

**Literaturtheorie und Wissenschaftsbetrieb
im britischen Universitätsroman**

Campus novels von David Lodge, Malcolm Bradbury und
A.S. Byatt

von

Christin Galster

Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft

1997

Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Hans Peter Neureuter

Band 6

Gedruckt als Manuskript

© bei der Autorin

Diese Arbeit wurde im Wintersemester 1995/96

von der Philosophischen Fakultät IV

(Sprach- und Literaturwissenschaften)

der Universität Regensburg

als Magisterarbeit angenommen

(Erstgutachter: Prof. Dr. D.A. Berger).

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins ehemaliger

Inhaltsverzeichnis

A. *Campus Fiction*

1. Die englische <i>campus novel</i> - Entwicklung eines Genres	S. 7
2. Methodik und Zielvorgaben	S. 12
3. Überblick über die Forschungslage	S. 14
4. Probleme der Gattungsterminologie und -definition	S. 16
4.1 <i>Campus novel</i> - <i>university novel</i> - <i>academic novel</i> ?	S. 16
4.2 Verschiedene Ansätze der Gattungsdefinition	S. 18
5. Komik im Universitätsroman	S. 22
5.1 Komik und Distanz	S. 22
5.2 Komische Figuren und Topoi	S. 24

B. Literaturtheorie und Wissenschaftsbetrieb in der englischen *campus novel*

I. *Changing Places. A Tale of Two Campuses*

1. David Lodge als Literaturwissenschaftler und Romanautor	S. 26
2. Erzähltechnik und Metafiktionalität	S. 29
3. "A Tale of Two Campuses"	S. 34
3.1 Rummidge vs. Euphoric State: das amerikanische und das britische Hochschulsystem	S. 35
3.1.1 Der Campus: Symbol des akademischen Profils	S. 35
3.1.2 Die wissenschaftliche Ausbildung: Macht erst der Dokortitel den Menschen zum <i>homo sapiens</i> ?	S. 38
3.2 Mad Masters vs. Keep Kroop: britische Exzentrizität und amerikanischer Konkurrenzkampf	S. 40
3.2.1 Das britische <i>English Department</i>	S. 40
3.2.2 Dealer Hall, Euphoric State	S. 44
3.3 Swallow vs. Zapp: <i>swap your wife, swap your life</i>	S. 46
3.3.1 Philip Swallow, "the mimetic man"	S. 47

II. *Small World: An Academic Romance*

1. Die literaturwissenschaftliche Position Lodges S. 58
2. Die "akademische Romanze" S. 59
 - 2.1 Konstitutive Elemente des Genres S. 59
 - 2.2 Die Romanzenstruktur von *Small World*: Parzifallegende und Artusstoff S. 61
 - 2.3 *The Siege Perilous*: die Queste nach Wissen und Erkenntnis S. 62
3. Romantische Illusion und desillusionierende Wirklichkeit: literarische Modelle und Bezugspunkte in *Small World* S. 68
 - 3.1 Striptease am Meeresstrand: Der Rasende Roland und der Perseus-und-Andromeda-Mythos S. 68
 - 3.2 Der *Bower of Bliss* der Liebe und das *Waste Land* der Literaturwissenschaft S. 71
 - 3.3 Die resignierte Rückschau des Alters und die romantische Liebe der Jugend: Yeats und Keats S. 76
4. Literaturtheorie in der Literatur S. 79
 - 4.1 *The English School of Criticism* S. 80
 - 4.2 Strukturalismus, *computer stylistics*, Rezeptionstheorie und marxistische Literaturkritik S. 83
 - 4.3 Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus S. 86

III. *The History Man*

1. Malcolm Bradbury: "Writer and Critic" S. 92
2. "The plot of history" S. 95
3. *Paradise Lost* oder Der multifunktionale Campus S. 97
4. "We're minors", "We're yours": Studenten und Seminare in Watermouth University S. 100
 - 4.1 Nonkonformisten in Uniform S. 100
 - 4.2 Indoktrination statt Diskussion: Kirks Pervertierung des akademischen Erziehungsauftrags S. 102
5. Der akademische Lehrkörper: liberaler Humanismus vs. radikale Progressivität S. 105

5.1 "The Mad Hatter's Tea Party"	S. 105
5.2 Zwischen Blaustrumpf und Emanze: die Frau in der Akademia	S. 106
6. Satire und Illusionsstörung	S. 112

IV. *Possession. A Romance*

1. A. S. Byatt als Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin	S. 119
2. <i>Possession</i> als <i>academic novel</i> : Tradition und Innovation in der Genreentwicklung	S. 121
Exkurs: Viktorianische Vorbilder für die fiktiven Dichter Ash und LaMotte	S. 124
Randolph Henry Ash	S. 125
Christabel LaMotte	S. 128
3. <i>Possession</i> : Forschung zwischen Sensationsgier und wissenschaftlichem Ethos	S. 131
3.1 Die Ash Factory und ihre Bewohner	S. 132
3.1.1 Professor Blackadder und das akademische Gentlemanideal	S. 133
3.1.2 Beatrice Nest, "the guardian octopus"	S. 136
3.2 Die Welt des amerikanischen <i>Litbiz</i>	S. 138
3.2.1 Der letzte Cowboy aus Harmony City: Mortimer Cropper	S. 138
3.2.2 "The Woman from Tallahassee": Leonora Stern	S. 141
3.3 <i>Possession</i> als <i>academic romance</i>	S. 142
3.3.1 Die Queste des Childe Roland	S. 142
3.3.2 Maud auf der Suche nach der eigenen Identität	S. 145
4. <i>Possession</i> und <i>Error</i> : Die Verabsolutierung von literaturwissenschaftlichen Interpretationsansätzen	S. 149
4.1 Der besessene Biograph: Professor Croppers <i>The Great Ventriloquist</i>	S. 149
4.2 Die feministische Literaturwissenschaft	S. 151
4.2.1 <i>Writing the body</i> : die <i>errors</i> feministischer Radikalität	S. 150
4.2.2 <i>Marginal Beings and Liminal Poetry</i>	S. 154
Schlußwort	S. 159
Literaturverzeichnis	S. 163

A. *Campus Fiction*

1. Die englische *campus novel* - Entwicklung eines Genres

Die Entwicklung des englischen Universitätsromans steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Universität als Institution. England kann sich rühmen, mit Oxford und Cambridge zwei der ältesten Universitäten der Welt zu besitzen. Der legendäre Ruf dieser ehrwürdigen Bildungsstätten, deren wissenschaftliche Tradition bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, dauert bis heute ungebrochen an. In ihrer langen Geschichte wurde die Universität als Bewahrerin des rechten Glaubens oder als Brutstätte für Häresien, als innovativer *think tank* oder als unzeitgemäßer, unproduktiver und schwerfälliger Koloß gesehen, je nachdem, welches Ansehen Forschung und Wissenschaft in der jeweiligen Epoche besaßen. Ihr zwiespältiger Status als funktionaler Teil der Gesellschaft einerseits, der Aufgaben in Forschung und Erziehung zu erfüllen hat, und als Zuflucht für Freidenker und Produktionsstätte neuer, oft subversiver Ideen und Ideologien andererseits hat die akademische wie die nichtakademische Bevölkerung schon von jeher fasziniert. Bisweilen hat die Universität aber auch Mißtrauen und Ablehnung in der Gesellschaft hervorgerufen, so daß sowohl Befürworter als auch Kritiker ihre Meinung in einer Vielzahl unterschiedlicher literarischer Produktionen kundtaten: Das Spektrum der Literatur reicht vom enthusiastischen Lobpreis der Universität als hehrer Ort der Wissenschaft bis zur bissigen Satire über die esoterische Abgehobenheit und Weltfremdheit der Akademiker.

Ein beliebtes Ziel von Ironie und Satire ist der "verkopfte" Wissenschaftler, der durch die pausenlose Beschäftigung mit der Theorie völlig den Kontakt zur Wirklichkeit verloren hat. Scharfe Kritik trifft auch den Studenten, dem nicht die Erkenntnis der Wahrheit am Herzen liegt, sondern der den Nimbus der Universität nur dazu nutzt, sich unter dem Deckmantel des Studiums auf die faule Haut zu legen. Daraus entstanden bald die ersten literarischen Stereotypen: der geistesabwesende Professor und der genußsüchtige, listige Scholar. So hat bereits am Ende des 14. Jahrhunderts Geoffrey Chaucer mit Jankin, dem *Clerk of Oxenford* der *Canterbury Tales*, eines der frühesten Akademikerporträts gezeichnet, das laut Wolfgang Weiß einen gewissen Anspruch darauf erheben kann, als prototypisch zu gelten: "Jankin steht [...] am Anfang der langen Reihe misogynyer Gelehrtenfiguren, die durch ihr Bücherwissen nur schlecht für den Umgang mit dem weiblichen

Geschlecht gerüstet sind."¹ Die Problematik zwischengeschlechtlicher Beziehungen und die Erfolge und Mißerfolge, die Akademiker auf diesem Gebiet verbuchen können, gehören zu den häufigsten Themen speziell der zeitgenössischen Universitätsliteratur, so daß David Lodge, selbst einer der erfolgreichsten Autoren von *campus fiction*, sogar "sex and the will to power" für die "principal determinants of action" in der Welt der Akademia hält.²

Der Universitätsroman ist in vielem ein Spiegel des Zeitgeistes und der Probleme, die die Menschen einer bestimmten Epoche beschäftigen. So ging es im 18. Jahrhundert in den Romanen, die die akademische Welt portraitierten, nicht um "sex and the will to power", sondern um die gesellschaftliche Relevanz der Universität schlechthin. Die Haltung des Bürgertums gegenüber dieser Institution war ambivalent: Einerseits galt sie in der Volksmeinung oft als "Bollwerk der Aristotelity und als Tummelplätze junger Müßiggänger",³ andererseits aber erkannte das Bürgertum die Wichtigkeit der Universität im Prozeß der gesellschaftlichen Etablierung und des sozialen Aufstiegs. Dementsprechend malten die Autoren den Kontrast zwischen adeliger Leichtlebigkeit und bürgerlichem Verantwortungsbewußtsein in ihren Romanen in starken Farben aus.⁴

Die Akademia wurde aber nicht nur zum Gegenstand ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Wert höherer Bildung, sondern zog in der Literatur auch Spott und Ironie auf sich. Im Laufe des 19. Jahrhunderts verschob sich der Schwerpunkt der Darstellung "vom akademischen *rake* zum fröhlichen Studenten".⁵ In den komischen *campus novels* des 19. Jahrhunderts spielt er die Hauptrolle, während die Professoren, meist als "liebenswerte Exzentriker"⁶ gezeichnet, eher im Hintergrund stehen. 1848-1850 entstand William Makepeace Thackerays Universitätsroman *The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy*, in dem Thackeray die Wortschöpfung "Oxbridge" als Zusammensetzung aus Oxford und Cambridge prägte, die seit dem zum *household word* geworden ist.⁷ Das akademische Gentleman-Ideal und der präventöse Anspruch der Universitäten als einzige Vermittlungsinstanz höherer Bildung wurde im komischen Universitätsroman ironisiert und satirisiert:

"Der Erziehungsprozeß findet ausschließlich zwischen den Studenten durch mehr oder minder deftige *practical jokes* statt, das akademische Lehrerkollegium widmet sich völlig bedeutungslosen wissenschaftlichen

¹ Wolfgang Weiß, *Der anglo-amerikanische Universitätsroman. Eine historische Skizze* (Darmstadt, 1988), S. 29. Diese herausragende Studie wurde grundlegend für die nachfolgende Darstellung der historischen Gattungsentwicklung herangezogen.

² David Lodge, "Robertson Davies and the Campus Novel", ders. *Write On. Occasional Essays '65-'85* (London, 1986), S. 170.

³ Weiß, S. 36.

⁴ Vgl. hierzu Weiß, S. 42.

⁵ ebd.

⁶

Fragen, eine wie auch immer geartete erzieherische Einwirkung oder ein ernsthaftes Studium finden nicht statt."⁸

Allerdings stellen diese komisch-burlesken Romane nur eine Traditionslinie des Universitätsromans dar. Die Entwicklung eines ernsthaften, an der Realität des universitären Lebens orientierten Romantyps ist nicht zuletzt eine Konsequenz der Diskussion um die Funktion und die Ziele der höheren Bildung, die die viktorianische Gesellschaft mit einiger Verve führte, und an der auch Kardinal John Henry Newman und Matthew Arnold engagiert teilnahmen.⁹ Sie rückte die Universität erneut in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses und sensibilisierte die bürgerliche Schicht für diese Problematik, so daß die gesellschaftliche Relevanz der Geisteswissenschaften im Vergleich zu den Wirtschafts- und Naturwissenschaften auch in einer Reihe mehr oder minder propagandistisch-didaktischer Universitätsromane erläutert wurde.

In der "Variante des Ästhetizismus"¹⁰ erscheint das Newmansche und Arnoldsche Ideal in den von einem geradezu transzendentalen Bildungsidealismus geprägten Universitätsromanen aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg.¹¹ Wie grundlegend sich das Weltbild nach den grauenvollen Erfahrungen dieses Krieges gewandelt hat, wird in den *campus novels* der zwanziger Jahre deutlich, in denen Oxford, das ehemalige Paradies der *self-culture*, zur Utopie geworden ist.¹² Daher überrascht es nicht, daß dieser Gesinnungswandel in Philip Larkins direkt nach dem zweiten Weltkrieg erschienenen Roman *Jill* (1946) noch radikaler ausgeprägt ist: Sein Oxford ist meilenweit vom Arnoldschen Ideal der Selbstfindung und Selbstvervollkommung entfernt, sondern erscheint vielmehr als "Ort psychischer Deformation und Gefährdung".¹³ Die Kriegsgeneration war mit anderen Werten als "sweetness and light" großgeworden, so daß die *campus novel* den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen gerecht werden mußte, wollte sie nicht in nostalgischen, antiquierten Klischees steckenbleiben.

Daß der Universitätsroman seit den fünfziger Jahren geradezu eine Renaissance erlebt und in letzter Zeit auch vermehrt das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung auf sich gezogen hat, mag als Beweis

⁸ Weiß, S. 50.

⁹ Vor allem Arnolds Schrift *Culture and Anarchy* (1869), in der er das bereits von Swift in der Fabel von der Biene und der Spinne im *Battle of the Books* (1697) geprägte Diktum "sweetness and light" als Ausdruck sittlicher Vervollkommnung und Erleuchtung aufgriff, übte bis weit ins 20. Jahrhundert einen nachhaltigen Einfluß auf die gesellschaftlichen Wertvorstellungen aus.

¹⁰ Weiß, S. 90.

¹¹ So formuliert beispielsweise der Protagonist aus Compton Mackenzies *Sinister Street* (London 1913-1914, S. 709f) seine Überzeugung folgendermaßen: "I am so positive that the best of Oxford is the best of England and that the best of England is the best of humanity that I long to apply to the world the same standards we tacitly respect - we undergraduates. I believe every problem of life can be solved by the transcendency of the spirit which has transcended us up here." Zitiert nach Weiß, S. 91; vgl. hierzu und im Folgenden Weiß, S. 87-99.

¹²

dafür gelten, daß die *campus fiction* weiterhin einen Beitrag zur gesellschaftlichen Reflexion leistet. Nicht zu unterschätzen ist die Vorreiterrolle von Kingsley Amis' Roman *Lucky Jim* (1954), der in mehrerer Hinsicht neue Wege beschritt und für die zeitgenössische Entwicklung der Gattung als richtungweisend gelten kann. Zum einen verlegte Amis den Schauplatz seines Romans weg vom traditionellen "Oxbridge" hin zu einer der "neuen" Provinzuniversitäten,¹⁴ zum anderen machte er einen jungen Dozenten, nicht wie die meisten anderen Romane bis zu diesem Zeitpunkt einen Studenten, zum Protagonisten seines Romans und antizipierte damit zwei Grundkonstituenten des "neuen" Universitätsromans.¹⁵ Auch Amis' satirische, bisweilen burleske Komik, die die "heiligen Hallen" der Akademia und ihre Bewohner demystifiziert, haben die meisten Autoren der zeitgenössischen *campus novels* übernommen: Ein wesentliches Charakteristikum dieser Romane ist die satirische Schreibweise, die je nach Temperament und Haltung des Autors unterschiedlich pointiert und auf unterschiedliche Aspekte gerichtet ist.

Dafür lassen sich verschiedene Gründe anführen: Zum einen mündet die kontinuierliche öffentliche Diskussion über den Sinn und Wert höherer Bildung vor allem in einem so hochtechnologisierten und wissenschaftsgläubigen Zeitalter wie dem unseren unweigerlich in eine gründliche, kritische Auseinandersetzung mit der Institution Universität im allgemeinen und den Geisteswissenschaften im besonderen. Die vielfach geäußerten Zweifel an der Zeitgemäßheit, ja an der Daseinsberechtigung dieser Disziplinen wird nicht nur von den Autoren in ihren Romanen thematisiert, sondern spiegelt sich auch in der ironischen Distanz wider, die sich in Erzähltechnik und Schreibweise manifestiert. Zum anderen hat die Entwicklung des modernen und postmodernen Romans generell gezeigt, daß die Erfahrungen und Traumata der jüngsten Vergangenheit sowie die Komplexität des modernen Lebens nur unzureichend mit den Mitteln traditionellen Erzählens dargestellt werden können.¹⁶ Dementsprechend reagieren auch die Autoren der zeitgenössischen

¹⁴ Als Reaktion auf die Reformbewegung der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden zwischen 1851 und 1909 zahlreiche Hochschulen gebaut, die das Monopol Oxfords und Cambridges auf die höhere Bildung aufbrachen. Diese neuen Provinzuniversitäten mußten anfangs schwer um die gesellschaftliche Anerkennung kämpfen (eine Ausnahmestellung nimmt in mehrfacher Hinsicht die *University of London* ein) und wurden aufgrund ihrer Ziegelbauweise oft als *redbrick universities* bezeichnet. Die zweite Welle des Hochschulbaus endete mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs. Diese Universitäten werden nach dem überwiegend verwendeten Baumaterial als *white-tile universities* apostrophiert; die während der dritten Bauphase zwischen 1961 und 1965 entstandenen schließlich als *plateglass* oder *new universities*. Vgl. Ulrike Dubber, *Der englische Universitätsroman der Nachkriegszeit. Ein Beitrag zur Gattungsbestimmung* (Würzburg, 1991), S. 12.

¹⁵ Vgl. Himmelsbach, S. 15; Weiß, S. 5.

¹⁶ Malcolm Bradbury schreibt hierzu: "Only by confessing our unease with realism and its narrative and its character can we give an art that is true to the present state of language, that truly, post-modernly, follows on from the perceptual and technical discoveries of art at the beginning of the century, and that recognizes the writer's historical unease. Given the referential nature of language

Universitätsromane zunehmend mit ironischer Distanz und verwenden Techniken der Verfremdung und Illusionsdurchbrechung, ohne jedoch den Boden des realistischen Romans völlig zu verlassen.¹⁷

An dieser Stelle ist auf eine Besonderheit des englischen Universitätsromans hinzuweisen, die diese Gattung für die literaturwissenschaftliche Betrachtung außerordentlich interessant macht: Seit Kingsley Amis haben sich immer wieder Literaturwissenschaftler und Hochschullehrer als Autoren von *campus novels* einen Namen gemacht¹⁸ allen voran Malcolm Bradbury, David Lodge und in jüngster Zeit auch A.S. Byatt. Als Literaturwissenschaftler haben sie sich vor allem mit dem modernen englischen Roman beschäftigt und sind als Fachbuchautoren und Rezensenten über die Grenzen Großbritanniens hinaus bekannt geworden. Wenn solche wissenschaftlichen "insider", die zudem noch lange Zeit an Hochschulen lehrten (und im Falle Bradburys immer noch lehren), nun selbst zur Feder greifen und ihr berufliches Wirkungsfeld zum Thema fiktionaler Werke machen, kann man gespannt sein, auf welche Weise sich das kritische Bewußtsein des Literaturwissenschaftlers und die Erfahrungen des Hochschullehrers mit der imaginativen Schaffenskraft des Romanautors verbinden.

So stellt sich beispielsweise die Frage, ob die zeitgenössischen *campus novels* den Anspruch haben, einen kritischen Beitrag zur Diskussion über die gesellschaftliche Relevanz der Universität und speziell der Geisteswissenschaften zu leisten. Wollen die Autoren mit ihren Romanen politische Aussagen treffen? Machen sie die jüngsten Entwicklungen im Hochschulwesen und in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu ihrem Thema, oder verlagern sie das Romangeschehen in eine Welt, die die akademische Wirklichkeit nur bedingt abbildet? Wie werden Wissenschafts-

[...]. The linear evolution of story, the detailed representation of milieu, the grammatical sureness of narrators, the fixed presentation of personages: all these have been thrown into great doubt." Malcolm Bradbury, "Putting in the Person: Character and Abstraction in Current Writing and Painting", *The Contemporary English Novel* (Stratford-upon-Avon Studies 18), ed. Malcolm Bradbury/David Palmer (London, ²1980), S. 184-185.

¹⁷ David Lodge ordnet seine Romane auf der Achse Realismus - Postmodernismus folgendermaßen ein: "And if it has occurred to the reader to wonder where I would place my own fiction [...], I would answer in the spirit of 'Animal, Vegetable or Mineral': basically antimodernist, but with elements of modernism and postmodernism. Rummidge is certainly a metonymic place name, but Euphoric State is a metaphor, and the ending of *Changing Places* is a short circuit." David Lodge, "Modernism, Antimodernism and Postmodernism", *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (Boston/London, 1981), S. 16. Einige Jahre später ist seine Meinung hierzu noch dezidiierter: "For me, and I think for other British novelists, metafiction has been particularly useful as a way of continuing to exploit the resources of realism while acknowledging their conventionality." David Lodge, "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction", *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism* (New York/London, 1990), S. 43.

¹⁸ Vgl. hierzu D. A. Berger, "Das Bild der Universität im zeitgenössischen Roman", *Jahrbuch der Universität Düsseldorf* 1981-1983, S. 103; George Watson, "Fictions of Academe. Dons & Realities", *Encounter* November 1978, S. 44; Erhard Reckwitz, "Literaturprofessoren als

betrieb und Literaturtheorie in den Romanen dargestellt, welche Schulen und Interpretationsansätze sind Gegenstand der Diskussion? Welche Phänomene des universitären und wissenschaftlichen Lebens werden zu Motiven der *campus novel*? Läßt sich die kritische oder affirmative Haltung der Autoren, denen *setting* und Gegenstand ihrer Romane aus eigener Anschauung vertraut sind, indirekt oder direkt aus *plot* und Figurengestaltung erschließen? Welche Methoden und Techniken des Erzählens werden angewendet, oft sogar auch metafikcional thematisiert?

2. Methodik und Zielvorgaben

All die genannten Fragestellungen versucht diese Untersuchung im Blick zu behalten, wobei eine Begrenzung der Thematik und des Textkorpus im Rahmen einer Magisterarbeit jedoch unvermeidlich ist. So werden jeweils ein Werk von Malcolm Bradbury und Antonia Byatt und zwei von David Lodge besprochen.¹⁹ Diese Romane stellen nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Gesamtwerk der Autoren dar, und einen noch kleineren, selektiven Ausschnitt aus der Gattung der *campus fiction* selbst. Es ist offensichtlich, daß auf einer relativ schmalen Textbasis verallgemeinernde Aussagen nur mit großer Vorsicht getroffen werden können und zugunsten einer werkimmanenten Textanalyse in den Hintergrund treten müssen. Dennoch sollte literaturwissenschaftliches Arbeiten versuchen, über die punktuelle Analyse hinaus zu allgemeingültigen Erkenntnissen zu gelangen. Daher setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel, ausgehend von der Analyse der fiktionalen Darstellung von Literaturtheorie und Wissenschaftsbetrieb in vier Werken des englischen Universitätsromans genrespezifische Entwicklungslinien aufzuzeigen und zukünftige Gestaltungsmöglichkeiten anzudeuten.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wurden Romane ausgewählt, die nicht nur als "moderne Klassiker" der Gattung gelten dürfen, sondern die das genrespezifische Spektrum möglichst breit abdecken. David Lodges Romane *Changing Places* und *Small World* stehen für die spielerisch-ironische Variante der *campus novel* und zeichnen sich neben der durchaus ernsthaften metafikcionalen Beschäftigung mit Problemen der Literaturwissenschaft und Literaturtheorie besonders durch ihre phantasievolle, farcenhafte Komik aus. Aus dem umfangreichen Romanwerk Malcolm Bradburys wurde *The History Man* aufgrund seiner bitteren Satire ausgewählt, die ihn unter den zeitgenössischen Universitätsromanen hervorhebt. Obgleich sich andere Romane Bradburys problemloser in die gestellte Thematik eingefügt hätten, da

¹⁹ Dies sind David Lodges Romane *Changing Places* (1975; London: Penguin, 1978) und *Small World. An Academic Romance* (1984; London: Penguin, 1985); Malcolm Bradburys *The History*

sie überwiegend Literaturwissenschaftler als Protagonisten haben und nicht Soziologen wie *The History Man*, bildet dieser Roman, der ungefähr zeitgleich mit *Changing Places* erschien, einen starken Kontrast zur heiteren Komik Lodges und stellt damit eine unverzichtbare Erweiterung der formalen und inhaltlichen Charakteristika der Gattung dar. A.S. Byatts *Possession* schließlich, erst 1990 erschienen und damit der jüngste der vorgestellten Romane, folgt eher der ernsthaften Traditionslinie des Universitätsromans, obgleich auch hier Satire und Ironie vor allem in der Figurengestaltung eine wichtige Rolle spielen. Vor allem aber erweitert *Possession* mit dem Aufgreifen und Weiterführen von sich seit den achtziger Jahren abzeichnenden Tendenzen die Grenzen der Gattung, sprengt sie in gewisser Hinsicht sogar. Dies macht den Roman besonders interessant.

"Literaturtheorie" und "Wissenschaftsbetrieb", zwei dem Literaturwissenschaftler aus seinem Berufsleben sehr vertraute und auch selbst gestaltete Phänomene werden in Lodges, Bradburys und Byatts Universitätsromanen fiktional behandelt. Dabei bedienen sich die Autoren einer Vielfalt von literarischen Techniken, die den Gegenstand parodieren, persiflieren, ironisch verfremden oder auch mehr oder weniger realistisch abbilden. Handelt es sich um den Wissenschaftsbetrieb, also einen Gegenstand des "wirklichen" Lebens, so fällt eine Interpretation weniger schwer als bei dem abstrakteren Phänomen Literaturtheorie. Literaturtheoretische Aspekte wie die intertextuell präsenten Literaturtheorien und die Phänomene Intertextualität und Metafiktionalität werden, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, nicht erst einleitend diskutiert, sondern bei den einzelnen Romananalysen im jeweiligen Textzusammenhang behandelt.

Die methodische Erfassung des anderen Themenkomplexes, des Wissenschaftsbetriebes, stellt sich auf den ersten Blick unproblematischer dar. Auf die Erstellung einer Art Katalog typischer Situationen und Verhaltensweisen, anhand dessen die behandelten Romane je nach Vorhandensein und Variation der Motive zu untersuchen wären, wurde verzichtet: Eine solche Synopse einzelner aus dem Textzusammenhang gerissener Aspekte läuft Gefahr, die Gesamtaussage des Romans nur unzureichend oder sogar verzerrend wiederzugeben.²⁰ Anstelle einer möglichst vollständigen und detaillierten Beschreibung der Darstellung von Wissenschaftsbetrieb und Literaturtheorie in jedem einzelnen der diskutierten Werke konzentriert sich diese Arbeit daher auf diejenigen Aspekte, die in dem jeweiligen Universitätsroman eine besondere Rolle spielen. Diesem Vorgehen kommt entgegen, daß die behandelten Romane das universitäre und wissenschaftliche Leben aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten und auch den Schwerpunkt der Darstellung auf recht unterschiedliche Themen legen.

