugendick, in: Die Zeit, vom 16.02.2012. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-02/kracht-kommentar> (Stand: 02.06.2015).
- Hulmes, Peter: Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492–1797. London; New York: Methuen, 1986.
- Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ und ›Der Bildverlust‹ als Spaziergängertexte. Bielefeld: transcript, 2007.
- Huntemann, Willi: ›Unengagiertes Engagement‹ – zum Strukturwandel des literarischen Engagements nach der Wende, in: ders. [u.a.] (Hrsg.): Engagierte Literatur in Wendezeiten. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 33–48.
- Ingendaay, Paul: Handbuch der Feinmechanik: Die Erzählerin Felicitas Hoppe, in: Thomas Kraft (Hrsg.): aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre. München: Piper, 2000, S. 127–140.
- Ingold, Tim: Being alive. Essays on Movement, Knowledge and Description. London: Routledge, 2011.
- Lines. A brief history. London: Routledge, 2007.
- The Life of Lines. London: Routledge, 2015.
- Ivanovic, Christine: Vom Frauenraub zur Heimkehr des verlorenen Sohnes. Josef Winklers *Die Verschleppung* in der Tradition mythischer Entsetzung, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 72–102.
- Jacobson, Alf R.: Der Scharnhorst – Untergang und Entdeckung des legendären Schlachtschiffs. Berlin; München: Ullstein: 2004.
- Jahraus, Oliver: Die Gegenwartsliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und die Gegenwärtigkeit der Literatur. Vortrag auf der Tagung des Literaturbeirats des Goetheinstituts in München am 14.1.2010. http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/allgemein/allgemein_pdf/jahraus_gegenwartsliteratur.pdf (Stand: 26.01.2016).
- Jandl, Paul: »Ich bin ein ewiger Ministrant.« Ein Gespräch mit dem österreichischen Schriftsteller und Bühnenpreisträger Josef Winkler, in: Neue Züricher Zeitung, vom 01.11.2008. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/ich-bin-ein-ewiger-ministrant-1.1201165# (Stand: 18.11.2015).
- Jauß, Hans Robert: Die Epochenschwelle von 1912, in: ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 216–256.
- Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Jens, Inge; Jens, Walter (Hrsg.): Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2003.
- Joisten, Karen: Heimat, in: Stephan Günzel (Hrsg.): Lexikon der Raumphilosophie. Darmstadt: WGB, 2012, S. 170–171.

- Jungen, Oliver: Lebensthema eines Büchnerpreisträgers. Wenn der Suizid Suizid begeht, bleibt Winkler übrig, in: FAZ, vom 16.01.2009.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/lebensthema-eines-buechnerpreistraegers-wenn-der-suizid-suizid-begeht-bleibt-winkler-uebrig-1750902.html> (Stand: 21.08.2015).
- Jütte, Robert: »Übrigens weiß ich schon aus meiner Naturheilkunde, daß alle Gefahr von der Medizin herkommt...« Franz Kafka als Medizinkritiker und Naturheilkundler, in: Manfred Voigts (Hrsg.): Von Enoch bis Kafka. Festschrift für Karl E. Grözinger. Wiesbaden: Harrassowitz, 2002, S. 421–436.
- Kajetzke, Laura; Schroer, Markus: Sozialer Raum: Verräumlichung, in: Stephan Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 192–203.
- Kalatehali, Narjes Khodae: Das Fremde in der Literatur. Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti, Günter Grass und Josef Winkler Münster: LIT, 2005.
- Kämmerlings, Richard: Am Tellerrand gescheitert, in: FAZ, vom 29.01.2008.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-am-tellerrand-gescheitert-1516224.html> (Stand: 02.02.2016).
- Die deutschen Romane gehen auf große Fahrt. Die besten deutschen Romane dieses Frühjahrs unternehmen Reisen über die Ozeane der Einbildungskraft: Eine Positionsbestimmung zum Start der Buchmesse, in: Die Welt, vom 15.03.2012. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13922169/Die-deutschen-Romane-gehen-auf-grosse-Fahrt.html> (Stand: 03.06.2015).
- Einleitung. *Yes, we can: Große Bücher vom Hier und Heute*, in: ders.: Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011, S. 11–28.
- Kammler, Clemens: Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick, in: ders., Torsten Pflugmacher (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg: Synchron, 2004, S. 13–36.
- Kanne, Miriam: Andere Heimaten. Transformationen klassischer ›Heimat‹-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer, 2011.
- Kanz, Christine: Das Meer vom Gebirge aus erkennen. Hoppes Erzählung *Der beste Platz der Welt* als Allegorie ihrer ›Poetik der Suche‹, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 115–134.
- Kastberger, Klaus: ›Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben‹. Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, 1. April 2009, in: ders. (Hrsg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay, 2009, S. 11–30.
- Kessler, Florian: Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!, in: Die Zeit, vom 16.01.2014. <http://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch> (Stand: 26.01.2016).
- Kinder, Hermann: Sätze zum Satz vom Ende der Literatur, in: Text + Kritik 113 (1992) Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur, S. 3–9.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800–1900. 3. vollst. überarb. Aufl. München: Fink, 1995.
- Klatt, Andrea: ›Kurzfristig ewig‹. Hochzeiten in Texten von Felicitas Hoppe, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 201–216.

- Klinger, Cornelia: Eintrag ›Modern/Moderne/Modernismus‹, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Medien – Populär. Stuttgart: Metzler, 2002, S. 121–167.
- Klingler-Clavijo, Margit: Ein Unvollendeter. Abbas Kiarostami: ›In Begleitung des Windes‹, in: Deutschlandfunk, vom 27.10.2004. http://www.deutschlandfunk.de/ein-unvollendeter.700.de.html?dram:article_id=82030 (Stand: 18.11.2015).
- Kloepfer, Rolf: Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur, in: Peter Schröder (Hrsg.): Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für Deutsche Sprache. Düsseldorf: Schwann, 1981, S. 313–333.
- Grundlagen des ›dialogischen Prinzips‹ in der Literatur, in: Renate Lachmann (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink, 1982, S. 85–106.
- Kochanowska-Nieborak, Anna; Płomińska-Krawiec, Ewa (Hrsg.): Literatur und Literaturwissenschaften im Zeichen der Globalisierung. Themen, Methoden, Herausforderungen. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2012.
- Kohl, Karl-Heinz: Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie. Frankfurt a.M.: Ed. Qumran im Campus-Verl., 1987.
- Kohl, Stephan: Reiseromane/Travelogues. Möglichkeiten einer ›hybriden Gattung‹, in: Annegret Maack, Rüdiger Imhof (Hrsg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: WGB, 1993, S. 149–168.
- Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998.
- König, Michael: Poetik des Terrors. <https://poetikdesterrors.wordpress.com/911-literatur/> (Stand: 01.02.2016).
- Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript, 2015.
- Koopmann, Helmut: Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur (1970–1995), in: Hans-Jörg Knobloch, ders. (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 11–30.
- Korte, Barbara: Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne. Darmstadt: WGB, 1996.
- Kospach, Julia: Ich halte meine Existenz für völlig überflüssig (2003), in: Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 202–209.
- ; Schneeberger, Peter: Es muss gar nichts bleiben, in: Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 103–109.
- Köster, Werner: Deutschland, 1900–2000: Der ›Raum‹ als Kategorie der Resubstantialisierung. Analysen zur neuerlichen Konjunktur einer deutschen Semantik und Wissenschaftsgeschichte, in: Robert Stockhammer (Hrsg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. München: Fink, 2005, S. 25–72.
- Kraft, Thomas: aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München: Piper, 2000.
- Krajenbrink, Marieke: Intertextualität als Konstruktionsprinzip. Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Krajewski, Markus: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.
- Über Projekttemacherei. Eine Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Projekttemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns. Nachdruck 2008. Berlin: Kadmos, 2004, S. 7–25.