²⁰ Dieses Problem konnte Ulrike Dubber in ihrer ansonsten sehr informativen Studie *Der englische*

3. Überblick über die Forschungslage

Erstaunlicherweise hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung lange Zeit nur sehr sporadisch mit der Gattung des Universitätsromans beschäftigt. Abgesehen von Mortimer Proctors Monographie *The English University Novel*²¹ erfuhren die anglo-amerikanischen *campus novels* vergleichsweise wenig Beachtung.²² Obgleich in den siebziger und achtziger Jahren eine Zahl von Artikeln über spezielle Phänomene einzelner *campus novels* erschien, ist Wolfgang Weiß' richtungsweisende Studie seit Proctor die erste Monographie, die sich mit der Gattung als solcher beschäftigt. Ihr Ziel ist es, einen umfassenden Überblick über die historische Gattungsentwicklung und die Gründe für die Entstehung des Genres zu leisten.

Wolfgang Weiß' Studie scheint ein Thema aufgegriffen zu haben, das Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre sozusagen in der Luft lag, denn in der Zeit zwischen 1989 und 1992 erschienen allein in Deutschland fünf Dissertationen zu diesem Themenkomplex. Ulrike Dubbers Studie²³ orientiert sich in ihrer Anlage an der Methodik Weiß'; ihr Ziel ist es, unter bestimmten inhaltlichen Fragestellungen das Selbstverständnis der Universitäten und ihre vielfältigen Beziehungen zur Gesellschaft anhand konkreter Textinterpretationen zu beleuchten. Auch hier liegt ein Schwerpunkt der Diskussion also auf der Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Literatur, genauer gesagt, auf der Wirkung, die die Bildungsdiskussion auf die Entwicklung und das Selbstverständnis der Universitäten ausübte und auf ihrer literarischen Spiegelung in den *campus novels*. Barbara Himmelsbach möchte in ihrer Arbeit unter Berücksichtigung inhaltlicher, ästhetisch-formaler und literaturgeschichtlicher Aspekte und durch die Untersuchung spezieller universitätsbezogener Themen und Motive die behandelten Romane in den Kontext der Gattungsentwicklung einordnen.²⁴ Auch Martin Goch legt den Schwerpunkt seiner Studie²⁵ auf innerliterarische Phänomene. Sein Interesse gilt besonders den komisch-satirischen Aspekten der zeitgenössischen *campus novels*: "Der moderne englische Universitätsroman ist primär ein Teil der komischen Unterhaltungsliteratur, treibt in diesem Zusammenhang in zunehmendem Maße intertextuelle Spielereien und verfolgt erst in zweiter Linie ernsthafte Aussageabsichten."²⁶

Neben diesen Arbeiten, die sich verschiedenen Autoren von Universitätsromanen widmen, beschäftigen sich zwei Untersuchungen speziell

²¹ Mortimer R. Proctor, *The English University Novel* (Berkeley, 1957).

²² Siehe zur Forschungslage bis 1988 die Bibliographie in Weiß' Studie, S. 176-178.

²³ Ulrike Dubber, *Der englische Universitätsroman der Nachkriegszeit. Ein Beitrag zur Gattungsbestimmung* (Würzburg, 1991).

²⁴ Barbara Himmelsbach, *Der englische Universitätsroman* (Frankfurt, 1992), S. 30.

²⁵ Martin Goch, *Der englische Universitätsroman nach 1945: "Welcome to Bradbury Lodge"* (Trier,

mit David Lodges "Doppelnatur" als Romanautor und Literaturwissenschaftler. Ausgehend vom Konzept der *art-and-reality novel* will Daniel Ammann²⁷ verschiedene Formen des Zusammenspiels von Literatur, Literaturkritik und Realität analysieren: "Accordingly, it should be possible to apply Lodge the theorist to Lodge the novelist and thus bridge or at least explain the alleged division in his work."²⁸ Ganz ähnlich formulierte Ingrid Pfandl-Buchegger das Ziel ihrer Arbeit, die darüberhinaus eine sehr aufschlußreiche, eng an Franz K. Stanzels Romantheorie orientierte Analyse der von Lodge verwendeten erzähltechnischen Mittel und Strategien bietet.²⁹

Obgleich sich offenbar noch keine Einzelmonographie auf die Romane Malcolm Bradburys konzentriert, haben nicht nur die vorgenannten allgemeineren Studien, sondern auch im besonderen Robert Moraces Monographie *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*³⁰ die herausragende Stellung dieses Autors betont. Morace interessiert das Dilemma, das die Autoren in ihrer Doppelfunktion als Autoren und Literaturwissenschaftler erfahren; vor allem aber untersucht er Bradburys und Lodges Romane in Hinblick auf Bachtins Theorie der Dialogizität. Die Polyphonie der Stimmen gibt in Bachtins Interpretationsansatz der Präsenz eines Autors Raum, so daß Phänomene der Intertextualität ohne die radikalen Schlußfolgerungen der Dekonstruktivisten Beachtung finden können.³¹

Sowohl David Lodges als auch Malcolm Bradburys Universitätsromane wurden also nicht nur in einer Vielzahl kleinerer Studien, sondern auch im Rahmen von gattungsorientierten Untersuchungen behandelt. Anders verhält es sich mit A.S. Byatts Roman *Possession* (1990). Abgesehen von vereinzelt Beiträgen in jüngst erschienenen Sammelbänden und Nachschlagewerken,³² die ihn mehr oder weniger cursorisch erwähnen, finden sich bislang nur wenige Einzelstudien in Form von Artikeln und Rezensionen. Dies macht die Beschäftigung mit diesem vielschichtigen, mit dem *Booker Prize* von 1990 geehrten Werk zwar schwierig, aber auch besonders lohnend.

²⁷ Daniel Ammann, *David Lodge and the Art-and-Reality Novel* (Heidelberg, 1991).

²⁸ Ammann, S. 5.

²⁹ Ingrid Pfandl-Buchegger, *David Lodge als Literaturkritiker, Theoretiker und Romanautor* (Heidelberg, 1993).

³⁰ Robert A. Morace, *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge* (Carbondale, 1989).

³¹ Vgl. Morace, x-xii und S. 3-29.

³² Vgl. Annegret Maack, "Die Weiterentwicklung der fiktiven Biographie bei A.S. Byatt", *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*, ed. Annegret Maack (Darmstadt, 1993), S. 183-187; Jane Campbell, "A.S. Byatt", *Twentieth-Century Romance and Historical Writers*, ed. Aruna Vasudevan (London/ Detroit/Washington ³1994), S. 106-107; Carol McGuirk, "Drabble to Carter:

4. Probleme der Gattungsterminologie und -definition

Versucht man, die Gattung des Universitätsromans näher zu bestimmen, bewegt man sich auf unsicherem Boden: Zum einen verwenden die literaturwissenschaftlichen Studien unterschiedliche Termini zur Bezeichnung des Genres, zum anderen setzen sich nur wenige mit dem Problem der Gattungsdefinition überhaupt auseinander - bezeichnenderweise sind es die deutschen Studien, die eine literaturwissenschaftliche Definition versuchen³³, während in den meisten anglo-amerikanischen Abhandlungen das Gattungsproblem als solches eine untergeordnete Rolle spielt. Die "deutsche Gründlichkeit" in der Literaturwissenschaft hat Malcolm Bradbury in der augenzwinkernden Satire "The Wissenschaft File" portraitiert, dem fiktiven Brief eines jungen deutschen Doktoranden an Bradbury, in dem ihn dieser um seine Hilfe für seine Dissertation über die *campus novel* bittet:

Please give me a very full answer to these questions so I can write an excellent thesis. I would like an explanation of the history, ontology and aesthetic of the 'campus-novel', also full bibliography. I like you to interpret the representation of university life in these novels from the standpoint of *Landeskunde*, and explain me, from the standpoint of *Reception-theorie*, who likes to read them, and why so. If your books are funny, please tell me where, and send me your ontology of the comedic and your theoretiks of the humoristic, and how you like to compare yourself with Aristotle, Nietzsche, Bergson and Freud.³⁴

4.1 *Campus novel* - *university novel* - *academic novel*?

David Lodge bezeichnet seine Romane als *campus novels*,³⁵ Malcolm Bradbury die seinen als *university novels* oder verwendet den Begriff *campus fiction*.³⁶ Brian A. Connery benutzt die Termini *university fiction* und *academic satire*,³⁷ John Schellenberger spricht von *academic fiction*,³⁸ Terry Eagleton

³³ Wolfgang Weiß' "definitiorische Überlegungen" zur Gattung versuchen, der Entwicklung des Genres vom 18. bis zum 20. Jahrhundert gerecht zu werden. Vgl. Weiß, S. 20: "Da der Universitätsroman sich jeweils explizit auf die Institution Universität in der gesellschaftlichen Wirklichkeit bezieht, ist sein wichtigstes konstitutives Merkmal, daß wesentliche Züge dieser Institution, sei es in realistischer Mimesis, sei es in stilisierender, modellhafter Darstellung einschließlich karikaturistischer Übertreibung oder satirischer Verzerrung in den fiktionalen Gesamtentwurf der Handlungswelt des Romans eingebracht werden". Martin Goch, S. 25, betont die Schwierigkeiten, die sich bei dem Versuch einer Gattungsdefinition allgemein stellen. Daher bekennt er sich "schon auf der Ebene der Theorie zur Unmöglichkeit der vollständigen Erfassung aller Merkmale einer Gattung".

³⁴ Malcolm Bradbury, "The Wissenschaft File", ders. *Unsent Letters. Irreverent Notes From a Literary Life* (London, 1988), S. 3.

³⁵ David Lodge, "Robertson Davies and the Campus Novel", S. 169f.

³⁶ Malcolm Bradbury, "Campus Fiction", ders. *No, not Bloomsbury* (London, 1987), S. 329-335.

³⁷

und Rüdiger Imhof von der *academic novel*,³⁹ und so könnte man die Reihe noch fortsetzen. Gemeinsam ist allen diesen Bezeichnungen natürlich die Orientierung an der Universität beziehungsweise der Akademia im weiteren Sinne: Universitätsromane (diese Bezeichnung hat sich in der deutschen Forschung eingebürgert) leiten ihren Gattungsnamen also vom Schauplatz der Romanhandlung ab. In Hinblick auf Romane des 18. und 19. Jahrhunderts, auch noch auf die der fünfziger und sechziger Jahre unseres Jahrhunderts ist diese Bezeichnung durchaus sinnvoll, ist der *plot* dieser Werke doch weitestgehend auf den Mikrokosmos der Universität beziehungsweise des College beschränkt. Die zeitgenössischen Universitätsromane jedoch tendieren immer mehr dazu, die "geographischen" Grenzen des Campus zu überschreiten und verschiedene Aspekte des wissenschaftlichen Lebens außerhalb der Universität zu thematisieren. Rüdiger Imhof plädiert für die Verwendung des Terminus *academic novel* zur Bezeichnung der zeitgenössischen Romane, da diese die wesentlichen Züge der Institution Universität in den fiktionalen Gesamtentwurf nur am Rande oder überhaupt nicht einbrächten. Der Schwerpunkt der Thematik würde darauf verlagert, den akademischen Roman für "poetologische Experimente mit literarischen Gattungen und Formen"⁴⁰ zu verwenden. Diese Beobachtung trifft vor allem auf David Lodges Roman *Small World* und A.S. Byatts Roman *Possession* zu, wie in den einzelnen Romananalysen zu zeigen sein wird. Insofern erscheinen die Begriffe *campus novel* oder *university novel*, im wörtlichen Sinn aufgefaßt, für manche der jüngsten Werke der Gattung problematisch, da sie eine Begrenztheit der Thematik implizieren, die der innovatorischen Schaffenskraft der Autoren nicht mehr gerecht wird.

Dieser Trend spiegelt sich auch in der zwiespältigen Haltung Bradburys wider, der zwar die Etablierung des Genres anerkennt, sich aber nur ungern den Stempel eines "writer of campus fiction" aufdrücken läßt:

Today, it seems, there is an acknowledged genre of the university novel, and I am assumed to have contributed to it. In some ways the term annoys; whether Joseph Conrad relished being called an author of 'sea-stories' I cannot recall, but few of us who are not instinctively popular or market writers like to have our novels labelled by their settings. At the same time there clearly is an institution which is known by the label, just as a university is known as a university.⁴¹

Die Begriffe *campus novel* beziehungsweise Universitätsroman haben sich in der deutschen und anglo-amerikanischen literaturwissenschaftlichen

³⁸ John Schellenberger, "University Fiction and the University Crisis", *Critical Quarterly* 24,3 (1982), S. 45-48.

³⁹ Terry Eagleton, "Undistributed Middle", *Times Literary Supplement* 12. Juni 1987, S. 627; Rüdiger Imhof, "Akademia im Roman", *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*, ed. Annegret Maack (Darmstadt, 1993), S.130-147.

⁴⁰

Forschung allerdings so stark etabliert, daß sich ein neuer, wenn auch präziserer *terminus technicus* für den zeitgenössischen Universitätsroman vermutlich nur schwer einbürgern ließe.

4.2 Verschiedene Ansätze der Gattungsdefinition

Ähnlich problematisch wie die Begriffsfindung gestaltet sich die Gattungsbestimmung, wie Wolfgang Weiß zu Recht feststellt.⁴² Immerhin jedoch geben inhaltliche Varietäten erste Anhaltspunkte zu einer näheren Klassifizierung des Genres. So unterscheidet Weiß in seiner gattungsgeschichtlichen Studie beispielsweise nach dem Aufeinandertreffen der beiden Protagonistengruppen zwischen *student-centred novels* und *staff-centred novels*,⁴³ während Goch zwischen einem ernsthaften und einem komisch-satirischen Gattungsstrang differenziert.⁴⁴ Nachdem die Studenten im zeitgenössischen Universitätsroman nur am Rande des Geschehens erscheinen, ist Gochs Kategorisierung für unsere Zwecke die brauchbarere. In der ernsten und im engeren Sinne realistischen Ausprägung der *campus novel* spielen Gochs Ansicht nach Komik und Satire nur eine untergeordnete Rolle.⁴⁵ Metafiktionale und intertextuelle Elemente, die er in Hinblick auf die komisch-satirische *campus novel* "im gegenwärtigen Stadium der Entwicklung [für] außerordentlich charakteristisch"⁴⁶ hält, seien dagegen überhaupt nicht präsent. Innerhalb der Traditionslinie des komischen Universitätsromans unterscheidet Goch nochmals zwischen einem satirischen Typus und einem heiter-spielerischen Typus, den er als den häufigeren und wichtigeren betrachtet:

Das Anliegen dieses eigentlichen Hauptstranges der Gattung ist weniger die Auseinandersetzung mit der universitären Wirklichkeit als vielmehr das Ziel, den Leser zu unterhalten, ihm intellektuelles Vergnügen zu bereiten und - besonders in neueren *university novels* - mit ihm ein geistreiches Spiel zu treiben.⁴⁷

Ähnlich wie Martin Goch unterscheidet auch Malcolm Bradbury, dessen Universitätsromane wohl überwiegend dem von Goch als sekundär

⁴² Vgl. Weiß, S. 19: "Höchst umstritten sind insbesondere die Versuche einer Definition des Universitätsromans geblieben, dessen historischer Gattungscharakter durch zahlreiche intertextuelle Bezüge zwischen den Romanen und durch die Ausbildung von Konventionen und Stereotypen als erwiesen gelten darf." Weiß sieht diese Schwierigkeit "zweifelloso nicht zuletzt darin begründet, daß zum einen kein stilbildender Archetypus am Anfang der Geschichte des Universitätsromans steht, der der Gattung ihr Gepräge hätte geben können, und zum anderen diese Romangruppe keinen typischen Helden aufweist, wie z.B. den *picaro*, sondern abwechselnd Studierende, Dozenten in ungesicherter Stellung, ergraute Professoren oder Fakultätsgäste in den Mittelpunkt stellt" (S. 20).

⁴³ Vgl. Weiß, S. 21.

⁴⁴ Goch, S. 39-40.

⁴⁵ Zu diesen rechnet Goch beispielsweise Larkins *Jill* und Snows *The Light and the Dark*. Vgl. Goch, S. 42f bzw. S. 50.

⁴⁶

charakterisierten satirischen Zweig des Genres angehören, zwischen einem ernsthaften Gattungsstrang und einem satirisch-komischen. Er differenziert innerhalb der ernsthaften Linie zwischen den älteren Romanen, die in der Tradition des Bildungsromans stehen und auf moralische Erbauung und nostalgisch verklärte Erinnerung ausgerichtet sind, und den modernen ernsthaften Universitätsromanen, die sich kritisch mit den intellektuellen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Gegenwart auseinandersetzen.⁴⁸ Es überrascht nicht, daß Bradbury aus seinen Erfahrungen als Hochschullehrer und Autor heraus den nostalgischen *campus novels* eine klare Absage erteilt. Sein Anliegen ist es, das gesellschaftskritische Potential des komisch-satirischen Universitätsromans hervorzuheben, dessen Ironie nicht nur amüsiert, sondern zur ernsthaften Auseinandersetzung anregen will:

Perhaps all this suggests [...] that the university novel was made of a good deal more than selecting a convenient academic setting and then writing a *roman à clef* which would allow alumnae in their later years to lift the book and remember dear old Professor X, and how it all was like that. If my own books dealt [...] several times with the university theme, and if by this time I had become an academic myself and hence a university novelist in another sense, it was largely because I saw the university not as an innocent pastoral space but also [sic] a battleground of major ideas and ideologies which were shaping our times. It was a space in which people did discuss ideas, theoretical and aesthetic, contemplated literary and cultural theory, and experienced and responded to the large intellectual and social changes that shaped our late twentieth-century world.⁴⁹

David Lodge legt den Schwerpunkt seiner Gattungsbestimmung auf andere Aspekte als sein Freund und Kollege Malcolm Bradbury: "Inside, as outside, the academy, the principal determinants of action are sex and the will to power, and a typology of campus fiction might be based on a consideration of the relative dominance of these two drives in the story."⁵⁰ Lodges *campus novels* gehören dem von Goch als "heiter-spielerisch" charakterisierten Typus an. Daß auch diese Art von Komik nicht oberflächlich ist, erklärt Lodge unter Heranziehung der Komiktheorie Bachtins. Die "hygienische" Funktion karnevalesker Komik besteht demnach darin, durch absurde Übertreibung und Verzerrung, die aus ehrfurchtgebietenden Persönlichkeiten Menschen mit ganz normalen Schwächen und Bedürfnissen macht, Autoritäten und Institutionen einer ridikulisierenden Kritik zu unterwerfen. Dazu zählen auch die Universität und der akademische Wissenschaftsbetrieb:

I think this rather grandiose idea explains a lot of what I write in my novels - my attitude towards the academy, for instance, which is not

⁴⁸ Bradbury, "Campus Fiction", S. 330-331.

⁴⁹

meant to destroy the institution but to remind it that its interests are not all-absorbing and all-important, and that those interests to some extent depend on the suppression of certain facts about life of a low, physical, earthly kind. The novels show that people in academic life are subject to the same drives and appetites and physical needs as anyone else.⁵¹

Der Akademiker ist der Dichotomie Intellekt - Emotion/Körperlichkeit vielleicht in noch stärkerem Maße ausgesetzt als Menschen anderer Berufssparten, denn er hat David Lodge zufolge die jugendliche Libido zu einem beträchtlichen Teil in geistige Energie sublimiert, die die Voraussetzung für seinen beruflichen Erfolg bilde.⁵² So hat der "verkopfte" Akademiker oft besondere Schwierigkeiten, mit allgemein menschlichen Problemen fertigzuwerden, sind doch Karrierestreben, Machtkämpfe, berufliche Intrigen, sexuelle Frustration, Eheprobleme und dergleichen in allen gesellschaftlichen Bereichen und Strukturen, auch in der Welt der Wissenschaft, zu finden. Gerade dies macht den Schauplatz des Campus, nun im wörtlichen und im übertragenen Sinne, für Autoren wie für Leser gleichermaßen attraktiv, da die Komödien und Tragödien, die sich auf dieser Bühne abspielen, auf die Gesamtgesellschaft übertragen werden können. Die Universität ist ein Mikrokosmos, der gegenüber der Gesellschaft relativ abgeschlossen ist.⁵³ Daß an einer sozial derart eng begrenzten Gruppe "die für unsere Zeit typischen psychologisch-soziologischen Prozesse aufgegriffen und an fiktiven Ereignissen und Figuren erprobt, durchleuchtet und gewertet"⁵⁴ werden können, wurde immer wieder betont.⁵⁵ Insofern weisen Universitätsromane über den Campus, über sich selbst hinaus und können durchaus eine gesellschaftskritische Funktion ausüben, selbst wenn sie soziopolitische Ereignisse nicht direkt thematisieren. Die Beziehungen, in der die Romanfiguren zueinander stehen, sind ganz wesentlich von ihrer Umgebung geprägt. Die Figuren agieren in "status-competitive situations which are equally important in business as in higher education - probably more so. The man's job is not just a background to the action, it is the action."⁵⁶ David Lodge sieht in den strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen der Welt des akademischen Elfenbeinturms und der "wirklichen" Welt einen der Gründe für die Beliebtheit des Genres: "One reason, perhaps, is that the university is a kind of microcosm of society at large, in which the principles, drives and conflicts that govern collective human life are displayed and may be studied in a clear light and on a manageable scale."⁵⁷

⁵¹ Lodge in *Novelists in Interview*, ed. John Haffenden (London, 1985), S. 167.

⁵² Lodge, "Robertson Davis and the Campus Novel", S. 170.

⁵³ Vgl. Weiß, S. 20.

⁵⁴ Berger, S. 104.

⁵⁵ Vgl. beispielsweise J.P. Kenyon, "'Lucky Jim' & After: The Business of University Novels", *Encounter* Juni 1980, S. 83; Himmelsbach, S. 8, Dubber, S. 127f.

⁵⁶ Kenyon, S. 84.

⁵⁷ David Lodge, "Robertson Davies and the Campus Novel", S. 169. Auch Malcolm Bradbury betont

So betrachtet Lodge den Mikrokosmos Universität als eine Art Modelllandschaft, in der die Phänomene des "wirklichen" Lebens zwar bis ins kleinste Detail getreu nachgebildet sind, in der aber letztendlich nur gespielt wird:

And here we perhaps approach the ultimate secret of the campus novel's deep appeal: academic conflicts are relatively harmless, safely insulated from the real world and its sombre concerns - or capable of transforming those concerns into a form of stylized play. Essentially the campus novel is a modern, displaced form of pastoral [...]. That is why it belongs to the literature of escape, and why we never tire of it.⁵⁸

Demnach erfüllt der Universitätsroman also eine zweifache gesellschaftliche Funktion: In seiner Darstellung sozialer Strukturen und Beziehungen - oft in komisch-satirischer Verzerrung - hält er der Gesellschaft einen Spiegel vor. Die Tatsache jedoch, daß sich die Konflikte, Entwicklungsprozesse, das Scheitern oder Avancieren der Helden im Elfenbeinturm der Universität abspielt, der von den "realen" gesellschaftlichen Prozessen abgeschottet ist, relativiert die potentielle Dramatik des Geschehens und erlaubt dem Leser, die Abenteuer der Helden mizuerleben, ohne notwendigerweise den Rückbezug auf die eigene gesellschaftliche Situation leisten zu müssen. Insofern mag das Lesen von Universitätsromanen tatsächlich als eine Art Eskapismus verstanden werden.

sentimental - rather than strictly scholastic - education, underwent a mid-twentieth century transshipment and reemerged as the 'campus novel', an altogether more esoteric thing that precisely mirrored the growing distance between the universities and a wider public. And, of course, the campus novel, with its small, circumscribed world, helped fulfil a demand for fictions that were hermetic and enclosed, with no direct line of communication to The Real World." Malcolm Bradbury, "Graduating from Nostalgia to Reality", *Times Higher Education Supplement* 9.

5. Komik im Universitätsroman

5.1 Komik und Distanz

Auch und gerade Elemente des Komischen und Absurden können eskapistische Tendenzen fördern, da sie die Normen und Gesetze der Alltagswelt für kurze Zeit suspendieren. Wenn burleske und farcenhafte Komik mit den Tabus der Gesellschaft bricht, kann der Leser von diesen Zwängen befreit auflachen,⁵⁹ genauso kann er durch Schadenfreude oder Überlegenheitslachen kurzfristiges "*comic relief*" erleben.⁶⁰ Komik ist aber nicht nur auf die affektive Ebene beschränkt, sondern kann auch die kognitive Ebene miteinbeziehen. Vor allem Inkongruenzkomik arbeitet oft mit überraschenden Gegensätzen und verbindet wesensfremde Elemente miteinander. Hier drückt das Lachen die Freude am Erkennen dieser Inkongruenz, die Freude am Absurden und am intellektuellen Spiel aus. Auch Satire und Ironie als Techniken des uneigentlichen Sprechens wirken auf der affektiven wie auf der kognitiven Ebene. Komische Verzerrung und Übertreibung provozieren den Leser zum Lachen, fordern ihn aber auch auf der kognitiven Ebene, den Widerspruch zwischen der Darstellung auf der Oberflächenstruktur des Textes und der implizit kritischen Haltung des Erzählers zu realisieren. Diese Gratwanderung zwischen Illusion und komischer Verfremdung ist besonders dazu geeignet, beim Leser ein Bewußtsein für die Fiktionalität des Erzählten zu schaffen.⁶¹ Die komische Intertextualität der Parodie und Persiflage,⁶² oftmals schon allein ironische und satirische Schreibweise⁶³ machen dem Leser den Artefakt-Charakter narrativer

⁵⁹ Auf die psychologischen Wirkungen von Komik kann hier nicht genauer eingegangen werden, es sei nur auf Freuds grundlegende Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) hingewiesen. Zu Komiktheorien im allgemeinen vgl. Patricia Keith-Spiegel, "Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues", *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, ed. Jeffrey H. Goldstein/Paul E. McGhee (New York, 1972), S. 3-39 und Susan Vogel, *Humor: A Semiogenetic Approach* (Bochum, 1989), S. 5-17. Auch Bachtins Komiktheorie bietet hierzu interessante Aspekte, vgl. Michail Bachtin, *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* (Frankfurt, 1985).

⁶⁰ Die Theorien, die das Lachen als eine Art Ventil zum Abbau innerer Spannungen und zur Wiederherstellung des seelischen Gleichgewichts verstehen, werden im allgemeinen als "*release/relief theories*" bezeichnet. Sie sind in dieser Hinsicht mit Freuds psychoanalytischem Ansatz verwandt.

⁶¹ Vgl. hierzu und im Folgenden grundlegend Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionstörendem Erzählen* (Tübingen, 1993), v.a. S. 224-225.

⁶² Ulrike Dubber, S. 43, definiert Persiflage als eine nichtsubversive Form der literarischen Imitation, "die generell das ironische Bewußtsein des Autors dafür erkennen läßt, daß schriftstellerische Originalität schwer zu verwirklichen ist". Demgegenüber hat die Parodie in der impliziten Beurteilung des parodierten Textes eine kritische Tendenz. Vgl. auch Beate Müller, *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie* (Trier, 1994).

⁶³ Der Begriff "satirische Schreibweise" wird in Anlehnung an Martin Goch verwendet, der zwischen der Satire als eigenständiger literarischer Form und satirischem "Ton" unterscheidet. Vgl. Goch, S.