- Krellner, Ulrich: Die doppelte Vergangenheit in der Literatur der neunziger Jahre, in: Edgar Platen (Hrsg.): *Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II)*. München: Iudicium, 2002, S. 26–45.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972, S. 345–375.
- Die Revolution der poetischen Sprache. Übers. v. Reinold Werner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Krumrey, Birgitta: Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne? Felicitas Hoppes *Hoppe*, in: dies., Ingo Vogler, Katharina Derlin (Hrsg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreiben nach der Postmoderne?* Heidelberg: Winter, 2014, S. 277–291.
- Kunne, Andrea: Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung. 4., überarb. u. aktual. Aufl. München: C.H. Beck, 2010, S. 170–175.
- Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hrsg.): *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik II*. München: Fink, 1984, S. 133–138.
- Eintrag ›Intertextualität‹, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Fischer Lexikon Literatur*; Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996, S. 794–809.
- Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Lange, Daniel; Lessmann, Stefan: Josef Winkler aus der Vogelperspektive. Volatile Formationen im Zeichen der Postmoderne, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): *Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013*. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 135–161.
- Lange-Müller, Katja [u.a.]: Offener Brief an die Spiegel-Chefredaktion, in: *Boersenblatt.net*, vom 17.02.2012. <http://www.boersenblatt.net/513014/> (Stand: 23.11.2015).
- Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes (1974), in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 330–342.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Briefwechsel mit Samuel Clarke, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 58–73.
- Leikauf, Roland: Eintrag ›Fremde‹, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt: WGB, 2012, S. 129–130.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Lengl, Szilvia: Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Aspekte der interkulturellen Literatur und der Literatur von Frauen in den Werken von Terézia Mora, Zsuzsa Bánk und Aglaja Veteranyi im Vergleich zu den Werken von Nella Larsen und Gloria E. Anzaldúa. Dresden: w.e.b. UV, 2012.
- Lenz, Daniel; Pütz, Eric: Die Verlockung der Seitenstraßen. Gespräch mit Felicitas Hoppe – 3. Dezember 1999, in: dies. (Hrsg.): *LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*. München: edition text+kritik, 2000, S. 194–206.

- Leppmann, Wolfgang: Empörung, hoch dosiert. Beobachtungen auf Josef Winklers Weg zu Genet, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 155–157.
- Linck, Dirck: Blasphemische Erweckungen, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 29–38.
- Eintrag ›Josef Winkler‹, in: Alexandra Busch, ders. (Hrsg.): Frauenliebe. Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts. Stuttgart: Metzler, 1997, S. 472–476.
 - Halbweib und Maskenbildner. Subjektivität und schwule Erfahrung im Werk Josef Winklers. Berlin: rosa Winkel, 1993.
- Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 284–307.
- Linse, Ulrich: Völkisch-rassische Siedlungen der Lebensreform, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Handbuch zur ›Völkischen Bewegung‹ 1871–1918. München: Saur, 1999, S. 397–410.
- Lippert, Florian: Die Phrasen dreschen zurück. Zur Subversion von Sprichwörtern, Redewendungen und Formeln bei Felicitas Hoppe, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 267–280.
- Lippuner, Roland: Konstruktivismus in der Raumfalle. http://www.geographie.uni-jena.de/geogrmedia/Roland+Lippuner/Konstruktivismus_Raumfalle.pdf (Stand: 19.01.2016).
- ; Lossau, Julia: Kritik der Raumkehren, in: Stephan Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 110–119.
- Löffler, Sigrid: Fremder Zuschauer vor Scheiterhaufen. Josef Winkler als Buchführer am Ganges, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 170–173.
- Wiedergänger und Kultfigur. Zehn Jahre nach dem Tode Thomas Bernhards ist die Zeit reif für eine Revision seines Werkes und seines Wertes, in: Die Zeit, vom 11.02.1999. http://www.zeit.de/1999/07/199907.bernhard1_.xml (Stand: 12.12.2015).
- Lorenz, Dagmar C.G.: Ilse Aichinger. Königsstein/Ts.: Athenäum, 1981.
- Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre. Bielefeld: Aisthesis, 2011
- ›Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen‹. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts, in: ders.: Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 7–18.
 - Kracht, Coppola und Conrad. Intertextualität als Rassismuskritik in *Imperium* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, in: Carlotta von Malczan (Hrsg.): Acta Germanica. German Studies in Africa. Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika. Bd. 42. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014, S. 66–77.
 - Nach den Bildern – 9/11 als ›Kultur-Schock‹. Vorwort, in: ders. (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 7–16.
- Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre, in: Zeitschrift für Semiotik 12 (1990), S. 287–305.
- Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt v. Rolf Dietrich Keil. 4., unveränderte Aufl. München: Fink, 1993.

- Lovenberg, Felicitas von: Ein kultischer Verehrer von Kokosnuss und Sonnenschein. Unser Mann im Pazifik: Christian Kracht hat mit ›Imperium‹ einen lässigen Abenteuerroman über einen deutschen Romantiker geschrieben, in: FAZ, vom 10.02.2012.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-imperium-ein-kultischer-verehrer-von-kokosnuss-und-sonnenschein-11644821.html> (Stand: 08.06.2015).
- Löw, Martina: Raumsoziologie. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.
- Lubkoll, Christine: Eintrag ›Schlechte Wörter‹, in: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers neues Literatur Lexikon. Bd. 12. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 155.
- Lurker, Manfred: Eintrag ›Spiegel‹, in: ders. (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Fünfte, durchgesehene u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991, S. 693.
- Lützeler, Paul Michael: Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik. Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- Einleitung: Der postkoloniale Blick, in: ders.: Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 7–33.
 - Einleitung: Poetikvorlesungen und Moderne, in: ders. (Hrsg.): Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994, S. 7–19.
 - Erfahrung und postkolonialer Blick: Zu Romanen von Timm, Born und Grass, in: Axel Dunker (Hrsg.): (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 219– 250.
 - Hitler und die Kokosnuss. Die Palme war seine Kathedrale: Christian Krachts neuer Roman ›Imperium‹ erzählt von August Engelhardt, einem sehr deutschen Erlöser, der sein Bio im Bismarck-Archipel fand, in: Die Welt, vom 11.02.2012. http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13862755/Hitler-und-die-Kokosnuss.html (Stand: 02.06.2015).
 - Postmoderne Ästhetik: Poetikvorlesungen der Autoren, in: ders.: Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte. Sondierung, Analyse, Interpretation. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 150–157.
 - Von der Postmoderne zur Globalisierung. Zur Interrelation der Diskurse, in: ders.: Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. 1–22.
 - Vorwort, in: ders., Stephan K. Schindler (Hrsg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2002/A German Studies Yearbook. Tübingen: Stauffenburg, 2002, xiii–xix.
- Mai, Hans-Peter: Intertextual Theory – A Bibliography, in: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Intertextuality. Berlin; New York: de Gruyter, 1991, S. 237–250.
- Maierhofer, Waltraud: ›...groß in Mode‹: Johanna von Orleans und das populäre Erzählen im Umkreis von Schiller und heute, in: Thomas Homscheid, Esbjörn Nyström (Hrsg.): Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe. Uelversbüll: Der andere Verlag, 2012, S. 83–108.
- Mainberger, Sabine: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin; New York: de Gruyter, 2003.
- Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900. Berlin: Kadmos, 2010.
- Malchow, Helge: Blaue Blume der Romantik. Ist der Schriftsteller Christian Kracht ›der Türsteher der rechten Gedanken‹? Sein Verleger antwortet auf einen Spiegel-Artikel, in: Der Spiegel, vom 18.02.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84061065.html> (Stand: 23.11.2015).

- Mall, Ram Adhar: Interkulturalität, Intertextualität und Globalisierung, in: Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, Kerst Walstra: Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 49–66.
- Mangold, Ijoma: Ich ist ein Spiel mit Worten. Felicitas Hoppe, gerade mit dem BÜchnerpreis geehrt, hat sich mit ›Hoppe‹ ihre Autobiographie erfunden, in: Die Zeit, vom 24.05.2012. <http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe/seite-2> (Stand: 19.02.2015).
- Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv, 1996, S. 430–445.
- Intertextualität, in: Horst Brunner, Rainer Moritz (Hrsg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Erich Schmidt, 1997, S. 150–151.
- ; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck, 1999.
- Matz, Wolfgang: Julien Green. Das Jahrhundert und sein Schatten. München: Edition Text + Kritik, 1997.
- Mayer, Mathias: Fröhliches Paradoxon. Felicitas Hoppes Augsburger Poetik in *Sieben Schätze* und ihre Kontexte, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 135–144.
- McLuhan, Marshall: The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man. London: 1962.
- McNeill, John R.; Engelke, Peter: Mensch und Umwelt im Zeitalter des Anthropozän, in: Akira Iriye, Jürgen Osterhammel (Hrsg.): Geschichte der Welt. 1945 bis heute. Die globalisierte Welt. München: C.H. Beck & The Belknap Press of Harvard UP, 2013, S. 357–534.
- Mehrfort, Sandra: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre. Karlsruhe: Info-Verl., 2011.
- Meierhofer, Christian; Scheufler, Eric: (Hrsg.): Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung. Zürich: germanistik.ch, 2011.
- Metz, Reno; Schwarz, Eckehard: Gustaf Nagel – der barfüßige Prophet vom Arendsee: eine Lebens- und Wirkungsgeschichte. Oschersleben: Ziethen, 2001.
- Meyer, Petra Maria: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): acoustic turn. München: Fink, 2008, S. 11–32.
- Michel, Volker: Verlustgeschichte. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Michels, Eckard: Geschichtspolitik im Fernsehen. Die WDR-Dokumentation ›Heia Safari‹ von 1966/1967 über Deutschlands Kolonialvergangenheit, in: Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte 56 (2008) H. 3, S. 467–492. http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/2008_3.pdf (Stand: 26.11.2015).
- Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Millner, Alexandra: Das ›Entsetzen vor diesem unendlichen, monotonen Schweigen‹. Gavino Ledda, Carlo Levi, Josef Winkler über Natur, Körper und Sprache, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 225–244.
- Moretti, Franco: Atlas of the European Novel, 1800–1900. London: Verso, 1999.
- Moser, Christian: Figuren des Globalen. Von der Weltkugel zum Welthorizont, in: ders., Linda Simonis (Hrsg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeu-

- gung in Literatur, Kunst und Medien. Göttingen: V&R UP, Bonn UP, 2014, S. 25–45.
- Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis. Bielefeld: Aisthesis, 2005.
 - ; Nelles, Jürgen: Einleitung: Konstruierte Identitäten, in: dies. (Hrsg.): Auto-BioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 7–19.
 - ; Simonis, Linda (Hrsg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Göttingen: V&R UP, Bonn UP, 2014.
- Moser, Gerhard: Knochen und Glut und Asche, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 161–165.
- Moser, Samuel: Da flog das Wort auf, in: ders. (Hrsg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Aktual. u. erw. Neuausg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 247–252.
- Müller, Klaus Peter: Moderne, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 448.
- Müller, Wolfgang G.: Interfiguralität: A Study on the Interdependence of Literary Figures, in: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Intertextuality. Berlin; New York: de Gruyter, 1991, S. 101–121.
- Naisbitt, John: Megatrends. Ten new directions transforming our lives. New York: Warner Books, 1982.
- Nelles, Jürgen: Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Neuhaus, Stefan: ›In dieser Gegend gibt es keinen Gott‹: Religion in der ›postmodernen‹ Literatur am Beispiel von Helmut Krausser, Hape Kerkeling und Felicitas Hoppe von Stefan Neuhaus, in: Julian Preece, Frank Finlay, Sinead Crowe (Hrsg.): Religion and Identity in Germany Today. Doubters, Believers and Seekers in Literature and Film. Bern: Peter Lang, 2010, S. 83–98.
- ›Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?‹ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, in: Martin Hellström, ders. (Hrsg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 39–53.
 - »Geniestreich« oder »artige Häkeldeckchenprosa«? Positionen literarischer Wertung am Beispiel der Debatte über die Büchnerpreisträgerin Felicitas Hoppe, in: Irma Hyvärinen, Ulricke Richter-Vapaatalo, Jouni Rostila (Hrsg.): Finnische Germanistentagung 2012. Einblicke und Aussichten. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014, S. 293–308.
 - Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe), in: Sabine Kyora (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 2014, S. 307–325.
 - Das Subversive des Spiels. Überlegungen zur Literatur der Postmoderne, in: Thomas Anz, Heinrich Kaulen (Hrsg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin; New York: de Gruyter: 2009, S. 371– 390.
 - Felicitas Hoppe, in: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen. <http://www.munzinger.de/document/16000000707> (Stand: 11.02.2016).
 - Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: Joël Giskes, Christian Schlösser (Hrsg.): Literatur im Gespräch II. Interviews mit Schriftstellern (2000–2004). Berlin: Weidler, 2005, S. 9–13.

- Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar: Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur, in: Marion Gymnich, Birgit Neumann, Ansgar Nünning (Hrsg.): Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verl., 2006, S. 3–28.
- Neumann, Gerhard; Warning, Rainer (Hrsg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie. Freiburg: Rombach, 2003.
- Neumann, Michael; Stüssel, Kerstin (Hrsg.): Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Konstanz: Konstanz UP, 2011.
- ; Stüssel, Kerstin: ›The Ethnographer’s Magic‹. Realismus zwischen Weltverkehr und Schwellenkunde, in: dies. (Hrsg.): Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Konstanz: Konstanz UP, 2011, S. 9–25.
- Nieberle, Sigrid: Ilse Aichinger im Kino des Verschwindens, in: Britta Hermann, Barbara Thums (Hrsg.): »was wir einsetzen können, ist nüchternheit«. Zum Werk Ilse Aichingers, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 127–146.
- Nora, Pierre: Erinnerungsorte Frankreichs. Mit einem Vorw. v. Etienne François. München: C.H. Beck, 2005.
- Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Franz. v. Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach, 1990.
- Nüchtern, Klaus: »Ein Engel ohne Eingeweide, Herz und Hirn.« Büchner-Preisträger Josef Winkler über seinen Kampf mit der Sprache, dem Vater und der katholischen Kirche, in: Falter 44/08. <http://www.falter.at/falter/2008/10/28/ein-engel-ohne-eingeweide-herz-und-hirn> (Stand: 18.11.2015).
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven, in: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 2009, S. 33–52.
- Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hrsg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin; New York: de Gruyter, 2002, S. 541–570.
- Oosterhuis, Harry: Vom fragwürdigen Zauber männlicher Schönheit. Politik und Homoerotik in Leben und Werk von Thomas und Klaus Mann, in: Susanne zur Nieden (Hrsg.): Homosexualität und Staatsräson: Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945. Frankfurt a.M.: Campus, 2005, S. 118–146.
- Opitz, Michael; Opitz-Wiemers, Carola: Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. seit 1989, in: Wolfgang Beutin [u.a.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebte, erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 662–702.
- Osterhammel, Jürgen; Jansen, Jan. C.: Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen. 6. Aufl. München: C.H. Beck, 2009.
- ; Petersson, Niels P. (Hrsg.): Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen. 3. Aufl. München: C.H. Beck, 2003.
- Ott, Michaela: Bildende und darstellende Künste, in: Stephan Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 60–76.

- Özelt, Clemens: Freitod und Alterität. Zur Poetologie der Selbstmordvermeidung bei Josef Winkler, in: Arno Herberth, Thomas Niederkrotenthaler, Benedict Till (Hrsg.): Suizidalität in den Medien. Interdisziplinäre Betrachtungen. Wien: LIT, 2008, S. 167–182.
- Pailer, Gaby: Hoppe, Hockey und der reisende Puck. Selbst(er)findung und kanadische Kindheit Felicitas Hoppes fiktionaler Auto/Biografie, in: Michaela Holdenried (Hrsg.): Felicitas Hoppe. Das Werk. Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 161–172.
- Parr, Rolf: Räume, Symbole und kulturelle Konfrontationen. Kollektivsymbolsysteme als ›mental maps‹, in: Carla Dauven-van-Knippenberg, Christian Moser, ders. (Hrsg.): Grenzen, Räume, Kulturen, Begegnungen, S. 15–36.
- Parry, Christoph: ›Das sind jetzt die richtigen Bilder‹. Zu Peter Handkes erzählerischem und polemischem Umgang mit Bildern, in: Dieter Heimböckel, Uwe Werlein (Hrsg.): Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 359–370.
- Pethes, Nicolas: *Catastrophic turns*. Wir sind nie Germanisten gewesen, in: LiLi (2013) H. 172. Turn, Turn, Turn? Oder: Braucht die Germanistik eine germanistische Wende? Eine Rundfrage zum Jubiläum der LiLi. <http://www.lili.uni-siegen.de/ausgaben/2013/lili172.html?lang=de#pethes> (18.01.2016).
- Pfeifenberger, Michael: Der Kinoleinwandgeher/El Caminante De La Pantalla. Ein Episodenfilmprojekt nach Texten von Josef Winkler. Mexiko/Austria/India 2009. Roadmovie, 85 min.
- Pfeiferová, Dana: Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens, 2007.
- Eintrag ›Winkler, Josef‹, in: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2. vollst. überarb. Ausgabe. Bd. 12. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. 458–459.
 - Zwischen Angst und Beschwörung: Josef Winklers Todesbilder, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 104–119.
- Pfister, Gerhard: Peter Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu ›Der kurze Brief zum langen Abschied‹, ›Langsame Heimkehr‹, ›Das Spiel vom Fragen‹, ›Versuch über die Müdigkeit‹. Bern: Peter Lang, 2000.
- Pfister, Manfred: Intertextualität, in: Dieter Borchmeyer, Victor Zmegac (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 215–218.
- Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebereich als Intertext, in: Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz (Hrsg.): Tales and ›their telling difference‹. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Heidelberg: Winter, 1993, S. 109–132.
 - Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich, ders. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 1–30.
- Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein, 2008.
- Platthaus, Andreas: Finden Sie die Unterschiede? Gegen Christian Krachts Roman ›Imperium‹ werden allerhand Vorwürfe erhoben. Dabei nimmt er nur seinen Titel ernst und ist auf Eroberungszüge aus – zum Besten der Leser, in: FAZ, vom 06.03.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christian-krachts-imperium-finden-sie-die-unterschiede-11674244.html> (Stand: 29.06.2015).