Illusion bewußt. Der Leser muß sich dem Bewußtsein stellen, daß die fiktionale Welt genauso wenig wie die reale eindimensional interpretierbar ist.⁶⁴ Diese Erkenntnis ist dem Wunsch nach Flucht aus der bedrückenden Realität in eine heile Welt diametral entgegengesetzt. Die absurde, karnivaleske Form der Komik und die satirisch-ironische lösen zwar verschiedene Reaktionen beim Leser aus, haben aber in ihrer Unterhöhnung der Ernsthaftigkeit, in ihrer potentiellen Subversivität, eine wesentliche Gemeinsamkeit.⁶⁵ Werner Wolf zufolge ist die historisch enge Verbindung von Komik und Illusionsstörung nicht zufällig, sondern

beruht auf der Tendenz der Komik, zum Generator sowohl einer Entwertung der Geschichte als auch eines foregrounding der Vermittlung und auch expliziter Metafiktion zu werden. Zwischen Komik, wenigstens in ihrer intensiven, ungebrochenen Form, und Illusionsstörung besteht also ein ursächlicher Zusammenhang, der im wesentlichen auf bestimmte Qualitäten des lauten, 'karnivalesken' Lachens zurückzuführen war: auf die Auslösung vor allem affektiver Distanz, auf die Indifferenz gegenüber Sinnzentriertheit und Wahrscheinlichkeit (was vor allem zu einer Entwertung der *histoire*-Ebene und insbesondere der Fabel als des zentralen Textelements führt) und auf eine anarchische Tendenz zum Überspielen ästhetischer Grenzen, was mit einem ausgeprägten Hang karnivalesker Literatur (der Komödie ebenso wie des komischen Erzählens) zum Mißachten des *Celare-arte*-Gebots einhergeht.⁶⁶

Komik, Ironie und Satire gehören nicht nur zu den auffälligsten Charakteristika des zeitgenössischen Universitätsromans, sondern erscheinen aufgrund der ihnen inhärenten Verbindung von formalen und inhaltlichen Momenten hilfreich, um sich einer Definition des Genres anzunähern. Die affektive Distanz zum Dargestellten, die durch komische Stereotypen und ironische Übertreibung beim Leser hervorgerufen wird, wird durch Techniken der Illusionsdurchbrechung wie metafiktionale Kommentare und Intertextualitätsphänomene noch gefördert. Diese Art der Selbstreflexivität ist in den hier behandelten Universitätsromanen auf besonders interessante Weise mit dem Text verknüpft: Zum einen wird die Literatur, das heißt literarische Gattungen und literaturgeschichtliche wie rezeptive Aspekte, auf der *histoire*-Ebene des Textes diskutiert und ist damit - als wesentliches Phänomen des

als satirisch zu bezeichnenden Texte". Den Grund für das Vorherrschen der satirischen Schreibweise vermutet Goch darin, daß die sozialen Verhältnisse der Gegenwart so komplex seien, daß Satiren, die eine Gesellschaft vollständig in verzerrter Form darstellten, nicht mehr möglich seien. Vgl. hierzu auch Goch, S. 82.

⁶⁴ Werner Wolf, S. 450, stellt fest, daß nicht nur satirische Übertreibung illusionsstörende Effekte hervorruft, sondern diese Effekte auch erreicht werden können "aufgrund der durchscheinenden Fremddetermination der erzählten Geschichte durch den Kritikwillen eines Satirikers, der gerade durch sein deformierendes Wissen hinter dem Text sichtbar wird - immer vorausgesetzt, daß der Leser die satirische Intention erkennt".

⁶⁵ Vgl. hierzu Wolf, S. 453: "Da karnivaleske Komik eine Extremform des Lächerlichen ist, kommt auch ein zentrales Merkmal des Komischen, die Bildung affektiver Distanz, hier besonders zum

literarischen "Wissenschaftsbetriebs" - eng mit dem Romangeschehen verknüpft. Zum anderen weist die explizite und implizite Behandlung von Literatur und speziell Literaturtheorie innerhalb eines fiktionalen, nicht literaturkritischen Werkes über sich selbst hinaus, so daß die Metafiktionalität der *discours*-Ebene dem Roman eine zusätzliche Dimension verleiht. Aus diesem Grund werden Aspekte der Metafiktionalität bewußt in die folgenden Romananalysen einbezogen.⁶⁷

5.2 Komische Figuren und Topoi

Komische Wirkung wird nicht nur über Sprache und durch formale Stilmittel erzielt, sondern auch über inhaltliche Kriterien, also über Figuren-, Handlungs- oder Situationskomik.⁶⁸ Besonders charakteristisch für den Universitätsroman ist die Stereotypisierung von Figuren, die bisweilen bis zur Karikatur gesteigert wird. Zu solch archetypisch komischen Charakteren gehört beispielsweise der kauzige Professor, den das Leben unter Büchern und fernab der "Wirklichkeit" seltsam und weltfremd gemacht hat. Sein Gegenbild ist der karrieregerige Akademiker, immer *up to date* mit den jüngsten Entwicklungen und Theorien, der im Konkurrenzkampf um Macht und Prestige metaphorisch gesprochen über Leichen geht. Seit *Lucky Jim* gehört der junge, frustrierte Dozent zum Figurenarsenal der *campus novel*, der die in der akademischen Welt bereits Avancierten mit einer Mischung aus Neid und Zynismus satirisiert. Die Studentenschaft erscheint im zeitgenössischen Universitätsroman als gelangweilte, stumpfe, leicht manipulierbare Masse, die den Dozenten genügend Gelegenheit zu ironischen Kommentaren gibt. Auch die Frauenfiguren sind zumeist stark stereotypisiert. Ob sie als altjüngferliche Matronen dargestellt werden, als prude Blaustrümpfe, als radikale Feministinnen oder als nymphomane Intelligenzbestien, meistens haben sie eine Eigenschaft, die so stark ausgeprägt ist, daß sie eher als *humours* erscheinen denn als *round characters*.

Diese hervorragenden Charakterzüge, die die Romanfiguren zu komischen Charakteren machen, werden häufig durch sprechende Namen illustriert. Oftmals verweist der *telling name* gleichzeitig auf die Funktion der Figur im Romangeschehen.⁶⁹ Ulrike Dubber macht in diesem Zusammenhang

⁶⁷ Bei A.S. Byatts *Possession* mußte aufgrund des vorgegebenen Umfangs der Arbeit leider auf eine Diskussion metafiktionaler Aspekte verzichtet werden. Dies ist deswegen bedauerlich, weil *Possession* eher dem ernsthaft-satirischen als dem komisch-spielerischen Gattungsstrang zuzuordnen ist, für den Martin Goch (S. 39-40) das Fehlen selbstreflexiver Elemente für geradezu charakteristisch hält. *Possession* bestätigt diese These nicht.

⁶⁸ Die folgende Darstellung einiger Erscheinungsformen dieser Arten von Komik ist nur allgemein und kursorisch; eine eingehende Erläuterung ihrer Funktion erfolgt am konkreten Beispiel in den einzelnen Textanalysen.

⁶⁹

die wichtige Beobachtung, daß viele der komischen Figuren tragisches oder ernsthaftes Potential besitzen, das manchmal nur spürbar bleibt, manchmal aber auch ausgestaltet wird:

Dieser ambivalente Entwurf vieler Charaktere, deren Komik zumeist gegen Ende des Romans gebrochen wird, verweist auf die ernste, realistische Tiefenebene der Romane, die selbst unter der Oberfläche von Farce und Slapstick sichtbar wird und die gekonnt angelegte 'Doppelbödigkeit' der verwendeten Komik illustriert.⁷⁰

Anlaß für Komik sind häufig typische Situationen im Leben des Akademikers. Mittlerweile fast schon zur Konvention geworden ist der Vortrag, bei dessen Vorbereitung bereits Mißgeschicke passieren können, oder der selbst zur Parodie gerät. Auch der Vergleich zwischen verschiedenen Kulturen und Bildungssystemen, vor allem der zwischen den Vereinigten Staaten und Großbritannien, ist ein immer wiederkehrendes Thema, das zu witzigen, ironischen, bisweilen sogar recht kritischen Kommentaren über die Vor- und Nachteile des jeweiligen Systems genutzt wird. Dies gilt auch für die Darstellung der Seminare und Tutorials bei Lodge und Bradbury sowie der literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeit bei Byatt. Universitätsinterne oder internationale Konferenzen eignen sich besonders dazu, die Intrigen- und Machtkämpfe der akademischen Welt ironisch darzustellen. Die besondere Wertschätzung, die der literarische Humor in Großbritannien traditionell erfahren hat, ist Dubbers Ansicht nach einer der wichtigsten Gründe für die große Rolle, die Komik im englischen Universitätsroman spielt:

Der typisch 'britische' Humor] trägt wesentlich dazu bei, daß angesehene Literaturwissenschaftler und Hochschuldozenten unbefangene populäre Romane verfassen, ohne vor sich und der Öffentlichkeit Ansehen einzubüßen. Die komische Perspektive, das 'playing for laughs', ist nicht Selbstzweck, sondern vor allem ein überaus geeignetes Vehikel für Stellungnahmen zur zeitgenössischen Gesellschaft, dessen Tradition in England bis zur bitteren Satire Swifts zurückzuverfolgen ist.⁷¹

⁷⁰ Dubber, S. 45. Vgl. zu Figuren- und Situationskomik auch Dubber, S. 33-56.

⁷¹ Dubber, S. 39-40.

B. Literaturtheorie und Wissenschaftsbetrieb in der englischen *campus novel*

I. *Changing Places. A Tale of Two Campuses*

Ultimately, Lodge's entire creation is centripetal as academic readers read a novel about characters who are academics who think that they are characters and who consequently act according to the very conventions parodied by the novel itself, conventions used by competent readers to decode the parody.¹

1. David Lodge als Literaturwissenschaftler und Romanautor

Mit *Changing Places* (1975)², seinem fünften Roman, etablierte sich David Lodge als einer der erfolgreichsten und angesehensten Autoren von *campus fiction*. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Professor für englische Literatur an der Universität Birmingham mit *Language of Fiction* (1966) und *The Novelist at the Crossroads* (1971) bereits einen Namen als Literaturwissenschaftler gemacht. Aufgrund seiner Skepsis gegenüber rein auf linguistischen Methoden beruhender Textinterpretation³ versucht Lodge in *Language of Fiction*, einen Mittelweg zwischen linguistischer Textanalyse und *evaluative criticism* zu finden, um die wegweisenden Erkenntnisse amerikanischer Romantheoretiker wie Wayne C. Booth und Ian Watt mit der englischen, stark von T.S. Eliot und F.R. Leavis beeinflussten Interpretationstradition zu einer Synthese zu vereinigen. In seinem zweiten

¹ Brian A. Connery, "Inside Jokes: Familiarity and Contempt in Academic Satire", *University Fiction*, ed. David Bevan (Amsterdam, 1990), S. 131.

² Zitierte Ausgabe: David Lodge, *Changing Places. A Tale of Two Campuses* (London: Penguin, 1978). Zitate aus der Primärliteratur werden im Folgenden direkt im Text durch Seitenangaben in Klammern gekennzeichnet.

³ Vgl. hierzu folgende Feststellung Lodges: "[...] while a literary structure has an objective existence which can be objectively (or 'scientifically') described, such a description has little value in literary criticism which is not amenable to objective criticism. The language of the novel, therefore, will be the most satisfactorily and completely studied by the methods, not of linguistics and stylistics [...] but of literary criticism, which seeks to define the meaning and value of literary artefacts by relating subjective response to objective text, always pursuing exhaustiveness of explication and

literaturtheoretischen Werk, *The Novelist at the Crossroads* (1971), gilt Lodge besonderes Interesse dem modernen und speziell dem realistischen Roman. Er wirft die Frage auf, ob dieser angesichts der "politisch-kulturellen Krisen mit den poststrukturalistischen, semiotischen, dekonstruktivistischen Demontagen interpretatorischer Systeme und sinngebender Autoritäten"⁴ noch eine der komplexen Wirklichkeitserfahrung des 20. Jahrhunderts angemessene literarische Form sei. Eine "Überlebenschance" für den realistischen Roman inmitten der Vielfalt postmoderner Vermittlungs- und Darstellungsformen sieht er in seiner Entwicklung zur *problematic novel*

which exploits more than one of these modes without fully committing itself to any, the novel-about-itself, the trick-novel, the game-novel, the puzzle-novel, the novel that leads the reader [...] through a fairground of illusions and deceptions, distorting mirrors and trapdoors that open disconcertingly under his feet, leaving him ultimately not with any simple or reassuring message or meaning but with a paradox about the relation of art to life.⁵

Diese Theorie setzt er in *Changing Places* in die Praxis um.⁶ Obgleich die stark konstruierte, streng symmetrische Romananlage beim ersten Lesen über die komplexe Erzählstrategie des Romans hinwegtäuschen mag,⁷ ist doch gerade sie ein wesentliches Medium, über das Lodge Verfremdungseffekte und Metafiktionalität erreicht.⁸

Lodge erhielt für sein 1975 erschienenes Werk gleich zwei britische Literaturpreise, nämlich den *Hawthornden Prize* und den *Yorkshire Post Fiction Prize*. Neil Hepburn bezeichnete *Changing Places* als den witzigsten Universitätsroman seit *Lucky Jim*, dessen Faszination nicht nur auf seiner brillanten Komik beruhe, sondern auch auf den durchaus ernstzunehmenden Kommentaren über aktuelle politische Ereignisse und über die *culture gap* zwischen England und Amerika: "No funnier or more penetrating account of the special relationship is likely to come your way for a long time."⁹ Bei der Darstellung der "two campuses", auf die sich der Untertitel des Romans in

⁴ Uwe Böker, "Der realistische Roman zwischen Markt und Experiment," *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*, ed. Annegret Maack/Rüdiger Imhof (Darmstadt, 1993), S. 17.

⁵ David Lodge, *The Novelist at the Crossroads* (London, 1971), S. 22.

⁶ Vgl. hierzu D.A. Berger, S. 108.

⁷ Erhard Reckwitz dagegen bezeichnet die Erzählstruktur von *Changing Places* als eher traditionell: "Der konventionell erzählte Roman legt dem Rezipienten bei dieser Art von Sinnbildung keinerlei Hindernisse in den Weg, im Gegenteil, ein mit milder Fielding'scher Ironie die *histoire* kommentierender, manipulierender und satirisierender allwissender Erzähler ist stets bemüht, daß sich der angestrebte Sinneffekt auch einstellt." Erhard Reckwitz, "Literaturprofessoren als Romanciers - die Romane von David Lodge und Malcolm Bradbury", *Germanisch-romanische Monatsschrift* 37,2 (1987), S. 205.

⁸ Vgl. hierzu D.A. Berger, S. 108: "Vor allem das zentrale Bauprinzip des Romans, die zunehmend unwahrscheinlicher werdende Parallelisierung, verfremdet die Illusion der Tatsächlichkeit und enthüllt sie als Artefaktum eines phantasiereichen Autors. In dieselbe Richtung zielt die Variation

Anspielung auf Dickens' *A Tale of Two Cities* bezieht, konnte Lodge aus seinem eigenen Erfahrungsschatz schöpfen: 1964-65 war er mit einem *Harkness Commonwealth Fellowship* in Amerika und lernte auf seiner Reise durch die USA auch San Francisco und Berkeley (das "Esseph", sprich "S.F."¹⁰ und die "Euphoric State University" des Romans) kennen, wo er vier Jahre später als *Visiting Associate Professor* tätig war.¹¹ Sowohl das hautnahe Miterleben der Studentenunruhen von 1969 als auch die positiven Seiten der amerikanischen Wohlstandsgesellschaft im Privatleben wie im Bildungssektor fanden ihren literarischen Niederschlag in Lodges Universitätsroman, obgleich der Autor ausdrücklich davor warnt, sein Werk als *roman à clef* zu lesen: "Rummidge and Euphoria are places on the map of a comic world which resembles the one we are standing on without corresponding exactly to it, and which is peopled by figments of the imagination."¹²

Die Analyse dieses Universitätsromans konzentriert sich in erster Linie auf die Darstellung des Wissenschaftsbetriebs an den fiktiven Universitäten in Amerika und Großbritannien, da in *Changing Places* die binnenfiktionale Diskussion von Literaturtheorie, die im Folgeroman *Small World* an zentraler Stelle steht, eine relativ untergeordnete Rolle spielt. Insofern werden literaturwissenschaftliche Problemstellungen in erster Linie im Zusammenhang mit Gesichtspunkten des Wissenschaftsbetriebs oder der Metafikionalität untersucht.

¹⁰ Vgl. Ammann, S. 31.

¹¹ Den Eindruck, den seine Amerikaaufenthalte hinterließen, beschrieb Lodge in zwei Essays, nämlich in "The Bowling Alley and the Sun or How I Learned to Stop Worrying and Love America" (1968) und "The People's Park and the Battle of Berkeley" (1969), beide abgedruckt in *Write On*, S. 3-16 und S. 17-27.

¹²

2. Erzähltechnik und Metafiktionalität

[...] the title *Changing Places* refers as much to the changing standpoint from which the reader views the main characters as it does to their exchange of jobs. [...] Lodge is self-conscious not only about narrative technique in *Changing Places*, but about the tradition to which the novel belongs.¹³

Self-consciousness in *Changing Places* is basically rooted in technique. Instead of explicit meta-narrative comments, Lodge favours implicit frame-breaking. In addition to that, it is the shifts from one way of presentation to another which create an ironic distance.¹⁴

Die interessante Gestaltung der Erzählstrategie dieses Romans basiert zu einem großen Teil auf der gekonnten Verbindung von Erzähltechnik und metafikcionalen Phänomenen, wie Acheson und Ammann mit ihrem Hinweis auf die *self-consciousness* des Werkes richtig bemerken. Der hier verwendete Metafiktionsbegriff orientiert sich an der Definition Werner Wolfs, der darunter "binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle auto-referentiellen Elemente eines Erzähltextes" versteht, die

unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw. (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein dem Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fictio-* wie der *fictum-Natur*) zusammenhängen.¹⁵

In der Tat sind in *Changing Places* Phänomene der Metafiktionalität so eng mit der Erzählstruktur verwoben, daß man durchaus wie Ammann¹⁶ davon sprechen kann, sie seien in der Erzähltechnik verwurzelt. Erkennbar ist diese Art der Selbstreflexivität nicht nur im Durchbrechen und Variieren der Erzählstruktur, sondern sie manifestiert sich darüberhinaus in Form von expliziten metafikcionalen Kommentaren.

Drei der sechs Kapitel von *Changing Places* (I, II, V) werden aus einer überwiegend auktorialen Erzählsituation dargestellt, in den anderen drei Kapiteln lotet der Autor die technischen Möglichkeiten des Erzählens durch Variieren der Erzählsituation aus.¹⁷ Ingrid Pfandl-Buchegger vergleicht die Rolle des auktorialen Erzählers der Kapitel I, II und V mit der Funktion einer

¹³ Acheson, S. 87.

¹⁴ Ammann, S. 43.

¹⁵ Wolf, S. 228.

¹⁶ Vgl. oben Ammann, S. 43.

¹⁷

voice-over-Stimme im Film, die die beiden Hauptfiguren "zum Teil ironisch oder humorvoll" einführe, "ohne jedoch selbst Gestalt anzunehmen oder greifbar zu werden".¹⁸ Sicherlich ist der auktoriale Erzähler keine "Person" mit fiktional ausgestalteter Individualität, doch tritt er uns im 1. Kapitel durchaus mit eigener Stimme entgegen - "[...] the crossing of their paths at the still point of the turning world passed unremarked by anyone other than the narrator of this duplex chronicle" (7) - und gibt sich auf augenzwinkernde Weise sogleich als mit textwissenschaftlichen Interpretationsmethoden vertraut zu erkennen. Nicht nur, daß er die Bedeutung des Wortes "duplex" mit Hilfe des Eintrags im *Oxford English Dictionary* (7-8) erläutert, sondern er entlarvt sich selbst in einem spielerisch-ironischen metafictionalen Kommentar als narratives Konstrukt: "One of these differences we can take in at a glance from our privileged narrative altitude (higher than that of any jet)" (8).¹⁹ Auf diese Weise wird dem aufmerksamen Leser der Artefakt-Charakter des Romans bewußt gemacht; ein mit der literaturwissenschaftlichen Terminologie weniger vertrauter Leser dagegen wird die Anspielung auf die Erzählperspektive wohl *en passant* überlesen. Im Fortgang der Erzählung nähert sich der auktoriale Modus immer mehr dem personalen an, je stärker der Fokus auf das Innenleben der Figuren gerichtet ist.²⁰ Doch der Autor beläßt es nicht bei dieser dynamischen Gestaltung der Erzählperspektive. Vielmehr schöpft er die Möglichkeiten epischer Vermittlung weiter aus, indem er sowohl traditionelle als auch moderne Erzähltechniken anwendet und diese auf der *histoire*-Ebene des Buches zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Diskussion macht.

So wird in Kapitel III, "Corresponding", die Handlung gänzlich durch die Briefe, die zwischen Philip und Hilary sowie zwischen Morris und Desirée hin- und hergehen, geschildert. Dieser "Briefroman im Roman" stellt eine intertextuelle Anspielung auf die gattungsgeschichtliche Entwicklung des Romans dar, die für die Romanfiguren Anlaß zu einer Reflexion über die

¹⁸ Pfandl-Buchegger, S. 287-288.

¹⁹ Martin Goch, S. 296, macht zu dieser erzähltechnischen Strategie folgende interessante Beobachtung: "Lodge bemüht sich zusätzlich, die komische Enthobenheit des Lesers sicherzustellen, indem er mit seiner Rolle als auktorialer Erzähler bzw. als gottähnlicher allmächtiger Verfasser ein ironisch-metafictionales Spiel treibt, wobei die Tatsache, daß er gläubiger Katholik ist, noch eine weitere ironische Ebene hinzufügt. Bereits auf der zweiten Seite ist von seiner 'privileged narrative altitude (higher than that of any jet)' (S. 8) die Rede, so als sitze der Erzähler, wie naiven Vorstellungen zufolge Gott, in den Wolken. Dieser gottähnliche Erzähler hält dabei, wie es sich für eine Komödie gehört, seine schützende Hand über die Figuren, die sich dessen im Gegensatz zum aufmerksamen Leser aber natürlich nicht bewußt sind. Hieraus resultieren wiederum komische Effekte."

²⁰ Wortwahl und Diktus bewegen sich von der humorvoll-ironischen Präsentation des auktorialen Erzählers hin zur idiosynkratischen Sprechweise der Romanfigur; genauso wie der Vermittlungsvorgang vom auktorialen Kommentar bis hin zur scheinbar unmittelbaren Vermittlung in der dramatisierten Szene variiert wird. Franz K. Stanzel prägte für diese erzähltechnische Strategie den Begriff "Personalisierung des auktorialen Erzählens": Durch die Präsentation der Gedanken und Gefühle der Figuren in ihrem idiosynkratischen Diktus unterliegt der Leser der Illusion, diese unmittelbar miterleben und nachvollziehen zu können. Vgl. hierzu

Traditionen epischen Erzählens gibt: Philip nämlich hat seine Frau gebeten, ihm für seine Unterrichtsvorbereitung ein Buch mit dem Titel *Let's Write a Novel* zu schicken, ein Werk, das 1927 in einer Reihe von Do-it-yourself-Büchern erschien, die so verschiedene Titel wie *Let's Weave a Rug*, *Let's Go Fishing* oder *Let's Have Fun With Photography* (87) tragen. Hilary, die selbst Literaturwissenschaft studiert hat, sieht sich in ihrem Brief an Philip zu folgendem Kommentar veranlaßt:

Do you still want me to send on *Let's Write a Novel*? What a funny little book it is. There's a whole chapter on how to write an epistolary novel, but surely nobody's done that since the eighteenth century? (130)

Changing Places beweist mit der Gestaltung des Kapitels III gerade das Gegenteil, nämlich daß selbst scheinbar antiquierte Untergattungen bei phantasievoller Umgestaltung auf reizvolle Weise wiederbelebt werden können.

Andere Ratschläge des besagten Buches werden in *Changing Places* geflissentlich ignoriert, erneut "very much tongue-in-cheek". So liest im Kapitel V Philip in *Let's Write a Novel*, daß *flashbacks* nur mit großer Vorsicht eingesetzt werden dürften, besser aber überhaupt nicht, denn: "They slow down the progress of the story and confuse the reader. Life, after all, goes forwards, not backwards" (186). Tatsächlich aber haben *flashbacks* in diesem Kapitel eine strukturtragende Rolle inne: In Gedanken verfaßt Philip einen Brief an Hilary, in dem er ihr die Geschehnisse der vergangenen Wochen zu erklären versucht, und auch der Leser erfährt durch diese mentalen *flashbacks* erst, was sich in Plotinus ereignet hat. Ironischerweise schleicht sich gerade das oben zitierte Postulat von *Let's Write a Novel* in Philips eigene Gedanken ein ("Life, after all, should go forwards, not backwards", vgl. 196), was den aufmerksamen Leser erneut auf Lodges spielerisch-ironischen Umgang mit Intertextualität und Metafiktionalität aufmerksam macht. Diese Art der literaturwissenschaftlichen Reflexion²¹ findet sich gleichermaßen, als Morris in besagtem Buch blättert und liest:

'Every novel must tell a story,' it began. 'Oh dear, yes,' Morris commented sardonically.

And there are three types of story, the story that ends happily, the story that ends unhappily, and the story that ends neither happily nor unhappily, or, in other words, doesn't really end at all.

Aristotle lives! Morris was intrigued in spite of himself. [...] He read on.

The best kind of story is the one with a happy ending; the next best is the one with an unhappy ending, and the worst kind is the story that has no ending at all. The novice is advised to begin with the first kind of story. Indeed, unless you have Genius, you should never attempt any other kind.

'You've got something there, Beamish, ' Morris murmured. (87-88)

Die typographische Präsentation der fiktiven Ausschnitte aus *Let's Write a Novel* in der Form wissenschaftlicher Zitate spielt auf literaturkritische Konventionen an. Vor allem aber stellt die Thematisierung von Romanaufbau und -struktur einen selbstironischen metafiktionalen Kommentar dar. Gerade das Problem des Romanendes hat den Literaturwissenschaftler Lodge besonders interessiert. Daß *Let's Write a Novel* in der Tat wesentliche Probleme anspricht, auch wenn diese stark simplifiziert werden, machen Lodges eigene kritische Betrachtungen deutlich, in denen er folgendes Charakteristikum als Basiselement literarischer Texte identifiziert:

[...] a happy and an unhappy ending, expressed in terms of a love relationship which is or is not sealed in marriage. The marriage knot is the primary symbol of happiness, of the optimistic idea that the nice and the good are one and shall inherit the earth. Conversely, the novelist's refusal to tie the marriage knot between hero and heroine expresses a bleaker and more pessimistic view that life rarely conforms to our desires, or our notions of justice.²²

Diese Art des *happy ending* verweigert uns Lodge in *Changing Places*, in dem der "marriage knot" zwischen den vier Protagonisten eben nicht erneut geknüpft wird. Stattdessen läßt das Romanende offen, wie und ob überhaupt die Helden den Gordischen Knoten der Liebeswirren lösen: Das Schlußkapitel wird in Form eines Filmskriptes präsentiert, einschließlich ausführlicher Regieanweisungen zu Schnittstellen, Hintergrundgeräuschen, Kameratechnik und dergleichen. An der formalen Gestaltung wird der schon in den vorherigen Kapiteln bedeutsame Form-Inhalt-Nexus erneut offensichtlich: In diesem Kapitel wird die Zeitgemäßheit des Romans als fiktionales Ausdrucksmedium grundsätzlich in Frage gestellt und der Film als das Medium des ausgehenden 20. Jahrhunderts diskutiert:

PHILIP: [...] Well, the novel is dying, and us with it. No wonder I could never get anything out of my novel-writing class at Euphoric State. Those kids (*gestures at screen*) are living a film, not a novel.

[...]

MORRIS: (To PHILIP) The paradigms of fiction are essentially the same whatever the medium. Words or images, it makes no difference at the structural level. (250-251)

Philips Behauptung ist ein Echo von Robert Scholes' These über den Tod des Romans in seinem Buch *The Fabulators* (1967), die David Lodge in *The Novelist at the Crossroads* zitiert:

[...] the cinema gives the coup de grace to a dying realism in written fiction. Realism purports - has always purported - to subordinate the words themselves to their referents, to the things words point to. Realism exalts life and diminishes art, exalts things and diminishes words. But when it comes to representing things, one picture is worth a thousand

²² David Lodge, "Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction," *Working with*

words, and one motion picture is worth a million. In face of competition from cinema, fiction must abandon its attempt to 'represent reality' and rely more on the power of words to stimulate the imagination.²³

Anders als Scholes glaubt Lodge sehr wohl an die Zukunft des realistischen Romans und bietet dem zeitgenössischen Romanautor mit seinem Konzept der *problematic novel* einen möglichen Ausweg aus dem von Scholes beschriebenen Dilemma. Dennoch hat die literaturwissenschaftliche Diskussion, die er in *Changing Places* mittels seiner Protagonisten in die *problematic novel* selbst verlagert, durchaus selbstironische Untertöne. Diese werden vor allem auf der letzten Seite des Romans hörbar, als Morris und Philip sich über das Problem des Romanendes unterhalten:

PHILIP: You remember that passage in *Northanger Abbey* where Jane Austen says she's afraid that her readers will have guessed that a happy ending is coming up at any moment.

MORRIS: (*nods*) Quote, 'Seeing in the tell-tale compression of the pages before them that we are all hastening together to perfect felicity.' Unquote.