- Klassiker der Comic-Literatur. Gebrauchsanleitung für den Corto-Kosmos. Wenn es eine Geschichte gibt, die den Namen Comic-Roman verdient, dann ›Die Südseeballade‹ von Hugo Pratt – der Beginn der Abenteuerreihe um den Seemann Corto Maltese, in: FAZ, vom 11.11.2005. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/klassiker-der-comic-literatur-gebrauchsanleitung-fuer-den-corto-kosmos-1254297-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 (Stand: 22.06.2015).
- Plett, Heinrich F.: Intertextualities, in: Ebd. (Hrsg.): Intertextuality. Berlin; New York: de Gruyter, 1991, S. 3–29.
- Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, in: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 78–97.
- Popp, Wolfgang: Männerliebe: Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Poppe, Sandra: Einleitung, in: dies., Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hrsg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. Septembers 2011 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien. Bielefeld: transcript, 2009, S. 9–20.
- Prangel, Matthias: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. Ein Gespräch mit Josef Winkler, in: [literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de), vom 01.06.2004. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6730 (Stand: 21.08.2015).
- Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London: Routledge, 1992.
- Radisch, Iris: Die zweite Stunde Null, in: Die Zeit, vom 07.10.1994. <http://www.zeit.de/1994/41/die-zweite-stunde-null> (Stand: 29.01.2016).
- Ich will verschwinden, in: Ilse Aichinger: Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 110–121.
- Reichardt, Ulfried: Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen. Berlin: Akademie, 2010.
- Reichensperger, Richard: Zu einer Sprache des Schmerzes: Josef Winkler, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 55–74.
- ; Wittstock, Uwe: »Ich bin im Film« – Gespräch mit Ilse Aichinger, in: Welt am Sonntag, vom 22.6.2001. <http://www.welt.de/print-welt/article470038/Ich-bin-im-Film.html> (Stand: 18.02.1016).
- Reinbothe, Roswitha: Deutsch als internationale Wissenschaftssprache und der Boykott nach dem Ersten Weltkrieg. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006.
- Renger, Almut Barbara: Eintrag ›Spiegel‹, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole; 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 357–359.
- Renner, Rolf G.: Der Kinogeher. Peter Handke und der Film, in: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hrsg.): Peter Handke: Poesie der Ränder. Mit einer Rede Peter Handkes. Köln [u.a.]: Böhlau, 2006, S. 201–214.
- Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur. München: Fink, 2002.
- Richter, Peter: Prüder zur Sonne. Mal wieder ein bisschen wohlstandsmüde sein: Christian Kracht erinnert noch mal daran, wie gut es uns geht, in: FAZ, vom 12.02.2012.
- Richter, Steffen: Land und Meer. Die Räume der Felicitas Hoppe, in: Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bermann (Hrsg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der

- Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 279–299.
- Riffaterre, Michael: L'intertexte inconnu, in: *Littérature* 41 (1981), S. 4–7.
- Semiotics of Poetry. Bloomington [u.a.]: Indiana UP, 1987.
- Roberts, David: 2. Juni 1967. Der Schuss eines Polizisten löst die Studentenrevolte aus, in: David E. Wellberry (Hrsg.): *Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Berlin UP, 2007, S. 1094–1100.
- Robertson, Roland: *Globalization. Social theory and global culture*. London: Sage publications, 1992.
- Globalization. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity, in: Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson (Hrsg.): *Global Modernities*. London: Sage publications, 1995, S. 25–44.
- Robins, Régine: L'autofiction. Le sujet toujours en défaut, in: Madeleine Frédéric (Hrsg.): *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*. Bruxelles: Centre d'Etudes canadiennes de l'ULB, 1991, S. 231–265.
- Rohark, Thomas: *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance*. Göttingen: V&R, 2007.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Ruf, Oliver: Das phonographische Gedächtnis: Erinnerung, Reproduktion, Vergessen – Zu Felicitas Hoppes Roman *Johanna*, in: Martin Hellström, Stefan Neuhaus: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 157–172.
- Rumland, Marie-Kristin: *Veränderungen in Verlagswesen und Buchhandel der ehemaligen DDR 1989–1999. Mit einem Geleitw. v. Alfred G. Swierck*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1993.
- Rupp, Jan: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur, in: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 181–194.
- Rutschky, Katharina: *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung*. Berlin: Ullstein, 1988.
- Sander, Marcus: »Unterwegs sein, das ist im Leben das Entscheidende!« Nicht wissen, wohin es geht – die Schriftstellerin Felicitas Hoppe über Stuttgart, Berlin und das Glück der Reisenden, in: *Stuttgarter Zeitung*, vom 06.04.2004.
- Sasse, Sylvia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 294–308.
- Schafer, Murray R.: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Aus dem Engl. übers. v. Kurt Simon u. Eberhard Rathgeb. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988.
- *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Übers. u. neu hrsg. v. Sabine Breitsameter. Mainz: Schott, 2012.
- Schaffers, Uta: *Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan*. Berlin; New York: de Gruyter, 2006.
- Schafroth, Heinz F.: Aichinger, Ilse, in: Bernd Lutz (Hrsg.): *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1986, S. 2–4.

- Schahadat, Shamma: Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext, in: Miltos Pechlibanos (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1995, S. 366–377.
- Scheck, Denis: Denis Scheck im Interview mit Felicitas Hoppe, in: Druckfrisch mit Denis Scheck, vom 29.04.2012. <http://www.daserste.de/information/wissenskultur/druckfrisch/sendung/2012/felicitas-hoppe-hoppe100.html> (Stand: 26.11.2015).
- Scherpe, Klaus R.: Grenzgänge zwischen den Disziplinen. Ethnographie und Literaturwissenschaft, in: Petra Boden, Holger Dainat (Hrsg.): Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie, 1997, S. 297–316.
- Schimmelbusch, Alexander: Handkes unergründlicher Hass auf Bernhard, in: Die Welt, vom 30.11.2010. <http://www.welt.de/kultur/article11300437/Handkes-unergruendlicher-Hass-auf-Bernhard.html> (Stand: 18.11.2015).
- Schirnding, Albert von: Die 101 wichtigsten Fragen: Thomas Mann. Nördlingen: C.H. Beck, 2008.
- Schirmacher, Frank: Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen westdeutschen Bewußtseins, in: FAZ, vom 02.10.1990.
- Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten. Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung ›Was bleibt‹, in: FAZ, vom 02.06.1990.
- Schlachter, Birgit; Régine Robin: Fragmentarische Identität und Shoah – von einer Theorie der Identität zur Erfindung von Identitäten in der Fiktion, in: Thomas Keller, Freddy Raphaël (Hrsg.): Lebensgeschichten, Exil, Migration. Berlin: Berliner Wissenschaftsverl., 2006, S. 65–86.
- Schlödel, Helmut: Dorf ohne Ufer. Verbaler Bildhauer aus Kärnten. *Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache* – Die Roman-Trilogie des österreichischen Autors Josef Winkler, in: Günther A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsg.): Dossier 13 – Josef Winkler. Graz: Droschl, 1999, S. 99–106.
- Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.
- Kartenlesen, Augenarbeit, in: Heinz Dieter Kittsteiner (Hrsg.): Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten. München: Fink, 2004, S. 261–284.
- Schlösser, Hermann: Reisen, um zu schreiben. Überlegungen zu einer geläufigen literarischen Praxis nebst drei Beispielen: Kasimir Edschmid, Wolfgang Koeppen, Felicitas Hoppe, in: Helmut Lethen, Annegret Pelz, Michael Rohrwasser (Hrsg.): Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens. Göttingen: V&R UP, 2013, S. 207–222.
- Schmeling, Manfred; Schmitz-Emans, Monika; Walstra, Kerst: Vorwort der Herausgeber, in: dies. (Hrsg.): Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 5–21.
- Schmid, Christian: Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. Stuttgart: Steiner, 2005.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990. Notizen zur Lehrveranstaltung, in: eLib.at, vom 11.12.2015. http://elib.at/index.php?title=Oesterreich_-_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler (Stand: 11.12.2015).
- Schmitz-Emans, Monika: Eintrag ›Intermedialität‹, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 355.