PHILIP: That's it. Well, that's something the novelist can't help giving away, isn't it, that his book is shortly coming to an end? It may not be a happy ending, nowadays, but he can't disguise the tell-tale compression of the pages. [...] I mean, mentally you brace yourself for the ending of a novel. As you're reading, you're aware of the fact that there's only a page or two left in the book, and you get ready to close it. But with a film there's no way of telling [...] which frame is going to be the last. The film is going along, just as life goes along, people are behaving, doing things, drinking, talking, and we're watching them, and at any point the director chooses, without warning, without anything being resolved, or explained, or wound up, it can just ... end.

PHILIP shrugs. The camera stops, freezing him in mid-gesture.

THE END

Auf diese Weise gestaltet Lodge ein ganzes Romankapitel sozusagen als metafiktionales Kommentar, der wiederum einen metafiktionales Kommentar enthält, in gewissem Sinne also ein *mise en abyme* im Sinne J. Hillis Millers.²⁴ Durch die Integration illusionsstörender Phänomene, die dem Leser den *fictio*-Charakter der Romanwelt immer wieder bewußt machen,²⁵ in ein Werk, das

²³ Robert Scholes, *The Fabulators* (1967), zitiert in Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, S. 6.

²⁴ Vgl. J. Hillis Miller, "Stevens' Rock and Criticism as Cure, I", *The Georgia Review* 30 (Spring 1976), S. 11-12. Wolf, S. 296, erklärt dieses Konzept des *mise en abyme* als Spiegelungsprinzip, das auf der "Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes" beruht.

²⁵ Wolf, S. 440f, bezeichnet diese Art metafiktionales Komik als "Fiktionsironie", als "explizit metafiktionales Spiel mit der eigenen Artifizialität" und weist ausdrücklich auf die fiktionsironischen Vermittlungsstrategien in Lodges *campus novels* hin. Vgl. Wolf, S. 448: "Obwohl eine Distanzierung vom Objekt der Ironie wie bei der Komik allgemein zum Wesen der Ironie gehört, ist sie offenbar nicht ohne weiteres als illusionsstörendes Verfahren zu verrechnen."

der realistischen Tradition sehr viel näher steht als der Postmoderne, wird Lodge sowohl den Bedürfnissen der breiten Leserschaft gerecht wie der zeitgenössischen Skepsis gegenüber traditionellen Vermittlungsmethoden. Mit dieser Verbindung von konservativen und progressiven Elementen hat Lodge Anteil an der von Wolf gerade für den britischen Raum postulierten "'anderen' postmodernistischen Narrativik", die aufgrund "ihrer Doppelkodierung [...] einerseits ein Relativieren der Illusion, andererseits aber auch die Rücknahme eines einseitigen Antillusionismus impliziert".²⁶ Zu ähnlichen Schlußfolgerungen gelangt auch Martin Goch, der feststellt, daß

Changing Places [...] Mittel der dekonstruktivistischen Literatur, vor allem die metafiktionale Transparenz, [einsetzt], ohne ihre ideologischen Implikationen zu übernehmen. Stattdessen werden diese bis zu einem gewissen Grad domestiziert, indem sie mit Elementen des herkömmlichen Realismus, zu denen sie in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis stehen, verknüpft und zu literarischen Spielereien genutzt werden, die den traditionellen realistischen Roman problematisieren, ohne ihn letztlich aufzugeben.²⁷

3. "A Tale of Two Campuses"

Changing Places ist eine *campus novel* im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Die zwei *campuses*, die die Schauplätze für die Romanhandlung bilden, sind nicht nur geographische *settings*, sondern stehen sinnbildlich für das akademische Prestige der Hochschule und die Art und Weise, wie Lehre und Forschung dort betrieben werden. Daher konzentriert sich die nachfolgende Analyse auf die *campuses* und ihre Bewohner und versucht aufzuzeigen, wie "rund um den Campus" das amerikanische und das britische Hochschulsystem miteinander kontrastiert werden. Dabei wird die Frage angeschnitten, inwieweit mit der Darstellung der wissenschaftlichen Ausbildung und des akademischen Lehrkörpers kritische Aussageabsichten verbunden sind, oder ob die Stereotypisierung der Situationen und Figuren in

die Ironisierung von Elementen der *discours*-Ebene eine sehr hohe illusionsstörende Wirkung habe, die auch bei Lodges Romanen zu beobachten sei: "[...] die experimentellen campus-novels von David Lodge, in denen ironiekonstitutive Scheinsolidarisierungen, die auf der histoire- oder discours-Ebene mit Erzählverfahren und -elementen des eigenen oder fremder Texte inszeniert werden, umschlagen in deren Bloßstellung als unglaubwürdige oder allzu konventionelle Fiktionen. Allerdings ist dann die Illusionsstörung weniger eine Funktion der Komik als anderer Hauptformen: der Entwertung der Geschichte durch Unwahrscheinlichkeit ebenso wie eines foregrounding ihrer Vermittlung oder einer expliziten Metafiktion, zu der wir ja auch 'Fiktionsironie' gezählt haben. Gerade in der Fiktionsironie besteht denn auch die engste Verbindung zwischen Ironie und Illusionsstörung."

erster Linie dazu genützt wird, den Wissenschaftsbetrieb auf harmlos-amüsante Weise zu ironisieren.

3.1 Rummidge vs. Euphoric State: das amerikanische und das britische Hochschulsystem

3.1.1. Der Campus: Symbol des akademischen Profils

Wie vordem angedeutet, standen für die von Lodge als "places on the map of a comic world" (6) bezeichneten Universitäten Rummidge und Euphoric State zwei wirkliche Universitäten Pate, nämlich das amerikanische Berkeley und das englische Birmingham.

Rummidge wird vom auktorialen Erzähler als *redbrick university* von mittlerer Größe und mittelmäßigem Ruf beschrieben, der das Schicksal - in Gestalt der britischen Bildungspolitik - arg mitgespielt hat: "[...] having competed strenuously for fifty years with two universities chiefly valued for being old, it was, at the moment of drawing level, rudely overtaken in popularity and prestige by a batch of universities chiefly valued for being new" (14). Die einzigen wissenschaftlichen Gebiete, auf denen es sich einen Ruf erarbeiten konnte, sind "domestic appliance theory, tyre sciences and the biochemistry of the cocoa bean" (14), Disziplinen, die Rummidge weit näher an die an der wirtschaftlichen Praxis orientierten *polytechnics* rücken als an das von Oxbridge verkörperte *Humanities*-Ideal. Auch die Stadt selbst, "a large, graceless industrial city sprawled over the English Midlands at the intersection of three motorways, twenty-six railway lines and half-a-dozen stagnant canals" (13) ist so wenig attraktiv, daß der amerikanische Gastprofessor Morris Zapp sie vom Flugzeug aus als "a great dark smudge" (52) identifiziert, und seine Frau Désirée beim ersten Hören des Namens zur Assoziation "rubbish" verleitet ist (81). Nicht nur die äußerlichen Charakteristika, sondern auch der Name läßt vermuten, daß Lodges "Heimatuniversität" Birmingham für Rummidge Modell stand, lautet doch der Name Birmingham im einheimischen Dialekt "Brummagem".²⁸

Morris Zapp ist verständlicherweise von seinem neuen Domizil wenig begeistert, dessen Universität in seinen Augen vom akademischen Profil und der Arbeitsweise her sehr provinziell anmutet. Symbolisch für die individuelle und persönliche, aber in den Augen des an amerikanische *high-tech* und Effizienz gewöhnten Morris äußerst antiquierte Organisation von Lehrstuhlangelegenheiten steht das Schwarze Brett des anglistischen Instituts von Rummidge:

The noticeboard distantly reminded Morris of the early work of Robert Rauschenberg: a thumb-tacked montage of variegated scraps of paper -

letterheaded notepaper, memo sheets, compliment slips, pages torn clumsily from college notebooks, inverted envelopes, reversed invoices, even fragments of wrapping paper with tails of scotch tape still adhering to them - all bearing cryptic messages from faculty to students about courses, rendezvous, assignments and books, scribbled in a variety of scarcely decipherable hands with pencil, ink and coloured ball-point. The end of the Gutenberg era was evidently not an issue here: they were still living in a manuscript culture. Morris felt he understood more deeply, now, what McLuhan was getting at: it had a tactile appeal, this noticeboard - you wanted to reach out and touch its rough, irregular surface. As a system for conveying information it was the funniest thing he'd seen in years. (59-60)

Den einzigen Vorteil, den Morris in Rummidge gegenüber seiner Heimatuniversität Euphoric State entdeckt, ist die komfortable Ausstattung der Büros der Dozenten, die in krassem Widerspruch zu deren mageren Besoldung steht. Begeistert ist Morris angesichts des *Senior Common Room*, "where you could fresh coffee and tea served in real china cups and saucers by two motherly women, whereas Dealer Hall boasted only a small room littered with paper cups and cigarette ends where you fixed yourself instant coffee that tasted like hot disinfectant" (61). Der offensichtliche Gegensatz zwischen "public affluence and private squalor" (ebd.), dem Morris hier wie in vielen anderen Bereichen der britischen Gesellschaft begegnet, erscheint ihm als

a narrow band of privilege running through the general drabness and privation of life. If the British university teacher had nothing else, he had a room he could call his own, a decent place to sit and read his newspaper and the use of a john that was off-limits to students. That seemed to be the underlying principle. (61)

Wie grundlegend sich der englische vom amerikanischen Campus unterscheidet, wird symbolisch auch an den jeweiligen Wahrzeichen der Universitäten illustriert: Beide haben als Campanile ein Replikat des Schiefen Turms von Pisa, "built of white stone and twice the original size at Euphoric State and of red brick and to scale at Rummidge, but restored to the perpendicular in both instances" (13). Den sexuellen Symbolcharakter dieses Turmes deutet der Erzähler in bewußter Bezugnahme auf die englischen Verhältnisse an, als Morris Zapp, der sich nach der Episode mit dem Schwarzen Brett "still in a state of culture shock" (61) befindet, feststellt, daß der Campanile in Rummidge im Vergleich zu seinem Bruder in Euphoric State "flushed an angry red and shrunk to half its normal size, like a detumescent penis" (ebd.) sehr viel weniger Ausstrahlungskraft besitzt.

Die wissenschaftliche Potenz Rummidges wird in dieser Metapher deutlichen Zweifeln unterworfen, während die Arbeit der Literaturwissenschaftler in Euphoric State ohne Frage äußerst fruchtbar ist: "Walking along the corridors of Dealer Hall was like passing through some Modern Language Association Hall of Fame, but [Morris] recognized none of

Aufgrund ihrer ausgezeichneten Finanzlage konnte sich die amerikanische Partneruniversität nämlich über Jahre hinweg namhafte Wissenschaftler "einkaufen", "retaining their loyalty by the lavish provision of laboratories, libraries, research grants and handsome, long-legged secretaries" (13). Bei der Vergabe von Positionen spielt allerdings nicht immer die akademische Qualifikation die ausschlaggebende Rolle, sondern genauso wichtig ist in Zeiten der *political correctness* auch, gewisse Quoten zu erfüllen, wie Euphorics *Head of Department*, Luke Hogan, Philip erklärt:

'To make you an offer appropriate to your age and experience, we should expect a book or two. Now if you were *black*, of course, it would be different. Or better still, Indian. What I wouldn't give for an indigenous Indian with a PhD,' he murmured wistfully, like a man on a desert island dreaming of steak and chips. (182)

Abgesehen von ihrer überragenden wissenschaftlichen Reputation kann sich Euphoric State im Gegensatz zu Rummidge auch damit brüsten, in "one of the most agreeable environments of the world" (182) zu liegen, inmitten Kaliforniens legendären "mountains, lakes and rivers, its redwood forests, its blond beaches and its incomparable Bay, across which the State University at Plotinus faces the glittering, glamorous city of Esseph" (ebd.).²⁹ Aufgrund dieser präzisen Lokalisierung läßt sich "Euphoric State" unschwer als Berkeley, "Esseph" als San Francisco verorten; umso mehr noch, als der Gouverneur Euphorias ein gewisser "Ronald Duck, a former movie-actor" (14, *note the pun!*) ist. Die attraktive Lage der Universität, ihre effiziente Verwaltung und die großzügige Ausstattung mit Finanzmitteln beeindruckten den Briten Philip Swallow sehr, und die Tatsache, daß die amerikanischen Dozenten von wissenschaftlichen Verlagen mit Freixemplaren geradezu überschwemmt werden, versetzt ihn geradezu in Euphorie: "A free book was a rare treat in England, and the sight of all this unsolicited booty made him slightly delirious" (66).

Im Vergleich zu Rummidges wissenschaftlicher Impotenz, ineffizienter Arbeitsweise und unattraktiver Umgebung erscheint Euphoric State geradezu paradiesisch: Die Dozenten werden ihrer Leistung entsprechend hoch bezahlt, können unter hervorragenden Bedingungen forschen und lehren und sich in der Welt der internationalen Literaturwissenschaft, des *Litbiz*, einen Namen machen. Differenziert wird diese Schwarz-Weiß-Malerei allerdings durch die Menschen, die den Campus bevölkern, und anhand deren Persönlichkeiten und individuellen Lebenswegen die Vor- und Nachteile des jeweiligen Hochschulsystems aufgezeigt werden. Den "Platz an der Sonne" von Euphoric State müssen sich die Akademiker und Studenten nämlich hart erarbeiten und

²⁹ Daniel Ammann, S. 37, bemerkt richtig, daß gerade in der Beschreibung des *setting* durch den Einsatz von Metonymie eine realistische Wirkung erzielt wird: "Synecdochic details are meant to evoke a vivid picture of the whole scene. [...] Through selection and deletion, repetition,

fortwährend darum kämpfen, nicht von der Konkurrenz "kaltgestellt" zu werden.³⁰

3.1.2 Die wissenschaftliche Ausbildung: Macht erst der Dokortitel den Menschen zum *homo sapiens*?

Competition ist das Prinzip, das der amerikanischen Leistungsgesellschaft insgesamt und auch dem Mikrokosmos Universität zugrunde liegt, wie der auktoriale Erzähler bereits im ersten Kapitel mehr als deutlich macht. Zwar sind die amerikanischen Studenten während des Studiums einem geringeren Leistungsdruck ausgesetzt als ihre englischen Kommilitonen, aber dafür müssen sie ungeheuer viel Energie, Geld und Willenskraft investieren, um sich ihren Dokortitel zu verdienen. Diese Testphase bereitet den jungen Wissenschaftler auf den unerbittlichen Konkurrenzkampf in der akademischen Welt vor, in der die Gesetze der freien Marktwirtschaft gelten:

By now he has invested so much time and money in the process that any career other than an academic has become unthinkable, and anything less than success in it unbearable. He is well primed, in short, to enter a profession as steeped in the spirit of free marked enterprise as Wall Street, in which each scholar-teacher makes an individual contract with his employer, and is free to sell his services to the highest bidder. (15)

Hat der angehende Akademiker seine erste Anstellung an einer Universität, kann er sich noch lange nicht in Sicherheit wiegen, ist doch seine Laufbahn von zwei Faktoren abhängig: Zum einen von seinen Fähigkeiten in der universitären Lehre, die jedes Semester erneut auf dem Prüfstand stehen, und zum anderen von seiner wissenschaftlichen Forschungsarbeit: "Publish or perish" heißt die Devise. Was für eine entscheidende Rolle die Leistungen in Forschung und Lehre auch in Euphoric State spielen, wird Philip Swallow von Anfang an klar gemacht. Bereits an seinem ersten Tag im *English Department* lernt er das *Course Bulletin* kennen, ein von den Studenten herausgegebener "kind of consumers' guide to teachers and courses" (68). Die kritische, aber keineswegs destruktive Beurteilung, die die Professoren durch ihre Studenten erfahren,³¹ spielt auch innerhalb des Kollegiums eine große Rolle und hat nicht unerhebliche Auswirkungen auf das akademische Prestige des Dozenten.

³⁰ Gerade in Hinblick auf Lodges literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem realistischen Roman und seiner eigenen Konzeption der *problematic novel* ist es interessant, daß Lodge den oft phantastisch anmutenden *plot* mit einem *setting* hinterlegt, das eine wichtige Funktion als "realistic backbone to an otherwise 'writerly' text" (Ammann, S. 40) hat und dem Leser abverlangt, die Fiktion immer wieder auf ihren potentiellen Wahrheitsgehalt und Realitätsbezug hin zu überprüfen.

³¹

Auch im britischen Erziehungssystem der sechziger Jahre (*Changing Places* spielt im Jahre 1969) ist Leistung immens wichtig. Allerdings werden die Weichen hier schon viel früher gestellt, bereits der Ruf und das Prestige der weiterführenden Schule und später dann der Universität haben Einfluß auf die zukünftige Laufbahn. Doch auch auf das Abschlußexamen kommt es an: "This is called Finals, the very name of which implies that nothing of importance can happen after it" (16). Hat der Student diese Hürden genommen, seine Prüfungen erstklassig bestanden und es geschafft, sich eine erste Anstellung zu erkämpfen, ist sein weiteres Fortkommen gesichert, "since tenure is virtually automatic in British universities, and everyone is paid on the same scale" (16). Nicht einmal der Doktorgrad ist für eine akademische Laufbahn unbedingt nötig, wie an Philips Werdegang ersichtlich ist, der nach seiner Magisterarbeit kein größeres wissenschaftliches Projekt mehr abschlossen hat. Als Morris erfährt, daß sein Austauschpartner weder habilitiert ist noch ein PhD besitzt, gibt er seiner Überraschung in einem typisch sarkastischen Kommentar Ausdruck:

'He doesn't have a PhD,' Hogan said.

'What?'

'They have a different system in England, Morris. The PhD isn't so important.'

'You mean the jobs are hereditary?'" (60)

Morris' sarkastische Anspielung auf das in den Augen eines Amerikaners mehr als anachronistisch anmutende *House of Lords* impliziert, daß nicht nur in der Politik, sondern auch bei der Besetzung akademischer Posten in Großbritannien Tradition und altüberkommene Ansprüche mehr zählen als Leistung und Engagement. Daß in Morris' Kommentar durchaus ein Körnchen Wahrheit steckt, das britische System aber im Vergleich zum amerikanischen "hire & fire"-Prinzip auch positive Seiten hat, wird an der Darstellung der Verhältnisse in den *English Departments* in Rummidge und Euphoric State ersichtlich.

3.2 Mad Masters vs. Keep Kroop: britische Exzentrizität und amerikanischer Konkurrenzkampf

3.2.1 Das britische *English Department*

Die Kontrastierung des englischen mit dem amerikanischen Hochschulwesen wird selbstverständlich auf der Ebene der Romanfiguren weitergeführt, sowohl bei den Protagonisten als auch bei den Nebenfiguren. An der Gestaltung der Akademikerfiguren wird der Rückgriff auf Konventionen und literarische Stereotypen der *campus novel* besonders deutlich: Der weltfremde, konfuse Wissenschaftler begegnet uns hier genauso wie der ehrgeizige Karrieremacher. Weder die "members of that élite body, the Euphoric State faculty" (14) noch die Dozenten in Rummidges "academic backwater" (69) werden als komplexe Charaktere vorgeführt, sondern haben eher die Funktion von Requisiten, die das *setting*, also das jeweilige anglistische Institut und sein spezifisch englisches oder amerikanisches Ambiente, ausgestalten. So erscheinen die Briten als höfliche, leicht exzentrische, reservierte Menschen, deren sprichwörtliche Zurückhaltung Morris verunsichert:

In all modesty Morris imagined he must be the biggest fish ever to swim into this academic backwater, and he was prepared for a reception of almost exaggerated (if that were possible) interest and excitement. When nobody showed, he didn't know what to do. He had lost the art, cultivated in youth, of making his existence known to people. He was used, by now, to letting the action come to him. But there was no action. (69)

Morris began to think that he was going to pass through the Rummidge English Department without anyone actually speaking to him. They would fend him off for six months with their little smiles and nods and then the waters would close over him and it would be as if he had never disturbed their surface. (70)

Morris' Befürchtungen bewahrheiten sich nicht, sondern er gewinnt im Laufe der Zeit durch seine fachliche und persönliche Kompetenz das Vertrauen seiner britischen Kollegen, deren Art, institutsinterne Angelegenheiten zu verhandeln, ihn amüsiert und irritiert. Nach dem Rücktritt des Head of Department, Gordon Masters, dessen diktatorisches Verhalten jede Mitbestimmung der *staff members* im Keim erstickte, sind die Anglisten in Rummidge nicht mehr in der Lage, überhaupt irgendwelche Entscheidungen zu fällen. Morris Zapp vergleicht ihre Konferenzen mit der absurden Teegesellschaft in Lewis Carrolls Nonsense-Roman *Alice in Wonderland*: "Staff meetings at Rummidge had been bad enough under Masters' whimsically despotic regime. Since his departure they made the Mad Hatter's

Tea Party seem like a paradigm of positive decision-making" (220).³² Seine britischen Kollegen erscheinen Morris als "in many respects a bunch of freaks", aber "easy to get along with" (ebd). Ein wesentlicher Grund für diesen entspannten Umgang miteinander liegt darin, daß die Existenz der britischen Wissenschaftler im Vergleich zu ihren amerikanischen Kollegen auf ungleich sichererem Boden steht, sind ihre Positionen doch de facto unkündbar (vgl. 76). Dementsprechend ist die Arbeitsatmosphäre von Toleranz und Solidarität geprägt: "Never in his academic career had he felt less threatened than in the last five months" (220). Morris, der den amerikanischen Konkurrenzkampf als sinnvolles und notwendiges Ausleseverfahren akzeptiert, lernt im Laufe der Zeit die positiven Aspekte des britischen Systems schätzen. Als er um Rat gefragt wird, ob sein akademisch nicht besonders distinguerter Austauschpartner Philip oder der junge, ehrgeizige Linguist Dempsey einen Lehrstuhl erhalten soll, fällt ihm die Wahl überraschend schwer:

He had ambivalent feelings about Robin Dempsey. In one sense he was the nearest thing the Department had to a recognizable professional academic. He was industrious, ambitious and hard-headed. He had no quirks or crotchets. He was, apart from being necessarily less brilliant, very much what Morris himself had been at the same age [...]. (219)

Normally, Morris wouldn't have hesitated to back brains and recommend Dempsey. Service, after all, was cheap. The laws of academic *Realpolitik* indicated that if Dempsey didn't get quick promotion, he might leave, whereas Swallow would stay on, doing his job in the same dull, conscientious way whether he got promoted or not. (222)

Tatsächlich aber entscheidet sich Morris für Philip und gegen Dempsey, nicht zuletzt aus Rücksicht auf die Gefühle der Institutsangehörigen, in deren Wertehierarchie Seniorität und Toleranz eine wesentlich höhere Position einnehmen als akademische Professionalität und Durchsetzungsfähigkeit (vgl. 126, 222).

Die Figur Dempseys ist als Negativfolie zu den anderen britischen Dozenten konzipiert, die sich nicht durch wissenschaftliche Kompetenz, sondern durch kleine Exzentritäten auszeichnen. Von Bob Busby beispielsweise erfahren wir wenig mehr, als daß er sich ständig im Schnellschritt fortbewegt: "[...] Busby maintained a cracking pace that Morris's short legs could hardly match" (89, vgl. auch 219). Rupert Sutcliffe dagegen, "the Department Romantics man" (217), ein großer, gebeugter, melancholischer Junggeselle, dessen Brille ihm ständig von der Nase zu gleiten droht, hat eine notorische Angst vor Frauen: "[...] women scared him to death. The two on the Department staff he treated as honorary men" (218). Bedauerlicherweise verfolgt David Lodge die gleiche Taktik wie Sutcliffe, denn diese zwei Dozentinnen werden weder mit Namen genannt noch treten

³² Vgl. zu Lodges selbstironisch-augenzwinkernder Darstellung der Ineffizienz der

sie im Roman irgendwann einmal in Erscheinung - Akademikerinnen spielen offenbar noch 1975 in Lodges Vorstellungswelt nur eine periphere Rolle.

So wie Busby und Sutcliffe ist auch der Vizekanzler Stewart Stroud mit Charakteristika ausgestattet, die ihn in die Nähe eines komischen Typus rücken: Trotz seines athletischen Körperbaus erscheint er kraftlos, weichlich und debil, erhebt seine Stimme selten über den Flüsterton hinaus und bewegt sich "with the caution of an elderly invalid" (220, vgl. auch 221). Daher ist Martin Goch zuzustimmen, daß die Darstellung der britischen Literaturwissenschaftler "nicht primär als Kritik am englischen Hochschulwesen" aufzufassen sei, da sich die komischen Eigenschaften der Figuren nicht auf ihre fachlichen Qualifikationen bezögen, sondern harmlose Verschrobenheiten seien: "Die englischen Dozenten repräsentieren nicht den wissenschaftlichen Scharlatan, sondern lediglich den komischen Typus des trottelligen Dozenten."³³

Anders verhält es sich mit der Figur Gordon Masters, dem *Head of Department*. Er ist als Karikatur gestaltet, angefangen von seiner idiosynkratischen Redeweise bis hin zu seinem mehr als exzentrischen Verhalten. Masters, "a small, energetic, elderly man with a heavy moustache and bright beady eyes" (88), ist ein passionierter Jäger, dessen militärische Vergangenheit sich nicht nur in diesem Hobby widerspiegelt (vgl. 23), sondern auch in seiner Art zu kommunizieren:

The strangled commencements of his sentences, Philip supposed, derived from his service in the Army, where in many utterances only the final word of command is significant. (24)

'Mmmmmmmmer, mmmmmmmmmmmmmmmmer, mmmmmmmmmmmmmmer, mmmmmmmmmmmmmmer, mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmer,' he bleated. 'mmmmmmmmmmmmmmmmmmmer mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmer Masters.' He pumped Morris's hands up and down in a double handshake. Mmmmmmmmmmmmmmmmer Zapp? Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmer all right? Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmer cup of tea? Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmer jolly good.' (88)

Obwohl Masters keine einzige wissenschaftliche Veröffentlichung vorweisen kann, ist er Lehrstuhlinhaber - im Vorkriegsengland schien es noch auf andere, "more gentleman-like" Qualifikationen angekommen zu sein:

'Gordon was extraordinarily young, of course, to get the Chair. But the Vice-Chancellor in those days was a huntin', shootin', fishin' type. Took all the candidates down to this place in Yorkshire for a spot of grouse-shooting. Naturally Gordon made a great impression. Story goes the most highly qualified candidate had a fatal accident with a gun. Or that Gordon shot him.[...]' (90)

Bezeichnenderweise wird diese Episode nicht als Tatsachenbericht, sondern als Gerücht präsentiert, das an der Universität umläuft, so daß ihr Wahrheitsgehalt zweifelhaft erscheint - und dennoch bleibt Lodges indirekte

satirische Spitze wie ein Echo von Morris' ironischer Frage "You mean the jobs are hereditary?" (60) im Bewußtsein des Lesers hängen. Masters hat sein martialisches Verhalten auch nach dem Krieg nicht abgelegt, sondern, wie Morris in einem Brief an Désirée schreibt,

[...] runs the Department very much in the spirit of Dunkirk, as a strategic withdrawal against overwhelming odds, the odds being students, administrators, the Government, long hair on boys, short skirts on girls, promiscuity, Casebooks, ball-point pens - just about the whole modern world, in short. I knew he was mad the first time I saw him or half-mad, because it only shows in one eye and he's cunning enough to keep it closed most of the time, while he hypnotizes the faculty with the other one. (126)

Daß Morris in seiner bekannt witzig-sarkastischen Art bei der Charakterisierung des *Head of Department* ausnahmsweise einmal wenig übertrieben hat, wird offensichtlich, als Masters die Studentenunruhen in Rumridge mit Hitlers "Blitzkrieg" vergleicht und das Kanalsystem der Universität als Basisquartier für die Widerstandsbewegung des Senats und der Verwaltung gegen die rebellierenden Studenten benützen will (161). Dieses Verhalten erschöpft selbst die große Toleranz der Briten, so daß Masters zurücktreten muß. Morris allerdings bekommt den ungebrochenen Kampfgeist Masters am eigenen Leib zu spüren, als dieser ihn zu einer filmreifen Verfolgungsjagd im Paternoster der Universität zwingt (225-227). In dieser Szene (Anleihen an das Genre des Thrillers sind offensichtlich) sind Situationskomik und dramatische Spannung auf meisterhafte Weise vereint:

Morris froze. Masters looked up from grinding the paper under his heel and stared at Morris with puzzled half-recognition: both his eyes were bright with lunacy. He took a pace forward, gnawing and tugging at his unkempt moustache. Morris retreated rapidly into the paternoster and was borne upwards. He could hear Masters galloping up the staircase that spiralled round the shaft of the paternoster. Each time Masters arrived on a landing Morris was just moving out of sight. [...] (225)

Interessanterweise aber beläßt Lodge es nicht damit, Masters als reine Karikatur zu zeichnen, sondern verleiht der Figur in einer ausgleichenden Geste Ambiguität und selbst ein wenig charakterliche Tiefe. Es stellt sich nämlich heraus, daß Masters in dieser wilden Verfolgungsjagd Morris keinesfalls nach dem Leben trachtet, sondern sich dafür entschuldigen will, daß er eines von Morris' Büchern vor Jahren fürchterlich verriß (232) - eine Rezension, die Morris in der Tat wochenlang äußerst irritiert hatte (vgl. 126f). Dieser subtil versöhnliche Aspekt ist ein allgemeines Charakteristikum der Figurengestaltung, so daß Lodges Ironie und Komik insgesamt wesentlich mehr affirmative als subversive Elemente enthalten, und keinesfalls als satirische Kritik am englischen Hochschulsystem verstanden werden sollten. Dies bekräftigt Lodge selbst, als er zu den burlesken und farcenhafte Elementen in seinen Romanen Stellung nimmt:

satire, but I don't think that in good faith I could satirize in a destructive way an institution which I belong to. I think I can stand back from the academic profession enough to see its absurd and ridiculous aspects, but I don't think it's really wicked or mischievous.³⁴

3.2.2 Dealer Hall, Euphoric State

Dealer Hall, "a large, square building in the neoclassical style" (59), beherbergt das anglistische Institut der Euphoric State University. Im Gegensatz zu Morris, der auf seine Aufnahme ins britische Kollegium lange warten muß, wird Philip gleich nach seiner Ankunft mit den Angehörigen des *English Department* bekannt gemacht, und zwar dem zwanglosen, informellen Umgangsstil der Amerikaner entsprechend auf einer Cocktail-Party des *Chairman*, Luke Hogan. Wie ihre britischen Kollegen, so sind auch die amerikanischen Dozenten Randfiguren ohne tragende Rolle im *plot*, und dementsprechend als *flat characters* gestaltet. Hogan wird uns als smarterer Partylöwe präsentiert, dessen Engagement für Philip nur oberflächlich ist (vgl. 67, 75-76). Auch das Interesse der anderen Fakultätsmitglieder konzentriert sich in erster Linie auf Philips spezielles Forschungsgebiet - ein für ihn sehr peinliches Thema, da er keines besitzt -, ein Indikator dafür, wie sehr die Persönlichkeit in Euphoric State an der akademischen Leistung gemessen wird. Der Konkurrenzkampf unter den Literaturwissenschaftlern ist groß (Philip bezeichnet ihn als "jungle in which the weakest go to the wall", 133), wie sich am deutlichsten an Karl Kroop und Howard Ringbaum zeigen läßt.

Kroop ist ein progressiver Dozent, der bei seinen Studenten so beliebt ist (vgl. 68, 95-96), daß diese mit dem Slogan "Keep Kroop" auf Ansteckern für seine Vertragsverlängerung, die vieldiskutierte *tenure*, demonstrieren. Kroops "Haben" auf der Lehre-Seite der akademischen Buchführung steht ein deutliches "Soll" auf der Forschungsseite gegenüber. Obwohl seine Seminare über "The Death of the Book?", die sowohl Robert Scholes' These über den Tod des Romans in *The Fabulators* (1967) als auch Ronald Sukenicks *The Death of the Novel* (1969) evozieren und damit für das Jahr 1969 brandaktuell sind, seine Vertrautheit mit den neuesten literaturwissenschaftlichen Debatten beweisen, inspirieren sie seinen Kollegen Ringbaum nur zu dem zynischen Kommentar: "'I hear,' said Ringbaum, 'that Karl has totally rethought his course on 'The Death of the Book?'. He's removing the query mark this quarter'" (76). Kroop und seine progressiven Lehrmethoden sind für die meisten seiner Kollegen ein rotes Tuch (vgl. 75/76), vor allem für den ambitionierten, völlig humorlosen Howard Ringbaum, der selbst um seine *tenure* fürchten muß und daher ständig krampfhaft bemüht ist, seine eigenen Leistungen in den Vordergrund zu spielen (vgl. 135).

Doch ausgerechnet Ringbaums krankhafter Ehrgeiz und nicht etwa Mängel auf akademischem Gebiet beenden seine Karriere in Euphoric State abrupt. Bei einem Dinner mit seinen amerikanischen Kollegen versucht Philip Swallow die Atmosphäre mit einem Spiel aufzulockern. Er nennt es "Humiliation", und Désirée beschreibt es als "quite a groovy game, actually, a kind of intellectual strip poker" (136). Bei diesem Spiel, in dem die berühmte britische Vorliebe für das *understatement* fast bis ins Absurde gesteigert wird, bekommt derjenige Spieler die meisten Punkte, der ein Standardwerk des literarischen Kanons nennt, das er nicht gelesen hat, die meisten anderen Mitspieler dagegen schon - die Demütigung, die eigenen Wissenslücken öffentlich bekennen zu müssen, ist Voraussetzung für den Sieg im Spiel. In dieser Situation, die so offensichtlich Sinn für Humor und die Fähigkeit zur Selbstironie erfordert, wird deutlich, wie schwer sich die Amerikaner vom kulturell bedingten und gesellschaftlich geförderten Leistungsdruck befreien können, wie Philip seiner Frau beschreibt:

You've no idea how difficult it was to get across the basic idea. On the first round they kept naming books they *had* read and thought everyone else hadn't. But when they finally got the hang of it, they began to play with almost frightening intensity [...]. (132)

Es stellt sich heraus, daß auch die amerikanischen Profis im *Litbiz* ihre Schwächen haben; vor allem aber kommt Howards völlige Unfähigkeit, über sich selbst zu lachen, ans Tageslicht. Er setzt alles daran, auch aus diesem paradoxen Spiel als Sieger hervorzugehen. Mit seiner Behauptung, den *Hamlet* nicht gelesen zu haben, bricht er sich selbst das Genick: Natürlich verbreiten sich die Neuigkeiten von seiner Blamage in Windeseile, so daß das anglistische Institut sich außerstande sieht, Ringbaums Vertrag zu verlängern und ihm sogar das schwarze Schaf Karl Kroop vorzieht (vgl. 136-137).

An der ironischen Übertreibung des Ambitionismus der amerikanischen Wissenschaftler als "professional killer instinct" (15) einerseits und des akademischen Gentleman-Ideals der Briten andererseits, das Exzentrizität und Unprofessionalität zugunsten von Kollegialität und Solidarität toleriert, ist Lodges eigene Einstellung zum literaturwissenschaftlichen Konkurrenzkampf ablesbar, die er an anderer Stelle explizit zum Ausdruck gebracht hat:

The world of American academic criticism is a small, insulated one, but it mirrors the macro-society in being highly competitive. In both worlds it is possible to succeed spectacularly, because it is also possible to fail. In other cultures, certainly in Britain, academic life has traditionally been organized so as to conceal or elide distinctions between excellence, competence and incompetence, once the ephemer has been elected to membership of the academy. [...]

[...] it's true that in Britain we have always considered it rather vulgar to be overtly ambitious, and disloyal to call attention to the deficiencies of

one's colleagues. The star-system cannot flourish in such a climate.³⁵

3.3 Swallow vs. Zapp: *swap your wife, swap your life*

Seine eindringlichste Ausgestaltung erfährt das Motiv des *culture clash* bei den eigentlichen Protagonisten des Romans. Der Engländer Philip Sparrow sieht sich in Amerika mit der verwirrenden Freizügigkeit der *permissive society* konfrontiert, der Amerikaner Morris Zapp hat dagegen mit der sprichwörtlichen Zurückhaltung der Briten zu kämpfen. Philip und Morris tauschen nämlich nicht nur ihre akademischen Posten aus, sondern geraten in zusehends intimeren Kontakt mit dem privaten Umfeld ihres Kollegen, der in einem "long-distance wife swapping" (245) kulminiert. Um dieses Kontrastprinzip sowohl auf der privaten wie der akademischen Ebene möglichst deutlich auszugestalten, sind die beiden Protagonisten nicht nur mit "typisch amerikanischen" beziehungsweise "typisch britischen" Eigenschaften ausgestattet, sondern sind auch typische Produkte des jeweiligen Bildungssystems:

Zapp was distinguished, and Swallow was not. Zapp was the man who had published articles in *PMLA* while still in graduate school; who, enviably offered his first job by Euphoric State, had stuck out for twice the going salary, and got it; who had published five fiendishly clever books (four of them on Jane Austen) by the time he was thirty and achieved the rank of full professor at the same precocious age. Swallow was a man scarcely known outside his own Department, who had published nothing except a handful of essays and reviews, who had risen slowly up the salary of Lecturer by standard annual increments and was now halted at the top with slender prospects of promotion. Not that Philip Swallow was lacking in intelligence or ability; but he lacked will and ambition, the professional killer instinct which Zapp abundantly possessed. (15)

Durch diese starke Polarisierung und die ins Komische gesteigerte Betonung der jeweiligen Charaktereigenschaften der Protagonisten nähert sich die Darstellung oft der Stereotypik. Andererseits läuft der Entwicklungsprozeß, den die Protagonisten durch die Konfrontation mit dem fremden Gesellschaftssystem und seiner andersartigen Denk- und Lebensweise durchlaufen, dieser stereotypen Zeichnung zuwider, so daß Morris Zapp und Philip Swallow trotz ihrer komischen Eigenheiten als einigermaßen komplexe und lernfähige Persönlichkeiten dargestellt werden.

3.3.1 Philip Swallow, "the mimetic man"

Der auktoriale Erzähler des 1. Romankapitels stellt uns Philip Swallow als einen "mimetic man" vor, der "unconfident, eager to please, infinitely

suggestible" (10) ist und sich den Herausforderungen des Lebens "like a game amateur actor determined to hold his own in the company of world-perfect professionals" (ebd.) stellt - er ist ein zurückhaltender Mensch, der sich seiner Unzulänglichkeiten durchaus bewußt ist, dem es aber an Durchsetzungskraft und Energie fehlt, sich im Kampf um Macht und Prestige hervorzutun. Seine Position als *lecturer* in Rummidge ist ihm aufgrund seines ausgezeichneten Studienabschlusses fast in den Schoß gefallen (vgl. 18-21), und seine undifferenzierte Begeisterung für die englische Literatur in ihren sämtlichen Erscheinungsformen, die ihn daran hindert, sich einem bestimmten Gebiet als seinem Forschungsgegenstand zu widmen, wirkt im Zeitalter des Spezialistentums fast schon rührend antiquiert und exzentrisch:

Philip Swallow was a man with a genuine love of literature in all its diverse forms. He was as happy with Beowulf as with Virginia Woolf, with *Waiting for Godot* als with *Gammer Gurton's Needle*, and in odd moments when nobler examples of the written word were not to hand he read attentively the backs of cornflakes packets, the small print on railway tickets and the advertising matter in books of stamps. [...] He ran hither and tither between the shelves of Eng. Lit. like a child in a toy-shop - so reluctant to choose one item to the exclusion of others that he ended up empty-handed. (17)

Ein Gebiet allerdings gibt es doch, auf dem Philip Swallow brilliert: Examina. Seine eigenen Abschlußprüfungen waren "the supreme moment of his life" (16), und als Dozent setzt er diesen Erfolgskurs fort: In der Rolle des Prüfers ist er von seinen Kollegen gefürchtet und geachtet, da er äußersten Wert auf exakte Beurteilung legt und etwaige Wiederholungen von Prüfungsaufgaben nicht duldet:

No one could award a delicate mark like B+/B+?+ with such confident aim, or justify it with such cogency and conviction. In the Department meetings that discussed draft question papers he was much feared by his colleagues because of his keen eye for the ambiguous rubric, the repetition of questions from previous years' papers, the careless oversight that would allow candidates to duplicate material in two answers. His own papers were works of art on which he laboured with loving care for many hours, tinkering and polishing, weighing every word [...]. (17-18)

Leider ist diese Fähigkeit wenig dazu geeignet, sich Ansehen in der akademischen Welt zu verschaffen, auch wenn Philip mit einer Mischung aus Selbstironie und *wishful thinking* von einem Standardwerk der Prüfungsfragen, "*Collected Literary Questions, by Philip Swallow*" (18) träumt - sein akademisches Kainsmal, der fehlende Dokortitel, wird ihm in Euphoric State immer wieder schmerzlich zu Bewußtsein gebracht (vgl. 76-77, 182). Allerdings ist Philip ein engagierter Lehrer, der für seine Studenten persönliches Interesse und Verständnis in einem Maße aufbringt, das Zapp exzentrisch, um nicht zu sagen unheimlich erscheint: Die einzigen Ratschläge, die Zapp von Swallow in Hinblick auf sein neues Wirkungsfeld erhält, sind in der Tat Details über die psychische und physische Konstitution seiner

bis zu den Liebesbeziehungen der Studenten untereinander: "Morris read through [the letter] in total bewilderment. What kind of man was this, that seemed to know more about his students than their own mothers? And to care more, by the sound of it" (63). Doch scheint sich Philip durchaus nicht als hervorragenden Didaktiker einzuschätzen, wie nicht nur seine selbstironischen Bemerkungen vermuten lassen (vgl. 97), sondern auch sein Umgang mit den im Vergleich zu ihren britischen Kommilitonen viel radikaleren Studenten in Amerika (vgl. 124, 133). Sein Verhältnis zu ihnen ist von einer Mischung aus ironischer Distanz und naiver Bewunderung gekennzeichnet, vor allem beneidet er sie um ihren ungezwungenen Lebensstil (27, 97f, 101f). So leistet er ihnen im Tumult um den People's Garden unwissentlich sogar Beihilfe zum Diebstahl und landet dafür im Gefängnis (156, 189-191) - leider erfahren wir nicht, ob Philips didaktische Fähigkeiten oder dieses unkonventionelle Engagement ausschlaggebend waren für den "mighty fine review" (182), den er am Ende des Semesters im einflußreichen *Course Bulletin* erhält.

Trotz seiner Unzulänglichkeiten nicht nur im akademischen, sondern auch im privaten Bereich (vgl. vor allem 26, 103, 167-168) ist Philip weder als trottiger Akademiker noch als sexueller Versager dargestellt, eine Tatsache, die vor allem auf seinen typisch britischen Hang zum *understatement*, zur Ironie und Selbstironie zurückzuführen ist. Diese Eigenschaft ist beispielhaft an seiner Vorliebe für das Spiel "Humiliation" auszumachen, kommt aber auch bei vielen anderen Gelegenheiten zum Vorschein (vgl. 49, 96, 178). So ist er durchaus in der Lage, seine unangebrachte und unerwünschte Begeisterung für die junge Melanie selbstkritisch zu belächeln, als er über seine sexuelle Unerfahrenheit nachdenkt:

Perhaps he should have put [a small ad in the Euphoric Times] himself. *British Professor, not especially well hung, likes Jane Austen, Top of the Pops, gin and tonic, seeks orgy, suitable beginner. Or a personal message. Melanie. Give me a second chance. I need you but can't speak. I am awake in my room and waiting for you.* (180)

Wie sehr sich Philips Horizont durch die Konfrontation mit dem liberalen *American way of life* erweitert, hat ein Kritiker mit dem epigrammatischen Ausspruch "Henry James in reverse"³⁶ beschrieben. Verantwortlich für Philips neues Lebensgefühl ist allerdings weniger das positive *feedback* auf akademischem Gebiet als die Begegnung mit Zapps Ehefrau Désirée, die Philip nicht nur die Befreiung aus sexueller Verklemmtheit, sondern auch noch ein angenehmes, luxuriöses Privatleben "mit Familienanschluß" beschert (vgl. S.167-173). Zu wissenschaftlicher Arbeit fehlt ihm die innere Ruhe (vgl. 194), stattdessen läßt er die ungezwungene, erotisch aufgeladene Atmosphäre Kaliforniens auf sich wirken, als er in einem Straßencafé sitzend den flanierenden *flower children* zusieht:

[...] girls, girls of every shape and size and description, girls with long

straight hair to their waists, girls in plaits, girls in curls, girls in short skirts, girls in long skirts, girls in jeans, girls in flared trousers, girls in Bermuda shorts, girls without bras, girls very probably without panties, girls white, brown, yellow, black, girls in kaftans, saris, skinny sweaters [...] girls fat and thin, short and tall, clean and dirty, girls with big breasts and girls with flat chests, girls with tight, supple, arrogant buttocks and girls with loose globes of pendant flesh wobbling at every step [...] (194)

Daniel Ammann macht darauf aufmerksam, daß die metonymische Darstellung der obigen Passage ein Echo von Salingers *The Catcher in the Rye* darstellt, dessen jugendlicher Held ganz ähnliche Gedanken und Gefühle wie Philip nach seiner "sexuellen Befreiung"³⁷ beim Anblick junger Mädchen hegt:

Girls with legs crossed, girls with their legs not crossed, girls with terrific legs, girls with lousy legs, girls that looked like swell girls, girls that looked like they'd be bitches if you knew them. It was really nice sightseeing, if you know what I mean.³⁸

Gerade durch dieses befreite Abstandnehmen von der wissenschaftlichen Treitmühle hat Philip eine Art *epiphany*-Erlebnis, durch das ihm auf intuitive, nicht intellektuelle Weise das bislang vermißte Verständnis für die Eigenart amerikanischer Literatur zuteil wird:

He thought of James's *The Ambassadors* and Strether's injunction to Little Bilham, in the Paris garden, to 'Live ...live all you can; it's a mistake not to,' feeling himself to partake of both characters, the speaker who had discovered this insight too late, and the young man who might still profit by it. He thought of Henry Miller sitting over a beer in some scruffy Parisian café [...] and he felt some distant kinship with that coarse, uneven, priapic imagination. He understood American Literature for the first time in his life that afternoon [...], understood its prodigality and decorum, its yea-saying heterogeneity, understood Walt Whitman who laid end to end words never seen in each other's company before outside of a dictionary, and Herman Melville who split the atom of the traditional novel in the effort to make whaling a universal metaphor [...]; understood why Mark Twain nearly wrote a sequel to Huckleberry Finn in which Tom Sawyer was to sell Huck into slavery, and why Stephen Crane wrote his great war-novels first and experienced war afterwards [...]; understood all that, though he couldn't have explained it to his students, some thoughts do often lie too deep for seminars [...].(195)

Wenn er sie auch nicht in wissenschaftlich adäquater Weise weitervermitteln könnte, so stellen Philips neue, grundlegende Erkenntnisse für ihn genauso

³⁷ Die sexuelle Revolution in Großbritannien hatte Philip relativ unberührt gelassen, abgesehen von der Mischung aus peinlich-berührter erotischer Verwirrung und ironischer Distanz, die der Anblick von Studentinnen in Miniröcken und die Lektüre zeitgenössischer Romane auslösten: "[...] his girl tutees suddenly began to dress like prostitutes, with skirts so short that he was able to distinguish them, when their names escaped him, by the colour of their knickers [...]" (26).

sehr einen persönlichen wie einen literaturwissenschaftlichen Gewinn dar: Für ihn, der sich bislang als "thoroughly conventional English don" (22) verstanden hat, ist nun - "Henry James in reverse" - die amerikanische Westküste "[...] the furthest rim of experience in life and art, to which one made one's pilgrimage in search of liberation and enlightenment; and so it was to American literature that the European now looked for a mirror-image of his quest" (194-195).

3.3.2 Morris Zapp: "After Zapp, the rest is silence"

Morris Zapp ist genau das Gegenteil seines britischen Austauschpartners: "Zapp is Jewish, apocalyptic, arrogant, and academically distinguished"³⁹ - ein Star der amerikanischen Literaturwissenschaft, für den angeblich der renommierte Kritiker Stanley Fish Modell gestanden haben soll.⁴⁰ Bereits sein *telling name* macht ihn zu einer ungewöhnlichen Figur, bedeutet das Substantiv "zap" doch "energy, vigour, pep", das Verb als *slang word* hat die Bedeutung "to hit, attack, knock out, kill"⁴¹ - die Semantik beider Wortfelder trifft sehr wohl auf den Protagonisten zu, der sich zum einen durch seine geistreiche, witzige, energiegeladene Intelligenz, zum anderen durch seine Intoleranz, Vorurteile und Überheblichkeit gegenüber weniger durchsetzungsfähigen Wissenschaftlern als ihn selbst, vor allem gegenüber seinen britischen Kollegen, auszeichnet:

[...] Morris Zapp had no great esteem for his fellow-labourers in the vineyards of literature. They seemed to him vague, fickle, irresponsible creatures, who wallowed in relativism like hippopotami in mud, with their nostrils barely protruding into the air of common sense. They happily tolerated the existence of opinions contrary to their own - they even, for God's sake, sometimes changed their minds. Their pathetic attempts at profundity were qualified out of existence and largely interrogative in mode. They liked to begin a paper with some formula like, 'I want to raise some questions about so-and-so', and seemed to think they had done their intellectual duty by merely raising them. This manoeuvre drove Morris Zapp insane. Any damn fool, he maintained, could think of questions; it was answers that separated the men from the boys.(45)

[The English critics'] publications were vapid and amateurish, inadequately researched, slackly argued, and riddled with so many errors, misquotations, misattributions and incorrect dates that it was amazing they managed to get their own names right on the title page. They

³⁹ Morace, S. 157.

⁴⁰ Vgl. hierzu Ammann, S. 89: "As far as extratextual reality is concerned, Zapp is believed by certain people to owe something to Stanley E. Fish. In his TV documentary on a conference at Strathclyde University in Glasgow, David Lodge somewhat fosters that notion when he comments: 'Professor Stanley Fish is a dynamic American critic, sometimes thought to be the

nevertheless had the nerve to treat American scholars, including even himself, with sneering condescension in their lousy journals. (47)

Zapp ist, wie ihn seine Studenten sehr treffend beschreiben und wie aus seiner Einstellung zu seinen Kollegen deutlich wird, eitel und sarkastisch, aber auch brilliant und stimulierend (vgl. 68). Tatsächlich hat Zapp eigentlich allen Grund, auf seine Leistungen stolz zu sein. Mit vierzig Jahren hat er bereits all seine beruflichen Ziele erreicht, doch erleidet er gerade deswegen eine Art akademischer und privater *mid-life crisis*. Sein krisengeschütteltes Eheleben ist weder auf emotionaler noch auf sexueller Ebene befriedigend ("Things weren't what they used to be in the Zapp loins, though it was a dark truth that he would scarcely admit to himself [...]") (46, vgl. auch 39-42 und 43-44). Die progressive, respektlose Einstellung der gegenwärtigen Studentengeneration, zwischen Gleichgültigkeit und Aggressivität schwankend, macht seine üblichen, auf intellektuelle Konfrontation abzielenden Lehrmethoden wirkungslos: "His barbed wisecracks sank harmlessly into the protective padding of the new gentle inarticulacy, which had become so fashionable that even his brightest graduate students, ruthless professionals at heart, felt obliged to conform to it [...]" (46). Wie er nüchtern erkennt, ist Jane Austen, sein Spezialgebiet, nicht gerade dazu angetan, bei der politisch sensibilisierten und engagierten Jugend der Euphoric State University Begeisterung zu wecken, so daß ihn des Nachts Alpträume quälen, in denen sich Studentendemonstrationen und seine eigenen Lehrveranstaltungen zu einer unheimlichen Vision vereinigen: "[...] students paraded round the campus carrying placards that declared KNIGHTLEY SUCKS and FANNY PRICE IS A FINK" (ebd.). Noch gravierender ist allerdings, daß er glaubt, auch seine wissenschaftliche Reputation nicht mehr zu verbessern, sondern höchstens durch nicht ganz so brillante Studien schmälern zu können, so daß sein großes Forschungsprojekt, eine allumfassende kritische Erfassung des Gesamtwerkes von Jane Austen, nur sehr langsam gedeiht. Dies ist nicht verwunderlich, will er doch sämtliche literaturwissenschaftliche Ansätze, "historical, biographical, rhetorical, mythical, Freudian, Jungian, existentialist, Marxist, structuralist, Christian-allegorical, ethical, exponential, linguistic, phenomenological, archetypal, you name it" (44) gleichermaßen einbeziehen, nicht etwa mit dem Ziel, anderen das Verständnis dieser Autorin zu erleichtern, sondern (hier wird erneut deutlich, wie wenig er die Arbeit seiner Kollegen schätzt):

[...] to put a definitive stop to the production of any further garbage on the subject. The commentaries would not be designed for the general reader but for the specialist, who, looking up Zapp, would find that the book, article or theses he had been planning had already been anticipated and, more likely than not, invalidated. After Zapp, the rest would be silence. (44)

Morris Zapp, der genauso wie Philip Swallow aufgrund äußerer

beteiligt ist, hat eine tief verwurzelte Aversion gegenüber der "Unprofessionalität" der englischen Literaturwissenschaft. Zudem hegt er die Befürchtung, daß durch die Konfrontation mit dem Heimatland der großen englischen Dichter und Schriftsteller "Jane Austen might turn *realist* on him, as she had on so many other readers, with consequences all too evident in the literature about her" (47). Dies möchte er unter allen Umständen vermeiden, betrachtet er "naïve theories of realism" (48) doch als eine Häresie, die in England besonders weit verbreitet ist,

"[...] no doubt encouraged by the many concrete reminders of the actual historic existence of great authors that littered the country - baptismal registers, houses with plaques, second-best beds, reconstructed studies, engraved tombstones and suchlike trash" (48).

Hier berührt Zapp eine literaturwissenschaftliche Problemstellung, die, wie bereits mehrmals angesprochen, auch den Kritiker David Lodge besonders interessierte: den realistischen Roman. Zapp, der hier in gewisser Hinsicht als Sprachrohr des Autors fungiert, hält trotz seiner Berührungängste vor der "Wirklichkeit", in der die englische Literatur entstand, ein entschiedenes Plädoyer für diese Romanform. Er betont, daß auch in realistischer Weise vermittelte Inhalte über sich selbst hinausweisen: "Literature was never about what it appeared to be about, though in the case of the novel considerable ingenuity and perception were needed to crack the code of realistic illusion [...]"(48). Dies versucht er auch seinen englischen *tutees* beizubringen, mit deren traditioneller, an der Leavisschen Interpretations- und Bewertungsmethodik geschulten Arbeitsweise er seine liebe Mühe hat. So wandelt ein Student, dem er das Thema "Eros und Agape in Jane Austens späteren Romanen" stellte, dies kurzerhand in "Jane Austens moralisches Bewußtsein" (214) um. Dies kann Zapp selbstverständlich nicht hinnehmen. Der Kurzvortrag, mit dem er seinen Studenten das Problem erläutert, kulminiert in einer parodistisch anmutenden Demonstration nicht nur der Impotenz des Mr Elton in *Emma* ("because there was no lead in the pencil that Harriet Smith took from him", 215), sondern sogar eines metaphorischen Orgasmus Anne Elliots in *Persuasion*:

He snatched up the text and read with feeling:
' " ... she found herself in the state of being released from him ... Before she realized that Captain Wentworth had done it ... he was resolutely borne away ... Her sensations on the discovery made her perfectly speechless. She could not even thank him. She could only hang over little Charles with the most disordered feelings." How about that?' he concluded reverently. 'If that isn't an orgasm, what is it?' He looked up into three flabberghasted faces. (215)

Trotz dieser beeindruckenden Vorführung können oder wollen ihm die englischen Studenten nicht folgen; seine progressive, offene Art, "designed to shock conventionally educated students out of a sloppily reverent attitude to literature and into an ice-cool, intellectually rigorous one" (46) trägt in

ersten *tutorial* bewußt wird. Diese traditionelle britische Unterrichtsmethode erscheint ihm willkürlich und ineffektiv, da sie nicht etwa einem systematischen Curriculum folgt, sondern von den individuellen Vorstellungen des einzelnen Dozenten abhängt. Schwierig gestaltet sich auch die Interaktion zwischen amerikanischem Lehrer und britischen Studenten, bei der die *culture gap* zeitweilig unüberbrückbar scheint, wie Morris seiner Frau in einem sehr witzigen, aber auch recht bissigen Brief schildert:

[...] one of [the three students] writes a paper and reads it out to the rest of us. After about three minutes the eyes of the other two glaze over and they begin to sag in their chairs. It's clear they have stopped listening. I'm listening like hell but can't understand a word because of the guy's limey accent. All too soon, he stops. 'Thank you,' I say, flashing him an appreciative smile. He looks at me reproachfully as he blows his nose, then carries on from where he paused, in mid-sentence. The other two students wake up briefly, exchange glances and snigger. That's the most animation they ever show. When the guy reading the paper finally winds it up, I ask for comments. Silence. They avoid my eye. I volunteer a comment myself. Silence falls again. It's so quiet you can hear the guy's beard growing. Desperately I ask one of them a direct question. 'And what did *you* think of the text, Miss Archer?' Miss Archer falls off her chair in a swoon. (125)

In der Tat geht diese ironische Darstellung seines Jane Austen-Seminars nicht allzu weit an der universitären Realität vorbei, was nicht zuletzt aber auch an der Tatsache liegen mag, daß Zapp sein *tutorial* für neun Uhr morgens angesetzt hat - für englische Verhältnisse eine ungewohnt frühe Zeit, da Seminare und Vorlesungen entsprechend der "gentlemanly traditon" normalerweise nicht vor zehn Uhr beginnen (211). Diese Tradition hat allerdings zur Folge, daß Morris' britische Kollegen sich über Überschneidungen des Stundenplans beschwerten, was Zapp mit dem Scharfblick des an amerikanische Effizienz gewöhnten Dozenten von der Hand weist:

"[...] the real problem was their reluctance to teach before ten o'clock in the morning or after four in the afternoon or in the lunch period or on Wednesday afternoons or any time at weekends. That scarcely left them time to open their mail, let alone teach" (211).