- ; Lindemann, Uwe; Schmeling, Manfred (Hrsg.): Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe. Berlin; New York: de Gruyter, 2009.
- Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger, in: Text + Kritik 175 (2007), Ilse Aichinger, S. 57–66.
- Schneider, Daniel: Entwürfe des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ in deutschen Kolonial- und Afrikaromanen von 1889 bis 1952. Bielefeld: Aisthesis, 2011.
- Schneider, Uwe: Nacktkultur im Kaiserreich, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Handbuch zur ›Völkischen Bewegung‹ 1871–1918. München: Saur, 1999, S. 411–435.€
- Schneider, Wolfgang: Charaktere haben andere, in: Tagesspiegel, vom 01.04.2012. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/buch-der-woche-charakter-haben-andere/6462856.html> (Stand: 13.11.2014).
- Schnell, Ralf: Deutsche Literatur nach 1945, in: Wolfgang Beutin [u.a.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Siebte, erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008, S. 479–510.
- Scholler, Dietrich: Jörg Helbig (1996): Intertextualität und Markierung. Heidelberg: Winter. <http://web.fu-berlin.de/phin/phin5/p5t4.htm> (Stand: 11.01.2016).
- Schreiber, Dominik: Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen. Wiesbaden: Springer, 2015.
- Schulze, Holger: Sound studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung. Bielefeld: transcript, 2008.
- Schumacher, Eckhard: ›Tristesse Royale‹. Sinnsuche als Kitsch, in: Wolfgang Braungart (Hrsg.): Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 197–211.
- Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 129–146.
- Schütte, Wolfram: Reiß: Wolf – Zu einem Eil-Verfahren beim Umgang mit der DDR-Literatur, in: Frankfurter Rundschau, vom 08.06.1990.
- Schüttpelz, Erhard: Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960). Paderborn: Fink, 2005.
- Schütz, Erhard: Kunst, kein Nazikram. Christian Krachts neuer Roman ›Imperium‹ zeigt mitnichten die ›Nähe des Autors zu rechtem Gedankengut‹, wie im ›Spiegel‹ behauptet wurde, in: Der Freitag, vom 16.02.2012. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kunst-kein-nazikram> (Stand: 02.06.2015).
- Schütz, Hanns Lothar: Es gilt das Gesetz, das Sie längst kennen, in: Börsenblatt 45/99 (1989).
- Schwarz, Thomas: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts historische Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt, in: Germanistik.ch, vom 03.2012. http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee (Stand: 24.11.2015).
- Schwens-Harrant, Brigitte: Des Todes leibeigen. Josef Winklers Sprachbilder, in: Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann (Hrsg.): Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 69–82.
- Literatur als Litanei, in: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien. Göttingen: V&R unipress, 2015, S. 353–366.

- Verschiebungen. Profanisierung und Sakralisierung im Werk Josef Winklers, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 212–224.
- Seib, Jörg: Stäbe – Netze – Schrift. Biblische Rezeption bei Felicitas Hoppe, Ferdinand Schmatz, Patrick Roth, in: Erich Garhammer, Udo Zelinka (Hrsg.): ›Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen‹. Biblische Spuren in der modernen Literatur. Paderborn: Bonifatius, 2003, S. 143–160.
- Seibt, Gustav: Es roch nach Menschentalg. ›Ich werde hier sein, im Sonnenschein und im Schatten‹: Christian Kracht liefert in seinem neuen Roman Atmosphäre pur – und das im schönsten Deutsch, das derzeit zu lesen ist, in: Süddeutsche Zeitung, vom 17.05.2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-neuer-roman-es-roch-nach-menschentalg-1.707352> (Stand: 23.11.2015).
- Seitter, Walter: Technischer Raum: Enträumlichung, in: Stephan Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 204–218.
- Shafi, Monika: Spaces of Violence. On the Role of Home, Nature and Gender in Narratives by Karen Duve and Felicitas Hoppe, in: Helen Chambers (Hrsg.): Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society. Oxford [u.a.]: Lang, 2006, S. 373–388.
- Sherry, Norman: Conrad's Eastern World. Cambridge: Cambridge UP, 1966.
- Sichrovsky, Heinz: Interview mit Josef Winkler, in: erLesen-Büchermagazin 24, vom 31.03.2014. https://www.youtube.com/watch?v=99TgSVSA_VI (Stand: 18.11.2015).
- Simon, Gerhard: Waren die Republiken der Sowjetunion Kolonien?, in: Guido Hausmann, Angela Rustemeyer (Hrsg.): Imperienvergleich. Beispiele und Ansätze aus osteuropäischer Perspektive. Festschrift für Andreas Kappeler. Wiesbaden: Harrassowitz, 2009, S. 105–122.
- Simplicissimus.info. <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5> (Stand: 25.11.2015).
- Soboczynsk, Adam: Seine reife Frucht. Nächste Woche erscheint Christian Krachts ganz und gar meisterhafter Kolonialroman ›Imperium‹, in: Die Zeit, vom 09.02.2012. <http://www.zeit.de/2012/07/L-Kracht> (Stand: 02.06.2015).
- ›Das stört mich nicht‹. Der Bestsellerautor Daniel Kehlmann über ›Imperium‹, in: Die Zeit, vom 23.02.2012. <http://www.zeit.de/2012/09/Interview-Kehlmann> (Stand: 02.06.2015).
- Soja, Edward W.: Die Trialektik der Räumlichkeit, in: Robert Stockhammer (Hrsg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. München: Fink, 2005, S. 93–126.
- Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory. London; New York: Verso, 1989.
- Vom ›Zeitgeist‹ zum ›Raumgeist‹. New Twists on the *Spatial Turn*, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2009, S. 241–262.
- Spiegel, Hubert: Auf Erweckungsfahrt, in: FAZ, vom 16.01.2002.
- Im Gespräch: Felicitas Hoppe und Sybille Lewitscharoff. Haben Sie Überväter, meine Damen?, in: FAZ, vom 17.03.2007.
- Laudatio auf Felicitas Hoppe, in: deutscheakademie.de. <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/laudatio> (Stand: 30.11.2015).