Morris Zapps ironische Kommentare über die Ineffizienz des britischen Wissenschaftsbetriebs, die oftmals durch starres Festhalten an überkommenen Traditionen bedingt ist, können durchaus als implizite Kritik des Autors aufgefaßt werden. Andererseits macht Morris Zapp auch sehr positive Erfahrungen in Rummidge: Die Welt der britischen Akademia ist toleranter als die amerikanische, in der das akademische Gentleman-Ideal dem Ideal des karriereorientierten Erfolgsmenschen gewichen ist; anstatt schneller, oberflächlicher Kontakte zwischen potentiellen Konkurrenten pflegen die Briten kollegiale Solidarität.

Über den *culture clash*, dem seine beiden Protagonisten ausgesetzt sind,

Systems hervor. Doch ist nicht immer leicht zu entscheiden, ob Morris Zapp und Philip Swallow als Sprachrohr des Autors fungieren oder ob sie mehr den komischen Stereotypen der *campus novel* entsprechen sollen. So tragen Morris' scharfer Verstand und sein staubtrockener Humor wesentlich dazu bei, ihn zu einer sympathischen Figur zu machen - allerdings sind beide Eigenschaften bisweilen so überspitzt, daß Zapp nicht mehr als realistisch gestaltete Romanfigur, sondern als "larger than life", als "comic book super-critic"⁴² erscheint.

Diese karikaturhafte Überzeichnung ist zwar bei der Figur Zapps stärker ausgeprägt als bei Philip Swallow, doch wäre es auch in seinem Fall problematisch, von einem *round character* zu sprechen. Obwohl beide Protagonisten ihren persönlichen und akademischen Horizont durch die Begegnung mit der fremden Kultur erweitern und somit eine Entwicklung durchlaufen, machen sie ihre stark ausgeprägten komischen Eigenschaften zu ambivalente Figuren, die kaum zur spontanen Identifizierung geeignet sind. Insofern ist John Schellenbergers Ansicht schwer nachvollziehbar, die Figuren in *Changing Places* würden als "absolutely normal, typical and acceptable"⁴³ präsentiert, eine Tatsache, die er für gefährlich hält, da *campus novels* insgesamt den Mangel an Engagement und Zielgerichtetheit der akademischen Welt porträtierten und selbst repräsentierten.

Sicherlich ist richtig, daß die Autoren von Universitätsromanen das Medium zu ironischen, bisweilen auch satirischen Stellungnahmen zum Bildungssystem und zur Hochschulpolitik nutzen und die *campus novel* in vielen Fällen aktuelle politische Entwicklungen thematisiert. Doch würde man dem Genre keineswegs gerecht, konzentrierte man sich nur auf die Frage, ob und in welchem Maße die *campus novel* die universitäre Wirklichkeit realistisch abbildet und/oder kritisch beleuchtet. An *Changing Places* kann exemplarisch gezeigt werden, daß der zeitgenössische Universitätsroman mit einem Bein noch auf dem Boden der überkommenen Gattungskonventionen steht und mit dem anderen bereits neues Terrain erschließt. Von der Figurengestaltung, Stereotypisierung und Wahl des *setting* her noch relativ traditionell, begegnen uns hier zwei Phänomene, die auf zukünftige Entwicklungen im Genre vorausweisen. Dies sind einerseits das Spiel mit und die Integration von verschiedenen literarischen Schreibweisen und Gattungen - wie des Briefromans, des Filmskripts, der Reportage - in einen auktorial erzählten Roman, und andererseits die metafiktionale Einbindung von literaturtheoretischen und literarischen Problemstellungen in die Romanhandlung selbst. Je nach Ausgestaltung und Prominenz dieser Trends tritt die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz der Universität in den Vorder- oder den Hintergrund. Auf welche Weise dies erfolgen kann, soll nun an zwei Romanen demonstriert werden, die man an den beiden Extremen dieser Achse

⁴² Morace, S. 157.

⁴³

ansiedeln könnte: David Lodges "Fortsetzungsroman" zu *Changing Places*,
Small World, und Malcolm Bradburys *The History Man*.

II. *Small World. An Academic Romance*

Today it would be foolish, or decidedly unsmart, to attend any congress or cocktail party in the great cities of the world, and not be able to parry a Lacan with a Derrida, lead with a Foucault and follow up with a Kristeva.¹

Mit *Small World* (1984)² ist David Lodge das Kunststück gelungen, einen Fortsetzungsroman zu schreiben, der noch erfolgreicher ist als sein Vorgänger - "the best constructed, the most gripping and the funniest of his novels to date", wie eine begeisterte Kritikerin schrieb.³ Dieser Universitätsroman ist in mehrfacher Hinsicht eine originelle Weiterentwicklung des Genres, dessen traditionelle Konzentration des Geschehens auf den Mikrokosmos Universität besondere Kreativität erfordert, soll sich der Roman nicht in Gemeinplätzen und Klischees erschöpfen: In *Small World* macht David Lodge einen entscheidenden Schritt von der *campus novel* im wörtlich "fixierten" Sinn hin zur *academic novel*. Er verläßt den räumlich begrenzten Campus und verlegt den Schauplatz seines Romans auf den "global campus", d.h. eine Reihe internationaler Konferenzorte auf verschiedenen Kontinenten.⁴ Die Protagonisten, zum größten Teil Literaturwissenschaftler, werden auch nicht mehr in ihrer Eigenschaft als akademische Lehrer, sondern als Forscher gezeigt, die ihr wissenschaftliches Prestige und ihren "Marktwert" im *Litbiz* durch den Besuch unzähliger Konferenzen zu erkunden und zu steigern suchen. Studenten treten überhaupt nicht mehr in Erscheinung; stattdessen spielen erstmals auch Wissenschaftlerinnen Haupt- und Nebenrollen - womit Lodge dem allmählichen Vordringen der Frauen in den Wissenschaftsbetrieb Rechnung trägt.⁵ Darüber hinaus unterlegt Lodge, wie der Titel andeutet, einem zeitgenössischen Roman die Struktur der mittelalterlichen Romanze und stellt

¹ Malcolm Bradbury, *My Strange Quest for Mensonge* (1987; London: Penguin, 1988), S. 17.

² Hier zitierte Ausgabe: Harmondsworth: Penguin, 1985.

³ Harriet Waugh, "Grand Lodge," *The Spectator* 7. April 1984, S. 30.

⁴ Diese Tatsache thematisiert Lodge sogar im Roman selbst in einem metafictionalen Kommentar, den er seiner Figur Morris Zapp in den Mund legt: "[...] The day of the single, static campus is over.' - 'And the single, static campus novel with it, I suppose?' - 'Exactly! Even two campuses wouldn't be enough! [...]" (63). Siegfried Mews bezeichnet diese Abwendung von der konventionellen *campus novel* als Lodges besonderen Beitrag zur "internationalization of the genre" (Siegfried Mews, "The Professor's Novel: David Lodge's *Small World*," *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 104 (1989), S. 714). Vgl. hierzu auch Lodges eigene Stellungnahme in Haffenden, *Novelists in Interview*, S. 163.

⁵ Auch diese Neuerung, genauso wie die Romanzenstruktur der *campus novel*, kommt im Roman -

seine *campus novel* damit nicht nur in einen interessanten intertextuellen Bezugsrahmen, sondern hat für die verschiedenen Handlungsstränge seines Romans einen originellen und überzeugenden Verknüpfungspunkt gefunden. Indem *Small World* verschiedenste Literaturtheorien und Interpretationsansätze, repräsentiert durch die verschiedenen Figuren, in die Handlung integriert und spielerisch-parodistisch erläutert, ist der Roman nicht nur für den literaturwissenschaftlich vorgebildeten Leser besonders reizvoll, sondern auch für jene Leser interessant, denen die abstrakte, esoterische Terminologie der Literaturwissenschaft den Zugang zum Text mehr verbaut als das Leseerlebnis bereichert hat. Dieses Problem, das der Roman auf humorvolle und ernsthafte Weise zugleich löst, hat David Lodge schon mehrfach Gelegenheit zu satirischen Kommentaren gegeben. In in einem Artikel über den Poststrukturalismus schreibt er beispielsweise:

As an academic critic and university teacher specializing in modern literature and literary theory, I spend much of my time these days reading books and articles that I can barely understand and that cause my wife (a graduate with a good honours degree in English language and literature) to utter loud cries of pain and nausea if her eyes happen to fall on them.⁶

Auch in seinem 1990 erschienenen literaturtheoretischen Werk *After Bakhtin*, das auf der Rückseite des Schutzumschlags den programmatischen Satz "Is there a life after deconstruction?" trägt, kritisiert Lodge diesen Trend in der Literaturwissenschaft:

A vast amount of [academic literary criticism] is not, like the work of Bakhtin, a contribution to human knowledge, but the demonstration of a professional mastery by translating known facts into more and more arcane metalanguages.⁷

Gerade weil die spielerisch-ironische Auseinandersetzung mit dem Poststrukturalismus und dem Dekonstruktivismus einen so breiten Raum in *Small World* einnimmt, wäre es interessant, zu untersuchen, in welche Richtung sich der Literaturwissenschaftler Lodge seit dem Erscheinen von *Changing Places* entwickelt hat. Dies kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur sehr ausschnittsweise erfolgen; es sei aber auf die gründliche und aufschlußreiche Behandlung dieser Thematik bei Ingrid Pfandl-Buchegger hingewiesen.

1. Die literaturwissenschaftliche Position Lodges

Zwei Jahre nach dem Erscheinen seines Romans *Changing Places* trat Lodge mit einem literaturwissenschaftlichen Werk, *The Modes of Modern Writing*,⁸ an die Öffentlichkeit. Mit dieser Studie setzte er sein Bestreben fort, "kontinentale" und amerikanische literaturwissenschaftliche Entwicklungen zu "domestizieren", das heißt der britischen Interpretationstradition zugänglich zu machen. Von der Literaturwissenschaft überwiegend sehr gut angenommen,⁹ setzt sich das Werk mit Roman Jacobsons wegweisender Unterscheidung zwischen Metonymie und Metapher als den zwei allen literarischen Texten zugrundeliegenden Strukturprinzipien auseinander. In *Working with Structuralism*, 1981 erschienen,¹⁰ will Lodge beweisen, daß der Strukturalismus, den viele britische Literaturwissenschaftler als "französische" Erfindung sehr skeptisch betrachten, auch die traditionelle Interpretationspraxis bereichern kann. Erneut ist es Lodges Hauptanliegen, die abstrakte Theorie pragmatisch zugänglich zu machen; dabei geht er "out of his way to preserve continuity with older and more familiar terminologies, patiently and persuasively aiming to talk us down from the heights of abstract theory to the firm ground of specific works of art."¹¹ Neun Jahre später, in *After Bakhtin*, modifiziert Lodge manche Thesen und Stellungnahmen seiner früheren Bücher, erweitert sie und deutet sie im Licht der Bachtinschen Romantheorie um.¹² Wie zuvor schon *Small World* auf der literarischen Ebene, ist Lodges Werk *After Bakhtin* auf der Ebene des *literary criticism* Zeugnis seiner intensiven Auseinandersetzung mit den wichtigsten literaturwissenschaftlichen Strömungen seit den fünfziger und sechziger Jahren. Lodge verurteilt Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus nicht, macht aber aus seiner kritischen Einstellung gegenüber diesen Schulen, die auf seiner eigenen Erfahrung als kreativer Autor beruht, keinen Hehl. Er neigt einem eher

⁸ David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (New York, 1977).

⁹ Martin Price lobt es als "bold and ambitious but always lucid and explicit" (in "Metaphor and Metonymy", *The Yale Review* 67,2 (1977), S. 254-259); Peter Conrad dagegen läßt an diesem Buch so wenig Gutes, wie Lodges Romanfigur aus *Small World*, Ruyard Parkinson, an dem seines verhaßten progressiven Rivalen Morris Zapp (vgl. Conrads review "Untranscribability", *New Statesman* 9. Dezember 1977, S. 821-822).

¹⁰ David Lodge, *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (London, 1981).

¹¹ Terence Hawkes, "Critics in Their Castle", *New Statesman* 20. Juni 1981, S. 19.

¹² So z.B. in *After Bakhtin*, S. 75 bezugnehmend auf eine Stelle in seinem ersten Buch *Language of Fiction*: "I do not withdraw that assertion, but I should want, now, to add an important rider: that the signifying system of the novel cannot be limited to the surface structure of the text, the 'words on the page', the object of 'close reading' or 'practical criticism' in its classic form. Novels are narrative discourse, and narrative is a kind of language in itself that transcends the boundaries of natural languages within which stylistic criticism operates most confidently and competently. It was my neglect of this simple and obvious truth in *Language of Fiction* - my attempt to reduce all questions of meaning and value in novels to questions of verbal usage - that now seems to me a

traditionellen Umgang mit den Phänomenen Autor, Text und Leser zu, der diejenigen Anregungen der neuen Theorien aufnimmt, die der Gefahr eines unzulässig limitierten *reading* durch die empiristischen Analyseverfahren entgegenwirken. Lodges Interpretationsverfahren ist demnach eine Synthese aus verschiedenen literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die den textinhärenten Ambiguitäten Raum zugesteht und dennoch mögliche Sinninterpretationen anbietet. Inwieweit diese Position auch in *Small World* erkennbar ist, soll im Folgenden gezeigt werden.

2. Die "akademische Romanze"

2.1 Konstitutive Elemente des Genres Romanze

Lodge macht bereits im Titel seines Romans unmißverständlich klar, an welche literarische Tradition er mit seinem Werk anknüpft, und stellt diesen Bezug durch weitere Paratexte auch intertextuell¹³ her: In der *Author's Note* führt er Patricia Parkers Studie *Inescapable Romance*¹⁴ als wesentliche Inspirationsquelle an, und in darauffolgenden Epigraphen zitiert er nicht nur Hawthornes berühmte Unterscheidung zwischen Romanze und Roman, sondern deutet mit dem Zitat "Hush! Caution! Echoland!" aus Joyces *Finnegan's Wake* an, wie sehr auch sein eigenes Werk als "Echokammer" im Bartheschen Sinne¹⁵ zu verstehen ist.

Parker weist aufgrund der Vielfalt der literarischen Erscheinungsformen auf die Schwierigkeit hin, den Terminus *romance* mithilfe genrespezifischer und/oder abstrakter transhistorischer Kategorien festzuschreiben.¹⁶ Ihre Definition des Genres legt den Schwerpunkt auf das Element der Queste nach einem bestimmten Ziel oder Gegenstand, das sich dem Suchenden immer wieder entzieht. Hierin sieht sie eine Parallele zum dekonstruktivistischen Begriff der *différance*:

Jacques Derrida's 'différance', a neologism formed to convey both senses

¹³ Der hier verwendete Intertextualitätsbegriff orientiert sich an der von Ulrich Broich und Manfred Pfister (eds.) in *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen, 1985), S. 15, erarbeiteten Definition, die Intertextualität als "Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption bisher schon behandelt hat [...]" versteht.

¹⁴ Patricia A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode* (Princeton, 1979).

¹⁵

of the Latin *differre*, is virtually the reappearance, in the language of contemporary philosophy, of a romance formulation, the combination of spatial difference and temporal deferral [...].¹⁷

Der Dekonstruktivismus tritt in Lodges *academic romance* auf zwei Ebenen in Erscheinung: einerseits implizit im Sinne des oben zitierten Romanverständnisses Parkers durch die Adaption der Romanze für *plot*, Struktur und Figurengestaltung, andererseits aber explizit durch in den Text integrierte literaturwissenschaftliche Diskussionen, bei denen unter anderem auf Northrop Fries Standardwerk *Anatomy of Criticism* Bezug genommen wird. In Fries Romanzenkonzeption sind folgende Elemente gattungsbestimmend:

The mode of romance presents an idealized world: in romance heroes are brave, heroines beautiful, villains villainous, and the frustrations, ambiguities, and embarrassments of ordinary life are made little of. Hence its imagery presents a human counterpart of the apocalyptic world which we may call an analogy of innocence.¹⁸

Zu dieser idealisierten Welt der Unschuld gehören als zentrale Figuren und Motive weise, alte Vaterfiguren, Schutzengelfiguren, Kinder, Jungfräulichkeit und Keuschheit sowohl bei den männlichen als auch den weiblichen jugendlichen Helden. Darüberhinaus ist das Abenteuer, die Bewährungsprobe des Helden, ein zentrales Element der Handlung, deren Basisstruktur ja die (theoretisch unendliche) Queste ist: "At its most naive it is an endless form in which a central character who never develops or ages goes through one adventure after another until the author himself collapses."¹⁹ Wie Lodges kreatives Schaffen auch "nach 1984" beweist, hat er in *Small World* diese Gefahr erfolgreich umgangen, indem er die von Parker und Frye genannten zentralen Romanzenmotive und -elemente auf phantasievolle und originelle Weise in einen zeitgenössischen Universitätsroman integrierte, bei dem die Helden das Ziel der Queste durchaus erreichen, doch ohne daß das erlangte Objekt der Begierde ihre Sehnsucht tatsächlich befriedigen kann.²⁰

2.2 Die Romanzenstruktur von *Small World*: Parzivallegende und Artusstoff

Frederick Holmes bezeichnet *Small World* als "comical quest romance based on an Arthurian model".²¹ Die Romanzenhandlung ist zwei

¹⁷ Parker, S. 220.

¹⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton, 1957), S. 151.

¹⁹ Frye, S. 186.

²⁰ Vgl. hierzu Lodges ausdrückliche Bezugnahme auf die zitierte Passage: "I also remembered Northrop Frye's observation that in its most primitive form romance doesn't end: a character has one adventure after another until the author dies of exhaustion. So I left Persse still questing; it's not negative, because it leaves the reader with a sense that he is off on another adventure." Haffenden, *Novelists in Interview*, S. 162.

²¹

mittelalterlichen Themenkreisen verpflichtet: dem von Holmes genannten Sagenkreis um König Artus und seine Tafelrunde, so wie ihn vor allem Thomas Malory bekannt gemacht hat, und seiner älteren Quelle, dem Parzifalstoff. Lodge stellt mit Kommentaren, die er seinen Romanhelden in den Mund legt, sicher, daß dem Leser die intertextuell-metafiktionale Transparenz des Romans bewußt wird. So beschreibt beispielsweise Morris Zapp, selbst ein "kämpferprobter Recke", die von Konferenz zu Konferenz reisenden Literaturwissenschaftler folgendermaßen: "Scholars these days are like the errant knights of old, wandering the ways of the world in search of adventure and glory" (63). Vor allem "glory" ist der metaphorische Gral, den Morris und seine distinguierten Kollegen erlangen wollen. Den Gipfel des Ruhmes stellt in *Small World* der "UNESCO-Chair of Literary Criticism" dar. Dieser Lehrstuhl ist nicht nur unglaublich hoch dotiert und mit allen denkbaren Annehmlichkeiten ausgestattet, ohne irgendwelche Lehrverpflichtungen mit sich zu bringen, sondern der Inhaber

[...] would be encouraged to fly around the world at UNESCO's expense, attending conferences and meeting the international community of scholars, but entirely at his own discretion. [...] He would be paid simply to think - to think and, if the mood took him, to write. [...] Morris Zapp felt dizzy at the thought, not merely of the wealth and privilege the chair would confer on the man who occupied it, but also on the envy it would arouse in the breasts of those who did not. (120-121)²²

Über die Besetzung dieses Stuhles entscheidet Arthur Kingfisher, "doyen of the international community of literary theories, Emeritus Professor of Columbia and Zürich Universities, the only man in academic history to have occupied two chairs simultaneously in different continents" (93), ein Mann, dessen Leben sich wie eine "concise history of modern criticism" liest, hat er doch unter Shlovsky und I.A. Richards studiert, mit Jacobson zusammengearbeitet, war eine der führenden Persönlichkeiten des amerikanischen *New Criticism* und wurde in den sechziger Jahren als Pionier des Strukturalismus gefeiert (93-94). Bei dieser Figur werden die Parallelen zur Gralslegende bereits im Namen deutlich markiert, ist doch Arthur Kingfisher mit dem Fluch der Impotenz auf sexuellem und wissenschaftlichem Gebiet belegt: Seit einigen Jahren ist er "no longer [...] able to achieve an erection or an original thought" (94). In den Parzifallegenden ist das Siechtum des Fischerkönigs der Grund für die Unfruchtbarkeit seines Königreichs und kann nur durch einen Auserwählten geheilt werden, der dem König die "richtige" Frage stellt.²³

²² An dieser Stelle läßt Lodge eine augenzwinkernde Hommage an zwei "reale" Literaturwissenschaftlerinnen einfließen, als Morris Zapp, alamiert bei dem Gedanken, daß ja auch eine Dame für diesen Lehrstuhl nominiert sein könnte, Julia Kristeva und Christine Brooker-Rose für potentielle Kandidatinnen hält (121).

²³ Vgl. folgende Verse aus der Gralslegende, in denen dem jungen Helden Parzifal zu Beginn seiner Queste seine Aufgabe erklärt wird: "If you had found the word to say, / The rich king who in distress does lay / Would of his wound be fully healed. / But now his fate is truly sealed, / Never

2.3 *The Siege Perilous*: die Queste nach Wissen und Erkenntnis

David Lodge ist bemüht, die Leser seiner *academic romance* mit der Bedeutung, die die Gralslegende für die Struktur und die metaphorische Bedeutung von *Small World* hat, vertraut zu machen. So spielt er auf diesen uralten Mythos nicht nur intertextuell an, sondern integriert in das Romangeschehen selbst eine literaturwissenschaftliche Erläuterung der Legende: Der Leser lernt durch die Figur der altjüngferlichen Miss Maiden die archetypisch-psychologische Interpretation Jessie Westons kennen.

Weston betont immer wieder, daß das der Gralslegende zugrunde liegende Ritual ein uralter, aus vorchristlicher Zeit stammender "Life Cult"²⁴ sei, der sich auch in den christlichen Versionen des Mythos widerspiegeln:

The sense of mystery, of a real danger to be faced, of an overwhelming spiritual gain to be won, were of the essential nature of the tale. It was the very mystery of Life which lay beneath the picturesque wrappings; small wonder that the Quest of the Grail became the synonym for the highest achievement that could be set before men [...]. The knowledge of the Grail was the utmost man could achieve [...].²⁵

Interessant an diesem Zitat ist vor allem Westons Formulierung "the knowledge of the Grail", denn tatsächlich bewegen sich die Questen der akademischen Gralsritter auf das Symbol des maximalen Wissens, den UNESCO-Lehrstuhl zu; und auch die Questen der zwei anderen Haupthandlungsstränge kann man als Suche nach Wissen und Selbsterkenntnis interpretieren.²⁶

Parallel zu den abenteuerlichen Begegnungen der Rivalen beim Ringen um den begehrten Lehrstuhl²⁷ verlaufen zwei weitere Romanzenhandlungen, die beide eine Queste beinhalten. Der eine narrative Strang hat Philip Swallows "quest for intensity of experience" (212) zum Gegenstand. Für Philip verkörpert Joy, eine Frau, mit der er nur eine Nacht der Leidenschaft

will fall." MS. Bibl. Nat., f. Franç. 12576, fo. 154, ll. 6056-60, zitiert nach Jessie Laidley Weston, *From Ritual to Romance* (1920; New York, 1957), S. 15. Vgl. auch die Ausführungen Westons zum Hintergrund des Gralsmythos, die in der Gestaltung des Romans eine tragende Rolle spielen, auf S. 20-23.

²⁴ Weston, S. 113, vgl. auch S. 148.

²⁵ Weston, S. 174.

²⁶ Dabei kann allerdings nicht genug betont werden, daß selbstverständlich die sexuelle Metaphorik allgegenwärtig und darüberhinaus auf mehreren Ebenen sinnstiftend ist, spielt sie doch in der feministischen und dekonstruktivistischen Literatur eine wichtige Rolle, so daß die "realen" sexuellen Sehnsüchte der Protagonisten auf der theoretischen Ebene ihre ironische Kommentierung finden. Vgl. hierzu auch Werner Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur. David Lodges *Small World* als kritische Auseinandersetzung mit dem Dekonstruktivismus", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 14,1 (1989), S. 26-27. Für Martin Goch, der richtig die Rolle von Ariosts *Orlando Furioso* als Textgrundlage für den Handlungsstrang um Persse und Angelica betont, steht die Liebeshandlung im Vordergrund (vgl. Goch, S. 378).

²⁷

verbrachte, den "Gral", d.h. das Maximum an Gefühlsintensität. Durch glückliche Umstände findet er die Totgegläubte wieder und muß sich nun zwischen seiner Ehefrau und seiner Geliebten entscheiden.²⁸ Seine Queste bringt ihm die desillusionierende Erkenntnis ein, daß die Rolle des Familienvaters und Ehemanns seinem Charakter wesentlich mehr entspricht als die des "romantic hero" (336).

Der dritte narrative Strang hat, diesmal ganz der Gattungstradition der Romanze entsprechend, einen jungen Helden zum Protagonisten. Persse McGarrigle²⁹ ist ein junger irischer Literaturwissenschaftler, der als überzeugter Katholik nicht nur in Liebesdingen keusch und "unschuldig" ist, sondern auch uneingeweiht in die Mysterien der zeitgenössischen Literaturtheorie. Sein "Gral" ist Angelica, die schöne, "hyperintellektuelle akademische Superfrau".³⁰ Da Angelica mit den Arcana des Strukturalismus, Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus intim vertraut ist, ist sie bestens dazu geeignet, Persses Initiation in die Geheimnisse des Lebens und der Literaturwissenschaft gleich auf zweifacher Ebene zu betreuen. Führt man sich vor Augen, daß die sexuelle Vereinigung in der Sprache der Bibel mit einem Wort aus dem semantischen Feld "Wissen" umschrieben wird, nämlich jemanden "erkennen", kann auch diese Queste als Suche nach dem "knowledge of the Grail" bezeichnet werden. Angelica entzieht sich Persses Wunsch aber ebenso geschickt wie beständig, so daß Persse auf der Suche nach ihr den ganzen Globus bereist und auf diese Weise immerhin indirekt in die Welt des *Litbiz* eingeführt wird.

Vor allem in diesen Handlungsstrang sind eine ganze Reihe weiterer Romanzenelemente integriert.³¹ So begegnen wir in der Figur Morris Zapps, der Persse wiederholt mit Rat und Tat zur Seite steht, der weisen Vaterfigur, einem Helfer des Helden. Sybil Maiden, die Weston-Schülerin, wird von Ammann mit Northrop Fryes "'sibiline wise mother-figure' or the 'Loathly Damsel', the old woman the Quester meets beside a water and who offers him help" verglichen.³² In dieser "sybillinischen Funktion" tritt Miss Maiden bei

²⁸ Philips Begegnung mit Joy empfindet er selbst als unglaublich und wunderbar: "He felt himself transformed by the miraculous reversal of fortune, lifted up as by a wave [...] like a hero in a film. [...] He was still capable of a great romance" (217). Der Märchencharakter dieser romantischen Wiederbegegnung (vgl. 213: "It's like a fairy-story") wird, der hohen Literarizität des Protagonisten entsprechend, dadurch intertextuell gestützt, daß sein Kind, von dessen Existenz er jetzt erst erfährt, genauso heißt wie die Tochter Prosperos aus Shakespeares *The Tempest*: Miranda (vgl. *Small World*, S. 223-224).

²⁹ Bei den Namen seiner Romanfiguren spielt Lodge wiederum mit der Konvention der sprechenden Namen. Persses Name ist mehrfach semantisch aufgeladen: Sein Vorname ist von Persifal (dem Gralsritter!) abgeleitet, und taucht auch in Joyces *Finnegan's Wake* in "The Ballad of Persse O'Reilley" auf, wie Persse Angelica erklärt. Sein Nachname McGarrigle bedeutet "Son of Super-valour", was für den Helden einer Ritterromanze ebenso angemessen erscheint (vgl. *Small World*, S. 9).

³⁰ So Pfandl-Buchegger, S. 370.

³¹ Die folgenden Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf Ammann, S. 107-110, und Pfandl-

einem Zusammentreffen mit Philip Swallow in Delphi (!) auf. Zunächst zitiert sie aus Tennysons *Idylls* "The Holy Grail" und betont damit die Parallelen zwischen dem Bewerbungskampf um den UNESCO-Chair und der "Siege Perilous", der gefährlichen Gralssuche (245). Dann macht sie Swallow, wie die mythischen Wahrsagerinnen in Delphi auf einem "Dreibein" sitzend, eine rätselhafte Weissagung, wer letzten Endes den "Gral" erringen wird:

Miss Maiden closes her eyes and seems to sway on the fulcrum of her shooting stick as she considers the question. 'The most surprising person,' she says in a slurred voice. 'It always is in these cases.' (246)

Ähnlich spielerisch greift Lodge noch viele andere Romanzenkonventionen auf. Eine zentrale Rolle spielt das Verwechslungsmotiv, das mit dem Motiv der Findelkinder und dem archetypischen Motiv der Frau als Verführerin und als keusche Jungfrau³³ kombiniert ist. Angelica, Persses Herzensdame, hat nämlich eine Zwillingsschwester, Lily, die ihr in der Tat zum Verwechseln ähnlich sieht, und die sich daraus ergebenden Verwirrungen stürzen Persse in wahre Abgründe des Zweifels und der Scham: Lily ist nämlich im Gegensatz zu ihrem intellektuellen Zwilling die archetypische Verführerin im Gewand des 20. Jahrhunderts, die sich als Stripperin und Pornodarstellerin ihren Lebensunterhalt verdient. Damit nicht genug, sind beide Mädchen als Babys ausgesetzt worden und bei Pflegeeltern aufgewachsen, so daß sie ihre Herkunft nicht kennen.³⁴ Fulvia Morgana schließlich, neben Miss Maiden und Angelica die dritte Literaturwissenschaftlerin in *Small World*, ist bereits durch ihren Namen intertextuell an den Artus-Sagenkreis angeschlossen, genauso wie ihre aggressive Erotik (vgl. 134-138) Parallelen zur Fee Morgaine heraufbeschwört.³⁵ Auch bei der Straßentheater-Aufführung von Eliots *Waste Land* (vgl. 264) hat sie sich eine ent-"sprechende" Rolle ausgesucht, nämlich die der "Belladonna, the Lady of Situations". Als Gegenpol zu dieser *femme fatal* ist die Figur der Cheryl Summerbee konzipiert: Auch äußerlich das genaue Gegenteil von Fulvia, tritt sie in der Rolle der guten Fee auf (114, 123-124) und gibt Persses Queste die entscheidende Richtung (257-258).

Ohne alle impliziten und expliziten Anlehnungen an das Genre der Romanze auch einigermaßen hinreichend dargestellt zu haben,³⁶ soll

³³ Vgl. hierzu Pfandl-Buchegger, S. 373.

³⁴ Mit dieser Kombination von drei Motiven hat Lodge den Text so deutlich überstrukturiert, daß hier die realistische Basis bewußt zugunsten der Unwahrscheinlichkeit typischer Romanzenhandlungen verlassen wird.

³⁵ Diese Assoziation wird auch durch den Text selbst untermauert: "[...] Morris exhaled a sigh of relief as the big Mercedes pulled away from Fulvia's porch: he couldn't help thinking of her as a kind of sorceress within whose sphere of influence it would be dangerous to linger." (151)

³⁶ Die Begriffe "quest", "romance", "romantic tryst" sowie andere Termini, die konstituierend für die Gattung der Romanze sind, fallen z.B. auf S. 24, 25 (hier "quest for interpretation"), 45 (über Angelicas Verschwinden: "It's as if she had a magic ring for making herself invisible."), 112

abschließend nur noch auf eine Romanfigur hingewiesen werden, die für die deutschen Leser besonders interessant ist: den deutschen Rezeptionsästhetiker Siegfried von Turpitz. Turpitz, dessen Gesicht "pale and expressionless beneath a skullcap of flat blond hair" (97) erscheint, hat ein Markenzeichen: Er trägt Tag und Nacht einen schwarzen Lederhandschuh, der ihn zur "Schwarzen Hand" der Gralslegende macht. Die "Black Hand" der Gralslegende ist das Phantom eines mysteriösen Ritters, der, wie Jessie Weston erläutert, eine tödliche Gefahr für den Gralsritter darstellt. Parzifal nämlich

[...] meets with a strange and terrifying adventure in a mysterious Chapel, an adventure which, we are given to understand, is fraught with extreme peril to life. The details vary: sometimes there is a Dead Body laid on the altar; sometimes a Black Hand extinguishes the tapers [...].³⁷

Genau dieses Motiv schleicht sich in Arthur Kingfishers Traum ein, kurz nachdem er mit von Turpitz telefoniert hat. Er träumt von "a chapel at the bottom of a lake, and on the altar, where the crucifix should be, a black hand, cut off at the wrist, its fingers splayed" (111). Ehrgeizig bis zur Besessenheit beim Ringen um akademischen Ruhm ist der deutsche Literaturwissenschaftler sicherlich die negativste Figur des Romans. Bereits sein Name ist Schlüssel zu seinem Charakter, evoziert er doch nicht nur den "typischen deutschen Helden" Siegfried, sondern auch den Flottenadmiral Alfred von Tirpitz, der nach dem ersten Weltkrieg als Mitglied der Deutschen Vaterlandspartei und überzeugter Deutschnationaler zum Zusammenbruch der Weimarer Republik beitrug.³⁸ Persse, der junge Gralsritter, entlarvt von Turpitz gleich in zweifacher Hinsicht als Impostor: Er klagt ihn berechtigt an, seine Arbeit für einen Konferenzvortrag plagiiert zu haben (eine dramatische Szene, die genregemäß von Blitz und Donner begleitet wird, vgl. S. 198-199); und streift ihm bei einem als Versöhnung intendierten Händeschütteln versehentlich den geheimnisvollen Handschuh ab, unter dem eine vollkommen normale Hand zum Vorschein kommt. Damit ist der Ruf des Rezeptionsästhetikers endgültig zerstört, so daß er für immer von der internationalen Konferenzbühne verschwindet (335).³⁹

the Grail knights"), 291, 297 (über Persses Queste: "On the plane he meets another Helper [...]") usw.

³⁷ Weston, S. 175.

³⁸ Vgl. hierzu *Biographisches Wörterbuch zur Deutschen Geschichte* III, ed. Karl Bosl et.al. (München, 1975), S. 2912-2913.

³⁹ Siegfried Mews, S. 725, bemerkt zu Lodges fiktionalen Repräsentanten der marxistischen und rezeptionsästhetischen Literaturwissenschaft: "In what amounts to an expression of Anglo-American prejudice Lodge reduces particularly two of the figures to mere types whose unsavory characteristics are heightened by allusions to mythical or literary prefigurations. Siegfried von Turpitz is a German practitioner of reception theory whose name is presumably intended to suggest turpitude, and the Italian feminist Marxist Fulvia Morgana indulges an opulent life style and kinky sexual practices that are hard to reconcile with her political convictions." Lodges Stereotypisierung der Figur von Turpitz' als "böser Deutscher" manifestiert sich auch in einem

Zusammengeführt werden alle Handlungsstränge auf den letzten Seiten des Romans (313-337). Dort findet nicht nur die sexuelle Initiation Persses statt, sondern der junge Held stellt vorher - zu diesem Zeitpunkt also noch "unschuldig" - dem "siechen Fischerkönig" Arthur Kingfisher die "Parzifalfrage", die die sexuelle und wissenschaftliche Impotenz des Königs des *literary criticism* beseitigt und damit dem *Waste Land* der Literaturwissenschaft neue Fruchtbarkeit verheißt. Damit nicht genug, bekommt Kingfisher auch noch eine schöne, junge Erbin, stellt sich doch heraus, daß die Zwillinge Angelica und Lily die Kinder einer leidenschaftlichen Affäre der vermeintlichen alten Jungfer Miss Maiden und Arthur Kingfishers sind. Auch die Questen der zwei Hauptfiguren aus *Changing Places*, Morris Zapp und Philip Swallow, finden ihr Ende: Zwar erringt keiner von ihnen den "Gral" der Literaturwissenschaft, aber beide schließen den "marriage knot"⁴⁰ - womit Lodge interessanterweise auf dieser Ebene dem offenen Ende von *Changing Places* nun das traditionelle Ende der Komödienhandlung entgegengesetzt, was Werner Wolf als postmodernes "mock-ending" bezeichnet, das "das aristotelische Konzept einer abgeschlossenen Handlung" parodiere.⁴¹ Kontrapunktisch entgegengesetzt ist diesem *happy ending* das offene Ende der Haupthandlung um Persse, dessen Queste nach einem neuen "Gral", diesmal in Person der "richtigen Braut" Cheryl Summerbee, von Neuem beginnt. Diese bewußte Ambiguität, die vor allem durch die metafiktionale Diskussion der Gattung der Romanze im Roman selbst betont wird, ist, wie Wolf überzeugend darstellt, eines der wesentlichen Charakteristika der Lodge'schen *problematic novel*, nämlich der "postmoderne Ausfall einer logozentrischen 'simple or reassuring message or meaning', andererseits ein wenigstens noch partiell aufrechterhaltenes, mimetisch heteroreferentielles 'reality principle'."⁴²

Wie die literaturwissenschaftliche Kritik übereinstimmend feststellt, gelingt es Lodge in *Small World*, einem zeitgenössischen Roman eine an sich wenig kongeniale Struktur zu unterlegen, mit deren Hilfe nicht nur die vielen Einzelhandlungen zu einem logischen Ganzen zusammengeführt werden können, sondern in ihrer Komplexität über sich hinausweisen.⁴³ Vor allem durch die

⁴⁰ Vgl. hierzu David Lodge, "Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction," *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth- and twentieth-century literature* (Boston/ London, 1981), S. 149.

⁴¹ Werner Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur. David Lodges *Small World* als kritische Auseinandersetzung mit dem Dekonstruktivismus", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 14,1 (1989), S. 22 (im Folgenden zitiert als Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur").

⁴² Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", S. 34.

⁴³ Vgl. hierzu Holmes, S. 53: "[...] rather than disintegrating into indeterminacy, the novel acquires universal significance from an underlying structural foundation derived from mythology and the literary tradition. After the fashion of "The Waste Land", which echoes more frequently in the novel than any other work, Lodge employs the mythological method, as Eliot said of Joyce's *Ulysses*, to make 'the modern world possible for art' [...] by 'manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity' [...]." Vgl. auch Mews, S. 723; Ammann, S. 109: "In the

Gegenüberstellung von märchenhaften, unwahrscheinlichen Romanzelementen und der oftmals desillusionierenden Realität des 20. Jahrhunderts (vgl. beispielsweise das ent-"täuschende" Ende der Liebeshandlungen um Philip und Persse) wird eine idealisierte Weltsicht unterlaufen und der komisch-ironische Charakter des Romans offensichtlich.⁴⁴ Ein Kritiker bezeichnet *Small World* sogar als "postmodern parody", in der Lodge Ironie und komische Spannung durch "pitting banal facts of life against the urge to transform them magically", durch "situating his versions of the knight's chivalric adventures in a series of settings that are obviously uncongenial to romance" erzeugt.⁴⁵ Martin Goch erklärt, warum die Romanze seiner Ansicht nach besonders für den komischen Universitätsroman eine ideale Handlungsstruktur darstellt:

Komische Literatur neigt ja tendenziell zur Episodenhaftigkeit und steht vor dem Problem, die komischen Episoden zu integrieren. Hierfür bietet die Komplexität der Handlung der Romanze [...] ideale Voraussetzungen, da sich an dieses Gerüst eine Unmenge komischer Elemente und Episoden anlagern lassen. Eben darum kann Lodge die Komik von *Small World* auch in für ihn ungewohnt starkem Maße auf zahlreichen situationskomischen Episoden beruhen lassen.⁴⁶

Die Komplexität dieser *academic romance* ist mit dem Aufzeigen der Romanzenstruktur noch lange nicht erhellt,⁴⁷ spielt die Romanze als "Prätex" doch auf zwei weiteren Ebenen eine entscheidende Rolle: zum einen im intertextuellen Anschluß an andere Texte der gleichen Textsorte, zum anderen durch die binnenliterarische Diskussion des Genres mittels Texten aus einem anderen System, welches in *Small World* der *literary criticism* darstellt.

⁴⁴ Vgl. Lodges eigene Stellungnahme zur dichotomischen Struktur des Romans: "*Small World* is a novel about desire, and not just sexual desire but also the desire to succeed; I conceived it as an academic comedy of manners which would have a romance plot underneath it; and in some ways the two elements are incompatible. Satire is the antithesis of romance, because romance is ultimately about the achievement of desire; satire is saying that you won't get what you desire, you don't deserve it." Haffenden, *Novelists in Interview*, S. 159.

⁴⁵ Holmes, S. 48.

⁴⁶ Goch, S. 382.

⁴⁷ Interessant sind vor allem auch Lodges eigene Erläuterungen, warum er die Romanze als

3. Romantische Illusion und desillusionierende Wirklichkeit: literarische Modelle und Bezugspunkte in *Small World*

3.1 Striptease am Meeresstrand: *Der Rasende Roland* und der Perseus-und Andromeda-Mythos

Betweene *Orlando* and *Renaldo* late
There fell about *Angelica* some brall,
And each of them began the other t'hate,
This Ladies love had made them both so thrall [...]⁴⁸

Substituiert man für Orlando - den Titelhelden von Ariosts Romanze *Orlando Furioso* - Persse McGarrigle und für Renaldo Robin Dempsey (ein der *computer stylistics* verfallener Linguist), so hat man bereits den intertextuellen Bezug zu einem der Prätexte entschlüsselt, die David Lodge für die Liebeshandlung seiner *academic novel* heranzieht: Angelica benutzt *Orlando Furioso* als literarischen Anknüpfungspunkt, mit dem sie ihren Verehrer Robin Dempsey zu einem romantischen Stelldichein lädt. Dempsey, der mit Ariosts Epos nicht vertraut ist, erkennt Angelicas implizite Ironie mit der Wahl dieses Rollenspiels nicht: Alcina, in deren Rolle Angelica angeblich schlüpfen wollte, ist nämlich eine Hexe, die sich in ein schönes Mädchen verwandelt hat, und Ruggieros sexuelle Begierde kommt ihm im Epos teuer zu stehen - genau wie Robin Dempsey die seine mit einer äußerst peinlichen Situation bezahlen muß (vgl. 56).

Ariosts romantisches Epos *Orlando Furioso* (1516/1532)⁴⁹ eignet sich in der Tat besonders gut als literarisches Modell für die Parallelhandlung zur Queste der Literaturprofessoren nach dem "Gral" des UNESCO-Lehrstuhls und die vielen anderen kleineren Handlungsstränge in *Small World*: Es hat nicht nur die hoffnungslose Queste Orlandos nach der schönen Angelica zum Gegenstand, sondern integriert in diese eigentliche Haupthandlung eine große Zahl von Nebenhandlungen. Dabei greift Buch V des Epos interessanterweise Elemente der Artussage auf, so daß der intertextuelle Anschluß an den Gralsstoff in *Small World* seine Parallele in Ariosts Romanze hat.⁵⁰ Wie

⁴⁸ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso. Translated into English Heroical Verse by Sir John Harington*, ed. Robert McNulty (1591; Oxford, 1972), S. 20.

⁴⁹ *Orlando Furioso* integriert die Motivik der Epik der karolingischen Epoche (anknüpfend an das altfranzösische *Chanson de Roland*, in dem der Held im Glaubenskampf zwischen Christen und Heiden den Märtyrertod stirbt) und den Handlungsbereich des höfischen Romans in ein romantisches Epos, dessen Hauptstrang die unerfüllte Liebe Orlandos zum Gegenstand hat, die ihn schließlich in geistige Umnachtung stürzt.

⁵⁰ Parker, deren Studie Lodge wesentlich beeinflusst hat, weist außerdem auf die "fictive self-

Orlando, so gelingt es auch Persse nicht, die Heldin für sich zu erobern, sondern er muß hinnehmen, daß diese sich einem anderen hingibt: Die romantische Illusion muß der desillusionierenden Wirklichkeit weichen.

Der intertextuelle Anschluß an Ariosts Romanze wird aber nicht nur durch *plot*- und Figurengestaltung offensichtlich, sondern wird dem Leser wiederholt metafictional bewußt gemacht. Dies geschieht beispielsweise einmal in einer Diskussion zwischen Angelica und Morris Zapp, in der Angelica ein in *Orlando Furioso* eingeflochtenes Motiv aus der griechischen Sagenwelt zur Illustration von Zapps Thesen heranzieht (29). Es handelt sich hierbei um den uralten Mythos von Perseus und Andromeda,⁵¹ der uns in Buch X von Ariosts *Orlando Furioso* begegnet:

[...] But crossing from hence to Island ward he found
Angelica unto the rocke fast bound,
[...] As naked as of nature she was borne
And void of succour and all comfort quite.
No vaile of lawne as then by her was worne
To shade the damaske rose and lillies white
Whose collours were so mixt in every member
Like fragrant both in July and December.⁵²

Angelicas Interpretation dieses Romanzenmotivs bezieht sich auf die poststrukturalistische Konzeption des Lesens als *plaisir*, für die Roland Barthes das Bild des Schleiertanzes verwendet hat. Das erotische Vergnügen des Lesers am Entschlüsseln des Textsinnes vergleicht er mit dem Fallenlassen der Schleier, die eine Tänzerin verhüllen⁵³ - sozusagen ein "narrative striptease", wie Angelica bezugnehmend auf Zapps Vortrag feststellt:

'I mean, the idea of romance as narrative striptease, the endless leading on of the reader, a repeated postponement of an ultimate revelation which never comes - or, when it does, terminates the pleasure of the text...'
'Exactly,' said Morris Zapp.

⁵¹ Andromedas Mutter Cassiopeia hatte damit geprahlt, daß ihre Tochter schöner sei als die Meeresnymphen, die sich daraufhin bei Poseidon beschwerten. Zur Strafe für den Hochmut ihrer Mutter wurde Andromeda, deren Name "eine Frau mit dem Verstand eines Mannes" bedeutet, als Opfergabe für ein Meeresungeheuer nackt an einen Felsen am Strand gekettet. Dort entdeckt sie Perseus, der, gerade zurück vom Kampf mit der Medusa, auf dem geflügelten Pferd Pegasus vorbeireitet. Er tötet das Ungeheuer und befreit die schöne Heldin. Vgl. *Reclams Lexikon der antiken Mythologie* (Stuttgart, 1974), S. 423-426 sowie Pierre Brunel (ed.), *Companion to Literary Myths, Heros and Archetypes* (London/New York, 1992), S. 61-68.

⁵² *Orlando Furioso*, Buch X, Vers 78-82, S. 119-120.

⁵³ Hier wird besonders offensichtlich, wie sehr Parkers Buch Lodge als Inspirationsquelle gedient hat. Parker, S. 220, schreibt nämlich: "The suspensions which for Barthes become part of an erotics of the text recall not only the constant divergations of romance and its resistance to the demands of closure, but also the frustration in Ariosto of what Barthes calls the teleological form of vulgar readerly pleasure - the desire to penetrate the veil of meaning or to hasten the narrative's

'And there's even a good deal of actual striptease in the romances.'
'There is?' said Morris Zapp. 'Yes, I guess there is.'
'Ariosto's heroines, for instance, are always losing their clothes and being
gloated over by the heroes who rescue them.' (29)

Lodge setzt diese intertextuellen Anspielungen auf der Handlungsebene fort, als Persse ausgerechnet in einem Striplokal in Soho seiner vermeintlichen Traumfrau in eben der Rolle der Andromeda begegnet:

The curtain rose to reveal a naked girl [...] chained to a pasteboard rock, writhing and twisting in her bonds, mouth and eyes wide with fear, long hair streaming in a current of air blowing from a wind machine in the wings. [...]
Persse had to admit that the spectacle had an impact that the previous entertainment had lacked. The nudity, for once, was thematically appropriate. [...] Whoever had produced this item knew something about the Andromeda archetype, though in the end it was travestied. The young homosexual, dressed up as Perseus, or possibly St George, arrived to rescue the sacrificial virgin, but was chased off the stage by another naked girl in a dragon mask, who proved to have amorous rather than violent designs upon the captive. (189)⁵⁴

Damit bricht für Persse eine Welt zusammen. Angelica, die der "edle Ritter" Persse als seine "hehre frouwe" verehrt und auf die er sein Ideal keuscher Liebe projiziert, scheint ganz und gar nicht dem Bild zu entsprechen, das er sich von ihr gemacht hat. Doch der Schein trügt, wie er später erfahren soll: Nicht Angelica, sondern ihre Zwillingschwester Lily verkörpert die archetypische Verführerin.

Lily und Angelica sind aber intertextuell nicht nur an Ariosts Romanze und die griechische Sagenwelt angeschlossen, sondern auch an Edmund Spensers Versepos *The Faerie Queene*.

3.2 Der *Bower of Bliss* der Liebe und das *Waste Land* der Literaturwissenschaft

Auch diese Abhängigkeit von einem weiteren Prätext wird dem Leser binnenliterarisch angezeigt: Persse, der überzeugt ist, daß Angelica neben ihrer

⁵⁴ Harold C. Knutson deutet die latente Erotik des Andromeda-Mythos folgendermaßen: "Facing the hero [...] is the moving image of a female victim, vulnerable in her nakedness, tied to the rocky ground, her lovely body condemned to be torn apart. This disturbing sensuality, combined with the apparent injustice of the terrible and undeserved sacrifice, create a curiously ambiguous effect. [...] The myth seems to illustrate the ambiguous male view of the eternal female principle. On the one hand, there is the hypnotic image of the innocent nakedness of a sensuous and beautiful woman who is unable to escape from her plight without calling for male assistance. On the other, there is the monstrous embodiment of the power of physical desire, which threatens to destroy the

wissenschaftlichen Laufbahn ein dunkles Doppelleben führt, bekommt von Angelica den entscheidenden Hinweis auf die Existenz der Zwillingschwester Lily. Diesen "verpackt" Angelica, ganz ihrer Profession entsprechend, mysteriös in ein literarisches Zitat: "'Appearances can be misleading. Vide *F.Q. II.xii.66*'(256). Zusammen mit Persse wird dem Leser die Existenz der keuschen und der vorwitzigen Schwester aufgedeckt, so wie sie dem edlen Sir Guyon im *Bower of Bliss* in Sir Edmund Spensers *The Faerie Queene* erscheinen:

The wanton Maidens him espying, stood
Gazing a while at his unwonted guise;
Then th'one her selfe low duckèd in the flood,
Abasht, that her a straunger did avise:
But th'other rather higher did arise,
And her two lilly paps aloft displayd,
And all, that might his melting hart entise
To her delights, she unto him betrayd:
The rest underneath, him more desirous made.⁵⁵

Die entscheidende Verszeile ist natürlich folgende: "And her two *lilly paps* aloft displayd", die den Namen von Angelicas Zwillingschwester, Lily Pabst, enthält. Der literarische Topos des Liebesparadies, des *Bower of Bliss*, wird bereits vorher im Roman einmal gebraucht, um das Liebesnest, das sich Felix Skinner im Keller seines Verlagshauses eingerichtet hat, ironisch zu kommentieren (vgl. 160). In Spensers Versepos begegnet uns erneut der Artusstoff, den Spenser in seinem Werk zur allegorischen Verherrlichung der Regierung Elizabeths I. heranzieht. Allerdings wird dieser intertextuelle Bezug nicht weiter ausgestaltet, sondern das Versepos wird, wie vordem Ariosts Romanze, von einer Romanfigur literaturwissenschaftlich interpretiert. Diesmal ist es Cheryl Summerbee, die, von Angelica von ihren Herz-und-Schmerz-Romanen zur "hohen" Literatur bekehrt, Persse Northrop Fryes Erläuterungen zur Romanze vorträgt:

'Real romance is a pre-novelistic kind of narrative. It's full of adventure and coincidence and surprises and marvels, and has lots of characters who are lost or enchanted or wandering about looking for each other, or for the Grail, or something like that. Of course, they are often in love too...'(258)

Es ist wirklich ein "Vergnügen" im Barthes'schen Sinne, die Schichten von metafiktionalem und intertextuellem Anspielungen und Kommentaren abzutragen, die Lodge hier für mit der Literaturtheorie vertraute Leser in spielerisch-ironischer Weise aufeinanderschichtet: Natürlich treffen Cheryls Ausführungen nicht nur auf *The Faerie Queene* zu, sondern sie beschreiben genau die Situation, in der sie und Persse sich selbst befinden. Noch deutlicher wird die metafiktionale-intertextuelle Transparenz des Romans, als dem Leser

⁵⁵ Sir Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, II.xii, 66. Zitiert nach: *The Works of Edmund Spenser. A*

in expliziter Bezugnahme auf Frye erläutert wird, welche Bedürfnisse er gerade selbst mit dem Lesen dieser *academic romance* befriedigt:

'... in psychoanalytical terms, romance is the quest of a libido or desiring self for a fulfillment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality. Would you agree with that?' (259)

Auch in Hinblick auf die anderen Quellen, aus denen Lodge die seiner *academic romance* zugrundeliegende Metaphorik speist, ist es interessant, die Überlegungen Northrop Fryes ausführlich zu zitieren:

Translated into dream terms, the quest-romance is the search of a libido or desiring self for a fulfillment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality. The antagonists of the quest are often sinister figures, giants, ogres, witches and magicians, that clearly have a parental origin; and yet redeemed and emancipated paternal figures are involved too, as they are in the psychological quests of both Freud and Jung. Translated into ritual terms, the quest-romance is the victory of fertility over the waste land.⁵⁶

Hier begegnen uns zusammen mit den typischen Romanzenfiguren, deren fiktionale Ausgestaltung in *Small World* bereits erläutert wurde, der literarische Topos des *waste land* in der eingangs zitierten archetypischen Interpretation Westons. Der zeitgenössische Leser assoziiert mit *waste land* wohl aber in erster Linie T.S. Eliots berühmte Dichtung *The Waste Land*, die tatsächlich in Lodges Roman eine bedeutende Rolle spielt. Die erste Zeile des Gedichts, "April is the cruellest month", bildet bereits die erste Zeile des Romans, zitiert von Persse McGarrigle, selbst einem Eliot-Spezialisten (10). Erneut verarbeitet Lodge den Prätext sowohl auf der metafictionalen Ebene als auch auf der Ebene der Handlungsgestaltung: Um seiner Leserschaft den referentiellen Bezug des *Waste Land* auf den zugrundeliegenden Mythos des Fischerkönigs zu erhellen, verwies T.S. Eliot selbst auf Jessie Weston, so daß die Romanfigur Miss Maiden als ihre Schülerin für den Leser von *Small World* sozusagen die gleiche Funktion erfüllt. Ihre psychoanalytisch-archetypischen Interpretationen des Gralsmythos in der Diskussion von Eliots *Waste Land* mit Persse beziehen sich in übertragenem Sinne auch auf die Questen der akademischen Gralsritter:

'It all comes down to sex, in the end,' Miss Maiden declared firmly. 'The life force endlessly renewing itself.' She fixed the gravy boat in the Oxford medievalist's hand with a beady eye. 'The Grail cup, for instance, is a female symbol of great antiquity and universal occurrence.' (The Oxford medievalist seemed to have second thoughts about helping himself to gravy.) 'And the Grail spear, supposed to be the one that pierced the side of Christ, is obviously phallic. The Waste Land is really all about Eliot's fears of impotence and sterility.'