- Wer schwimmen kann, stirbt einen langsamen Tod. Glückliche Meerfahrt mit ›Pigafetta‹: Felicitas Hoppe umschiff das Kap des zweiten Buches, in: FAZ, vom 23.03.1999.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-wer-schwimmen-kann-stirbt-einen-langsamen-tod-11304169-p3.html> (Stand: 18.11.2014).
- Spoerhase, Carlos: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur, in: Merkur 68 (776), 2014, S. 15–24.
- Stanitzek, Georg: Der Projektmacher: Projektionen auf eine ›mögliche‹ moderne Kategorie, in: Markus Krajewski (Hrsg.): Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns. Nachdruck. Berlin: Kadmos, 2008, S. 29–48.
- Stanley, Liz: The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography. Manchester; New York: Manchester UP, 1992.
- Starobinski, Jean: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure. Frankfurt: Ullstein, 1980.
- Steinwendtner, Britta: Gespräche aus vielen Jahren, in: Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 159–167.
- Steltz, Christian: Migrantenliteratur, in: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur. Berlin; Boston: de Gruyter, 2015, S. 156–174.
- Stettler, Luzia: »Stummheit immer wieder in Schweigen übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens«, in: Samuel Moser (Hrsg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. I. Begegnungen mit Aichinger. Frankfurt a.M.: 1995, S. 42–46, hier S. 45.
- Stingelin, Martin: ›Schreiben‹ Einleitung, in: ders. (Hrsg.): »Mir ekelt vor diesem tintenkleksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink, 2004, S. 7–21.
- Vom Eigensinn der Schreibwerkzeuge, in: Johannes Fehr, Walter Grond (Hrsg.): Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter. Bd. 1. Labor – Salon – Symposium. Innsbruck: Haymon, 2003, S. 134–148.
- Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn [u.a.]: Schöningh, 1998.
- Stockhammer, Robert: Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur. München: Fink, 2007.
- Stocking, George W.: The Ethnographer's Magic and other Essays in the History of Anthropology. Madison: Wisconsin UP, 1992.
- Stockinger, Claudia: Religion bei Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik 207 (2015) Felicitas Hoppe, S. 55–64.
- Stoll, Andrea: Nervenströme der Erinnerung. Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns, in: Barbara Agnese, Robert Pichl (Hrsg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 17–30.
- Struck, Lothar: Der Geruch der Filme. Peter Handke und das Kino. 2. Aufl. 2014. Meißner: Mirabilis, 2013.
- Stuber, Manfred: Man muss seinen Zorn wachhalten, in: Ilse Aichinger: Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. mit einem Nachw. v. Simone Fässler. 2. Aufl. Wien: Edition Korrespondenzen, 2011, S. 72–79.
- Stüssel, Kerstin: Punkt, Punkt, Komma Strich... – Revolution(en) und die Geschichte von ›Gegenwartsliteratur‹, in: Jürgen Fohrmann, Helmut J. Schneider (Hrsg.): 1848 und das Versprechen der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 33–48.

- Verschollen. Erzählen, Weltverkehr und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Michael Neumann, dies. (Hrsg.): *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Konstanz: Konstanz UP, 2011, S. 265–281.
- Suerbaum, Ulrich: *Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen*, in: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 58–77.
- Süselbeck, Jan: *In der ›G-Trap‹. Christian Krachts Roman ›Imperium‹ kokettiert mit Ironie und Zynismus. Gleichzeitig wirft der ›Briefwechsel‹ des Autors mit dem Komponisten David Woodard aber auch Fragen auf, denen die Presse bisher konsequent aus dem Weg gegangen ist*, in: *literaturkritik.de*, vom 22.03.2012. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16533 (Stand: 02.06.2015).
- *Zwischen Intertextualität und Plagiarismus. Literarische Antworten auf Fragen der Originalität seit 1990*, in: Klaus Birnstiel, Erik Schilling (Hrsg.): *Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Mit einem Nachw. v. Hans Ulrich Gumbrecht*. Stuttgart: Hirzel, 2012, S. 121–138.
- Theiler, W.: Eintrag ›Demiurgos‹, in: Theodor Klauser (Hrsg.): *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Bd. III. Stuttgart: Anton Hiersheim, 1957, S. 694–711.
- Thompson, Carl: *Travel Writing*. Abingdon: Routledge, 2011.
- Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zu Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2015.
- *Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995*, in: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2015, S. 17–34.
- *Wendejahr 1995 – Zur Einführung*, in: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2015, S. 9–16.
- Trickey, Erick: Eintrag ›Terry Sawchuk‹, in: *encyclopedia.com*, 2004. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3407900494.html> (Stand: 26.11.2015).
- Trilcke, Peer; Wolf, Jana: *Das Erfundene rettet einen vor gar nichts. Im Gespräch mit Felicitas Hoppe*, in: *Text + Kritik* 207 (2015), Felicitas Hoppe, S. 74–79.
- Truax, Barry: *Acoustic Communication*. Westport: Ablex, 2001.
- Tunner, Erika: *Ilse Aichingers Kopfreisen durch die Landschaften ihres Lebens*, in: Ingeborg Rabenstein-Michel, Françoise Rétif, Erika Tunner (Hrsg.): *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 173–180.
- Uerlings, Herbert: *Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme*, in: Axel Dunker (Hrsg.): *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 17–44.
- Ulrich, Carmen: *Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler*. München: Iudicium, 2004.
- Urdze, Andrejs: *Das Ende des Sowjetkolonialismus: Der Baltische Weg*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Verbers, Jason: *The conundrum of colonialism in postwar Germany*. Iowa: Iowa UP, 2012.

- Virilio, Paul: Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang, in: Edith Decker, Peter Wiebel (Hrsg.): Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Eine Ausstellung des deutschen Postmuseums in Frankfurt a.M.; Köln: Dumont, 1990, S. 335–346.
- Im Würgegriff der Zeit, in: Die Zeit, vom 11.11.1994. <http://www.zeit.de/1994/46/im-wuergegriff-der-zeit> (Stand: 19.01.2016).
- Vogel, Juliane: Josef Winklers ›Domra. Am Ufer des Ganges‹, in: Patricia Broser, Dana Pfeiferová (Hrsg.): Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur. Beiträge der tschechisch-österreichischen Konferenz. Wien: Praesens, 2003, S. 99–111.
- Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards' ›Der Italiener‹ und ›Auslöschung‹. Berlin: Erich Schmidt, 2002.
- Volk, Stefan: Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute. Marburg: Schüren, 2011.
- Wagner, Hans Peter: Eintrag ›Ekphrasis‹, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 163–164.
- Wagner, Kirsten: Topographical Turn, in: Stephan Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 100–109.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: dies. (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7–21.
- Waldow, Stephanie: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. München: Fink, 2013.
- Walter-Jochum, Robert: Vom Bekenntnis zum Plädoyer: Religion, Sexualität und Identität bei Jean-Jaques Rousseau und Josef Winkler, in: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien. Göttingen: V&R UP, 2015, S. 367–390.
- Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München: Fink, 2009.
- Weichart, Gabriele: Songlines, in: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 545–546.
- Weigel, Siegrid: Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik 2 (2002) H. 2, S. 151–165.
- Weinberg, Manfred: Hin und Weg von Kärnten. Josef Winkler und die Fremde, in: Peter Braun, ders. (Hrsg.): Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens. Tübingen, Narr, 2002, S. 321–353.
- Wellberry, David E.: Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur. Berlin: Berlin UP, 2008.
- Wendt, Reinhard: Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Europa und die Welt seit 1500. Paderborn: Schöningh, 2007.
- Werber, Niels: Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Welt-raumordnung. München: Hanser, 2007.
- Wernli, Martina: Schreiben am Rand. Die ›Bernische kantonale Irrenanstalt Waldau‹ und ihre Narrative (1895–1936). Bielefeld: transcript, 2014.
- Weymann, Ulrike: Intermediale Grenzgänge. *Das Gespräch der drei Gehenden* von Peter Weiss, *Gehen* von Thomas Bernhard und *Die Lehre der Sainte-Victoire* von Peter Handke. Heidelberg: Winter, 2007.

- Weyrandt, Hans-Jost: Fiktive Autobiographie: Frau Hoppe zeigt Größenwahn, in: Der Spiegel, vom 11.04.2012. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/felicitas-hoppe-roman-hoppe-a-825840.html> (26.12.2015).
- Wiesmüller, Wolfgang: Unterwegs mit dem Stern der Verheißung? Biblisch-religiöse Spuren in der Prosa von Felicitas Hoppe, in: Martin Hellström, Stefan Neuhaus: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverl., 2008, S. 55–68.
- Wilss, Wolfram (Hrsg.): Weltgesellschaft, Weltverkehrssprache, Weltkultur. Globalisierung vs. Fragmentierung. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Winkels, Hubert: Ein ›Snob‹ des Literaturbetriebs. Christian Kracht mit Wilhelm-Raabe-Literaturpreis geehrt. Hubert Winkels im Gespräch mit Burkhard Müller-Ulrich, in: Deutschlandfunk.de, vom 05.11.2012. http://www.deutschlandfunk.de/ein-snob-des-literaturbetriebs.691.de.html?dram:article_id=226339 (Stand: 21.07.2015).
- Was ist los mit der deutschen Literatur? Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998, S. 42–52.
- Winkler, Andrea: Eintrag ›Peter Handke‹, in: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf (Hrsg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 2. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. 257–262.
- Wittek, Bernd: Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften. Marburg: Tectum, 1997.
- Wittstock, Uwe: Ab in die Nische? Über neueste deutsche Literatur und was sie vom Publikum trennt, in: Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998, S. 86–104.
- Der erste Gast wird erschlagen, in: Focus Magazin, vom 05.03.2012. http://www.focus.de/kultur/medien/boulevard-der-erste-gast-wird-erschlagen_aid_720239.html (Stand: 28.07.2015).
- Wolf, Joanna: Eintrag ›Josef Winkler‹, in: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf (Hrsg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 2. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011, S. 827–831.
- Wolf, Werner: Intermedialität, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 344–346.
- Wolff, Eugen: Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne. In: Litterarische Volkshefte 5 (1888).
- Wolfsteiner, Beate; Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg: Winter, 1996 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, 141), in: Informationen Deutsch als Fremdsprache 24 (1997), S. 296–297. http://www.daf.de/downloads/InfoDaF_1997_Heft_2-3.pdf#page=128&view=fit (Stand: 11.01.2016).
- Wünsch, Silke; Cizmecioglu, Aygül: Felicitas Hoppe – ein ›poetisches Prosawunder‹, in: Die Welt, vom 05.12.2012. <http://www.dw.com/de/felicitas-hoppe-ein-poetisches-prosawunder/a-15951762> (Stand: 26.11.2015).

- Yamamoto, Hiroshi: Vermessung von Todeslandschaften. Zum Irre- und Engführungsverfahren in Josef Winklers *Roppongi*, in: Alexandra Millner, Christine Ivanovic (Hrsg.): Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Wien: Sonderzahl, 2014, S. 120–134.
- Youngs, Tim: The Cambridge Introduction to Travel Writing. Cambridge [u.a.]: Cambridge UP, 2013.
- Yousefi, Hamid Reza: Globalisierung im Prozeß der Geschichte: Ziele – Probleme – Möglichkeiten, in: ders., Klaus Fischer, Walter Reese-Schäfer (Hrsg.): Wege zur Globalisierung. Theorien – Chancen – Aporien – Praktische Dimensionen. Nordhausen: Traugott Bautz, 2010, S. 25–42.
- Zantop, Susan M.: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870). Berlin: Erich Schmidt, 1999.
- Zenk, Volker: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Oldenburg: Igel, 2003.
- Zimmer, Dieter E.: Nachwort des Herausgebers, in: Vladimir Nabokov: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Dieter E. Zimmer. Bd. X. 1. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 399–423.
- Pale Fire, in: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers neues Literatur Lexikon. Bd. 12. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 168–171.
- Ziolkowski, Theodore: Figures on Loan, in: ders.: Varieties of Literary Thematics. Princeton: Princeton UP, 1983, S. 123–151.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literalität?, in: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff des Literarischen. Berlin; New York: de Gruyter, 2009, S. 285–314.
- Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 2001.