'I've heard that theory before,' said Persse, 'but I feel it's too simple.'

'I quite agree,' said the Oxford medievalist. 'This business of phallic symbolism is a lot of rot.' (12)

Persses "Gral", "the deep romantic chasm that was the ultimate goal of his quest" (325), kann durchaus zur Stützung von Miss Maidens Theorie herangezogen werden - obgleich seine Warnung vor unzulässiger Simplifizierung in Bezug auf Eliot selbstverständlich richtig ist. Persse macht sich später selbst einen Spaß daraus, seinen Rivalen, den Linguisten Dempsey, mit einer ungewöhnlichen Hypothese über den Einfluß Eliots auf Shakespeare (52) zu verwirren, einem Projekt, an dem er in der Folge durchaus ernsthaft zu arbeiten beginnt (150). Seine Überlegungen ("[...] we can't avoid reading Shakespeare through the lens of T.S. Eliot's poetry. I mean, who can read *Hamlet* today without thinking of 'Prufrock'? Who can hear the speeches of Ferdinand in *The Tempest* without being reminded of 'The Fire Sermon' section of *The Waste Land*?" (52) sind vom Standpunkt der modernen Einflußforschung und Rezeptionstheorie aus so interessant,⁵⁷ daß der deutsche Rezeptionsästhetiker von Turpitz sie kurzerhand für seinen eigenen Vortrag plagiiert (197).

Auf der Handlungsebene ist die intertextuelle Bezugnahme auf Eliots Gedicht genauso deutlich markiert. So wird Persse in scheinbar halluzinatorische Verwirrung gestürzt, als er, in Lausanne aus dem Zug steigend, sich unvermittelt mitten im *Waste Land* wiederfindet und ihm von allen Seiten Zitate auf Deutsch, Französisch und Englisch entgegenschallen. Erst Professor Tardieu klärt ihn auf, daß als Abschlußveranstaltung der Eliot-Konferenz in Lausanne gerade eine Straßentheater-Aufführung des *Waste Land* stattfindet (261-263), so daß Persse den VIPs des *Litbiz* nun in den Rollen der Personen aus Eliots Gedicht wiederbegegnet - Tardieu beispielsweise bekleidet die Rolle des Eugenides,⁵⁸ Fulvia Morgana die der Belladonna,⁵⁹ und Angelica die des Hyacinth Girl.⁶⁰ Auf diese Weise sind die

⁵⁷ T.S. Eliots einflußreicher Aufsatz "Tradition and the Individual Talent" (1919; reprinted in *The Oxford Anthology of English Literature. Modern British Literature*, ed. John Hollander und Frank Kermode (New York/London, 1973), S. 505 -511, hier S. 506) mutet stellenweise tatsächlich wie eine Vorausschau auf die Postulate der Poststrukturalisten an, wenn es heißt: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead." Daniel Ammann, S. 52-53, bemerkt hierzu: "David Lodge makes use and satirizes the interrelationship between texts by having one of his characters claim to have written his thesis on Eliot's influence on Shakespeare. With regard to 'Tradition and the Individual Talent', the choice of Eliot, who carries an ironical tag throughout the novel, becomes doubly suggestive in this context. Nevertheless, what appears to be merely a surface joke does make sense in the theory of reading."

⁵⁸ Vgl. *The Waste Land*, III, 209-214: "Mr. Eugenides, the Smyrna merchant / Unshaven, with a pocket full of currants / C.i.f. London: documents at sight, / Asked me in demotic French / To luncheon at the Cannon Street Hotel/ Followed by a weekend at the Metropole." Zitiert nach: *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* (London, 1969), S. 68.

⁵⁹ Vgl. *The Waste Land*, I, 43-50: "Madame Sosostriis, famous clairvoyante, / Had a bad cold, nevertheless / Is known to be the wisest woman in Europe, / With a wicked pack of cards. Here,

Romanfiguren nicht nur als Romanzentypen lesbar (Fulvia als böse Fee, Angelica als schöne Heldin, Tardieu mit seinem "brown, leathery countenance, hooded eyes and [...] reptilian smile" (263, vgl. auch 144 und 317) als Drache), sondern verweisen durch den intertextuellen Anschluß an Eliot auf eine zweite metaphorische Ebene.⁶¹

Tardieu, Fulvia Morgana und Angelica sind auch bei der MLA-Konferenz in New York anwesend, die den Höhepunkt des Romans darstellt. Hier wird die Symbolik des wüsten Landes, der Unfruchtbarkeit und Hoffnungslosigkeit, auf die Situation der internationalen Literaturwissenschaft übertragen. Wie vordem erläutert, ist Arthur Kingfisher der Fischerkönig des Reichs des *literary criticism*, der, sozusagen durch die unproduktive Verabsolutierung der einzelnen sich gegenseitig bekämpfenden literaturwissenschaftlichen Schulen tödlich verwundet, siech daniederliegt. So können auch die Vorträge der Prätendenten auf den UNESCO Chair of Literary Criticism, die diese Schulen repräsentieren, ihn nicht aus seiner Lethargie reißen: "While they were speaking, Arthur Kingfisher looked more and more depressed, slumped lower and lower in his chair, and seemed almost asleep by the time Morris had finished" (318). Doch Persses provozierende Implikation, daß nicht ein Weg zum Ziel führe, sondern der Weg das Ziel sei, heilt seine wissenschaftliche (und sexuelle) Impotenz:

I would like to ask each of the speakers,' said Persse, 'What follows if everybody agrees with you?' [...] 'Ah.' Arthur Kingfisher flashed a sudden smile that was like sunshine breaking through a cloud. [...] 'You imply, of course, that what matters in the field of critical practice is not truth but difference. If everybody were convinced by your arguments, they would have to do the same as you and then there would be no satisfaction in doing it. To win is to lose the game.' (319)

Meinungsvielfalt also heißt die Zauberformel, die dem "barren land of literary criticism" neue Fruchtbarkeit verheißt, und die gleichsam auch als Antwort auf die Frage verstanden werden kann,⁶² die sich der australische

⁶⁰ Vgl. *The Waste Land*, I, 35-41: "'You gave me hyacinths first a year ago; / 'They called my the hyacinth girl.' / -Yet when we came back, late, from the hyacinth garden, / Your arms were full, and your hair wet, I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence." Op. cit. S. 62.

⁶¹ Frederick Holmes, S. 54, erkennt auch noch einen weiteren intertextuellen Bezug auf *The Waste Land*: "[...] Felix Skinner's cynical seduction of his secretary, Gloria, recalls the loveless coupling of the typist and clerk in *The Fire Sermon*: Like those of 'the young man carbuncular' (44; line 23), 'Felix's exploring hands encountered no defence' (160)." Holmes gesteht dem Prätext vielleicht eine zu gewichtige Bedeutung in *Small World* zu und verkennt das komische Potential des Romans, das implizite Kritik relativiert, wenn er feststellt (S. 55): "For Eliot, tradition was a source of strength, an antidote to the sickness of modern life and the sterility of the cult of personality; but in *Small World* tradition seems to compound the epistemological problem, to multiply signs, and to obscure potentially nourishing origins. The difference between how Eliot and Lodge treat their mythic and literary materials is exactly the difference between modernism and postmodernism [...]."

⁶² Interessant erscheint in diesem Zusammenhang Wolfs Hinweis auf das kritische Potential dieser

Literaturwissenschaftler Rodney Wainwright (erneut ein *telling name!*) trotz intensivster Bemühungen nicht beantworten konnte:

The question is, therefore, how can literary criticism maintain its Arnoldian function of identifying the best which has been thought and said, when literary discourse itself has been decentred by deconstructing the traditional concept of the author, of authority? (84)

An Persse haftet nach dieser Schlüsselszene der mythische Glanz des Heilsbringers, so daß manche Konferenzteilnehmer ihm mit "gentle, almost timid pats, more like touching for luck, or for a cure, than congratulation" auf die Schulter klopfen (320).⁶³ In diesem Zusammenhang flicht Lodge noch einen letzten intertextuellen Verweis auf Eliot ein: Aufgrund des unvermuteten Warmwettereinbruchs (auch durch Persses Brechen des Bannes ausgelöst) geschieht es, daß "[f]ifty-nine different people consciously misquoted T.S. Eliot's 'East Cocker', declaiming 'What is the late December doing / With the disturbance of the spring?' in the hearing of the Americana's bell captain, to his considerable puzzlement" (320).

3.3 Die resignierte Rückschau des Alters und die romantische Liebe der Jugend: Yeats und Keats

How can I, that girl standing there,
My attention fix
On Chaucer or on Dryden
Or structuralist poetics? (16)

denn Persses Gralsfrage zielt nicht etwa wie die Mitleidsfrage des Parzival von Wolfram von Eschenbach, 'oheim, waz wirret dir?', auf das ethische und metaphysische Sinnzentrum des Christentums, sondern bringt nur eine negativistische 'Wahrheit' ans Licht: '[W]hat matters in the field of critical practice is not truth but difference.'" Allerdings gelangt Wolf nicht etwa zu dem Fazit, daß Lodge mit dieser ironischen Kommentierung der Dezentrierung des Textsinns in dekonstruktivistischer Manier die Stange hält, sondern legt überzeugend dar (S. 19): "[...] *Small World* offers considerable resistance to a deconstructionist interpretation. Deconstruction is here both overtly criticized and represented as inadequate for a description of a human condition which is not determined by language and the deferral of meaning alone but includes also activity, suffering, love and death. Nevertheless, to consider this novel as a conservative satire on the leading postmodernist theory would also miss its marked ambivalence." Vgl. hierzu auch das folgende Kapitel dieser Arbeit.

⁶³ Morace, S. 206, dagegen betrachtet Persse eher als Bannbrecher im Sinne von "ent-zaubern": "His simple question demystifies the critical debate, just as his accidentally removing von Turpitz's Dr. Strangelove-like black glove reveals as perfectly normal what the ever-present glove made the subject of much mystery and speculation: a merely human hand. Lodge performs a similar feat,

Diese Verszeilen (eine Adaption der ersten Strophe von William Butler Yeats' Gedicht "Politics"⁶⁴) schießen Persse McGarrigle durch den Kopf, als er, bis über beide Ohren verliebt und unfähig, sich auf die wissenschaftlichen Vorträge der Konferenz in Rummidge zu konzentrieren, über den Campus läuft. Von den vielen Dichtern, die in *Small World* zitiert werden oder auf die angespielt wird,⁶⁵ soll nur auf die beiden eingegangen werden, deren Texte am ausführlichsten zitiert werden: Yeats und Keats. Schon in *Changing Places* (249) legt Lodge seiner Figur Philip Swallow eine Verszeile aus Yeats' "Sailing to Byzantium" in den Mund, und eben diese flicht er, diesmal nicht als literarisches Zitat ausgewiesen, in die Beschreibung von Rodney Wainwrights psychischem Zustand ein: "It's no country for old men" heißt es an einer Stelle, die Wainwrights wissenschaftliche Blockade und seine Sehnsucht nach der vollbusigen Studentin Sandra Dix beschreibt (84). Darunter subsumiert Lodge, ähnlich wie in den oben zitierten Verszeilen Persses, den Konflikt, mit dem viele erfolgreiche Akademiker seiner Meinung nach irgendwann einmal zu kämpfen haben:

The successful academic has usually succeeded by dint of sacrificing a certain amount of libido in youth, and in middle age may feel a sudden urge to make up for lost time, to prove that he is not a totally cerebral being after all, but a man of passion and feeling; while the young student who offers a convenient focus for the desire may be unable to disentangle sexual attraction from intellectual awe.⁶⁶

Ganz ähnlich beschreibt der auktoriale Erzähler in *Small World* das Verhalten der Literaturwissenschaftler auf internationalen Konferenzen:

After a lifetime of repressing and sublimating libido in the interests of intellectual labour, they seem to have stumbled on that paradise envisioned by the poet Yeats:

*Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.*⁶⁷

[...]

They are recovering the youth they thought they had sacrificed to learning, they are proving to themselves that they are not dryasdust swots after all, but living, breathing, palpitating human beings, with warm flesh and blood, that stirs and secretes and throbs at lover's touch. (273)

⁶⁴ Das Original lautet: "How can I, that girl standing there, / My attention fix / On Roman or on Russian / Or on Spanish Politics?" Zitiert nach: *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, ed. Peter Allt (New York, 1966), S. 631.

⁶⁵ Außer Ariost, Spenser und Eliot z.B. noch Chaucer, Tennyson, Joyce, Hazlitt, Milton und Marvell.

⁶⁶ David Lodge, "Robertson Davies and the Campus Novel," in *Write On*, S. 170.

⁶⁷

Yeats' Gedichte scheinen der Mischung aus resigniertem Bedauern und amüsiertes Ironie, mit der Lodge das Dilemma seines Berufsstandes beschreibt, besonders gut poetischen Ausdruck zu verleihen. Auch an späterer Stelle wird Yeats, diesmal mit dem Gedicht "The Lake Isle of Innisfree", bemüht, um ironisch die naive Begeisterung einer Gruppe von "middle-aged Americans, collecting credits for their part-time degree courses back home or combining a European vacation with cultural self-improvement" (251) zu kommentieren, als sie auf den Spuren des großen Dichters wandeln (vgl. 251-253).

Die Dichotomie Intellekt/Emotion wird auf der Ebene des zweiten intertextuellen Anknüpfungspunkts, nämlich den romantischen Gedichten Keats', weitergeführt. Während Yeats sozusagen "der" Dichter der akademischen *mid-life crisis* ist, stehen Keats' sinnliche Liebesgedichte für die noch nicht intellektuell sublimierte Libido der Jugend. Doch bereits der junge Wissenschaftler Persse, noch ein Novize in der akademischen Welt, muß feststellen, daß sein literaturkritisch geschultes Bewußtsein auf der Ebene zwischengeschlechtlicher Beziehungen keineswegs immer eine Hilfe ist. Angelica nämlich macht Persse glauben, sie wolle mit ihm zusammen in einem nächtlichen Rendezvous die erotische Begegnung Porphyros und Madelines aus Keats' "The Eve of St Agnes" nachspielen. Natürlich liest Persse sofort bei Keats nach, was sich eigentlich in Madelines Kammer abspielt. Doch stürzen ihn die erotischen Anspielungen von Strophe 26 und vor allem 36 in Abgründe der Unsicherheit, die mit literaturwissenschaftlicher Theorie nicht zu überbrücken sind:⁶⁸

*Ethereal, flushed, and like a throbbing star
Seen 'mid the sapphire heaven's deep repose;
Into her dream he melted, as the rose
Blendeth its odour with the violet -
Beyond a mortal man impassioned far
At these voluptuous accents, he arose,
Solution sweet.*

It was all very well for Morris Zapp to insist upon the indeterminacy of literary texts: Persse McGarrigle needed to know whether or not sexual

⁶⁸ Zu der Idee, Keats' "The Eve of St Agnes" als intertextuellen Bezugspunkt zu benutzen, hat Lodge wohl Patricia Parkers Studie *Inescapable Romance* inspiriert. Dort bezeichnet Parker die Szene, in der Porphyro aus seinem Versteck Madeline bei ihren Vorbereitungen auf das Zubettgehen zusieht, als das dramatische Zentrum des Gedichts. Vgl. Parker, S. 168, S. 196: "[...] the narrative of *The Eve of St Agnes* both centers and unwinds, journeying progressively inward to the frozen center - the 'steadfast spell' (287) or 'midnight charm' (282) [...]." Vgl. insbesondere die folgenden Strophen aus Keats, "The Eve of St Agnes", xxv und xxviii, zitiert nach *The Poems of John Keats*, ed. Jack Stillinger (London, 1978), S. 309 und 311: "Full on this casement shone the wintry moon / And threw warm gules on Madeline's fair breast, / As down she knelt for heaven's grace and boon; / Rose-bloom fell on her hands, together pressed [...] / [...] - Porphyro grew faint: / She knelt, so pure a thing, so free from mortal taint. / [...] Stol'n to this paradise, and so entranced, / Porphyro gazed upon her empty dress, / And listened to her breathing, if it chanced / To wake into a slumberous tenderness [...] / [...] then from the closet crept, / Noiseless as fear in a wide

intercourse was taking place here - a question all the more difficult for him to decide because he had no personal experience to draw upon. (46)

Persses Erwartungen werden in einer "klassischen" Schlüssellochszene, deren Banalität das romantische mitternächtliche Treffen Porphyros und Madelines parodiert, herb enttäuscht. Anstatt von Angelica einen erotischen Striptease vorgeführt zu bekommen, muß er Robin Dempsey bei dessen Vorbereitungen auf sein vermeintliches Rendezvous mit Angelica zusehen:

[Dempsey] eased off his shoes, and removed his trousers, revealing striped boxer shorts and sock suspenders. He took off one garment after another, folding and draping them neatly over the chair, until he was quite naked. It was not the spectacle Persse had been looking forward to. (55)

Selbst nach dieser Blamage, die Angelica bewußt für ihre zwei heißblütigen Verehrer inszeniert hat, ignoriert Persse Angelicas ironische Ablehnung seiner Minnedienste völlig, und auch seine Bewunderung für Keats' romantische, erotisch aufgeladene Gedichte ist nicht abgekühlt - im Gegenteil, seine Sehnsucht nach Angelica kleidet er auch weiterhin in Keats' Worte.⁶⁹

4. Literaturtheorie in der Literatur

The modern conference resembles the pilgrimage of medieval Christendom in that it allows the participants to indulge themselves in all the pleasures and diversions of travel while appearing to be austerly bent on self-improvement. To be sure, there are certain penitential exercises to be performed - the presentation of a paper, perhaps, and certainly listening to the papers of others. But with this excuse you journey to new and interesting places, meet new and interesting people, and form new and interesting relationships with them; exchange gossip and confidences [...]; eat, drink and make merry [...]; and at the end of it all, return home with an enhanced reputation for seriousness of mind. (Prologue, o.S.)

Mit dieser Beschreibung der internationalen Welt der Literaturwissenschaft stimmt Lodge seine Leser auf den "global campus" ein, den er in *Small World* präsentiert - und nach dieser Vorstellung erwartet der Leser wohl nicht viel mehr als eine amüsante, witzige Geschichte über die Irrungen und Wirrungen der unermüdlich von Konferenz zu Konferenz eilenden Protagonisten. Weit gefehlt - sowohl die in den vorausgehenden Kapiteln dargestellte Romanzenstruktur des Romans als auch seine lineare Intertextualität⁷⁰ sind "Vehikel einer durchaus ernstzunehmenden, ästhetisch anspruchsvollen und vielleicht zukunftssträchtigen Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Denken".⁷¹ Diese "Auseinandersetzung" konzentriert sich schwerpunktmäßig auf zeitgenössische Theorien und Denkansätze, die nachhaltig auf die Literaturwissenschaft eingewirkt haben: den Poststrukturalismus und den Dekonstruktivismus. Doch auch andere literaturtheoretische Schulen werden zum Gegenstand der binnenliterarischen Diskussion: die *English School of Criticism*, der Strukturalismus, die Rezeptionstheorie und andere mehr. Die *academic novel* bietet sich geradezu dazu an, diese abstrakten Theorien überzeugend und nahtlos in eine Romanhandlung zu integrieren: Die Protagonisten in *Small World* erscheinen als Vertreter jeweils einer dieser literaturwissenschaftlichen Schulen und fungieren auf diese Weise als Informationsträger, aber auch als Zielscheiben von Ironie und Satire, denn wie in *Changing Places* präsentiert Lodge auch in diesem Roman Literaturtheorie und Wissenschaftsbetrieb mit einem gehörigen Maß von Komik und Humor.

⁷⁰ Suerbaum versteht unter "linearer Intertextualität" die Aufnahme von Segmenten vorhergehender Texte der gleichen Gattung durch Zitat und Anspielung. Vgl. Ulrich Suerbaum, "Intertextualität

4.1 *The English School of Criticism*

'Theory?' Philip Swallow's ears quivered under their silvery thatch [...].
'That word brings out the Goering in me. When I hear it I reach for my revolver.'
'Then you're not going to like my lecture, Philip,' said Morris Zapp.
In the event, not many people did like Morris Zapp's lecture, and several members of the audience walked out before he had finished. (24)

Daß Morris' Vortrag auf der Jahreskonferenz der englischen Anglisten nicht gerade überschäumend aufgenommen wird, ist kaum verwunderlich: Morris Zapp versteht sich als Vertreter des Poststrukturalismus (27), während die Literaturwissenschaftler in Großbritannien sich im allgemeinen durch ihren Konservatismus und ihre Skepsis gegenüber allen "kontinentalen" und amerikanischen Theorien auszeichnen (vgl. 13, 14). Philip findet für poststrukturalistische und dekonstruktivistische Interpretationsansätze kein gutes Wort, seiner Meinung nach macht die Zerstreung des Textsinns, die diese postulieren, Literatur zu einem "arcane mystery, into which only a small élite have been initiated" (27). Die grundsätzliche Negierung eines fixierbaren Sinnes in jedem - literarischen wie literaturwissenschaftlichen - Diskurs entzieht Philip's Meinung nach der akademischen Literaturwissenschaft ihre Existenzberechtigung (28):

'Then what in God's name is the point of it all?' cried Philip Swallow, throwing his hands into the air.
'The point, of course, is to uphold the institution of academic literary studies. We maintain our position in society by publicly performing a certain ritual, just like any other group of workers in the realm of discourse - lawyers, politicians, journalists.' (28)

Diese zynische, abgeklärte Sicht der Lage des *literary criticism* kommt aus dem Munde des Amerikaners Morris Zapp, der vorgibt, Literaturwissenschaft als *Litbiz* zu verstehen und nicht mehr als einen Gegenstand von hohem kulturellen und gesellschaftlichen Wert.⁷²

Nicht nur an den ironischen Worten, die Lodge seiner Figur Morris Zapp in den Mund legt, sondern auch an der Ironie, mit der er diese Figur zeichnet, wird deutlich, daß sein Verhältnis zum "Wissenschaftsbetrieb" des amerikanischen *literary criticism* nicht ungetrübt ist. Natürlich begrüßt Lodge die Tatsache, daß in Amerika im Gegensatz zu Großbritannien noch reichlich Mittel für "intellectual activity like literary criticism which has no obvious

⁷² Die Dichotomie zwischen Zapp und Swallow spiegelt in satirisch überspitzter Weise einige der hochschulpolitischen Diskussionsthemen der Thatcher-Ära wider, deren Ziel es war, Universitäten unter marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten zu rentablen Institutionen zu machen. Noch expliziter als in *Small World* hat David Lodge die Zweifel, die im Zusammenhang mit den drastischen Mittelkürzungen für Lehre und Forschung an der Existenzberechtigung der

utilitarian value" bereitgestellt werden; für die Fixierung der amerikanischen Kollegen auf die Literaturtheorie findet der Literaturwissenschaftler Lodge allerdings kritische Worte⁷³ - ebenso wie für die rückwärtsgewandte Ablehnung aller Theorie, wie sie Philip Swallow stellvertretend für die britische Literaturwissenschaft repräsentiert.

In *Small World* verkörpert neben Swallow Professor Ruyard Parkinson den "traditionalistischen Flügel" des englischen *literary criticism*. Während Swallow, dem seine Queste nach "intensity of experience" allemal wichtiger ist als literaturwissenschaftliches Prestige, gerade wegen seiner menschlichen Schwächen eine sympathische Figur ist, nähert sich die Figur Parkinsons dem Stereotyp des völlig vergeistigten Intellektuellen. Ruyard Parkinson, "Regius Professor of Belles-Lettres" (98) am All Saints' College in Oxford, ist überzeugter Junggeselle mit einer Schwäche für Nachttöpfe und hübsche junge Studenten. Er sublimiert seine gesamte Libido in wissenschaftlicher Arbeit:

Writing, his own writing, is more like sex: an assertion of will, an exercise of power, a release of tension. If he doesn't write something at least once a day he becomes irritable and depressed - and it has to be for publication, for to Ruyard Parkinson unpublished writing is like masturbation or *coitus interruptus*, something shameful and unsatisfying. (99)

Parkinson ist ebenso ehrgeizig wie sein Erzrivale Morris Zapp, und selbstverständlich beteiligt auch er sich am Wettkampf um den UNESCO-Lehrstuhl. Um seinen amerikanischen Konkurrenten aus dem Feld zu drängen, nutzt Parkinson ausgerechnet die einzige Monographie, die Philip Swallow nach Jahren der wissenschaftlichen Unproduktivität zustande gebracht hat, zu

⁷³ Vgl. hierzu und speziell zur Situation des *literary criticism* in Amerika David Lodge, "A kind of business: The academic critic in America," *After Bakhtin*, S. 178: "To even consider the question of the function of criticism is a luxury made possible by large amounts of money. In spite of its current economic difficulties, America is still so rich that it can afford, mainly through its private universities, to patronize and encourage intellectual activity like literary criticism which has no obvious utilitarian value and may actually be subversive of the aims and assumptions of society at large. This of course has always been a problem for teachers of the humanities under bourgeois capitalism - how can one in good conscience question the values of secular society while drawing one's income from it? [...] But the current obsession of literary scholars, especially in America, with 'theory' has given the question a sharper point. The ground on which university teachers of language and literature have traditionally justified their existence has been educational: that they were handing on a cultural heritage to the next generation, and teaching them to teach, directly or indirectly, others in their turn. This model sees the university as the apex of an educational pyramid which broadens out to connect seamlessly with secondary and primary education. But the age of 'theory' has made a drastic rupture between secondary and tertiary education, conceptually and methodologically. Not only has it questioned the idea of the canon and all the humanistic values associated with it, but it has done so in an arcane and jargon-ridden form of discourse that can only be understood after a long and strenuous initiation, if at all." Vgl. hierzu auch Lodge, *After Bakhtin*, S. 181: "The very difficulty and esotericism of theory make it all the more effective for purposes of professional identification, apprenticeship and assessment. It sorts out the men from the boys, or to put it another way, speeds the tribal process by which boys become young men and push out the old men. Whereas the methods of traditional humanist scholarship have

einem persönlichen Angriff auf Zapp: In einer Rezension von Swallows *Hazlitt and the Amateur Reader* lobt er dessen historisch-biographische Studie als "exponent of that noble tradition of humane learning, of robust common sense and simple enjoyment of books" (164) und damit als die längst fällige Wiederbelebung der *English School of Criticism*⁷⁴ angesichts der "jargon-ridden lucubrations of Professor Zapp, in which the perverse paradoxes of fashionable Continental savants are, if possible, rendered even more pretentious and sterile..." (ebd.). Seine Lobeshymne auf Swallow hat aber nicht etwa die Diskreditierung Zapps zur Folge, sondern bringt Philip Swallow völlig unerwartet den akademischen Ruhm ein, den er bislang immer vermißte. Plötzlich werden er und sein Werk als die neue Hoffnung der britischen Literaturwissenschaft hochgejubelt, als längst fälliger Verteidigungszug der *English School of Criticism* gegen die Übermacht der kontinentalen und amerikanischen Literaturwissenschaft. Dabei eignet sich Swallow denkbar schlecht als Hoffnungsträger und "valiant knight" des britischen "round table of literary criticism": Er nimmt weder besonders engagiert Anteil an den Entwicklungen des *literary criticism* noch an anderen Veranstaltungen des akademischen Wissenschaftsbetriebs. Sein Privatleben ist ihm wichtiger als wissenschaftliche Erkenntnis und akademisches Prestige. Dementsprechend ist auch sein Vortrag beim "Vorsingen" für den UNESCO-Lehrstuhl alles andere als originell, sondern zeigt sich stark vom Gedankengut Matthew Arnolds und F.R. Leavis' geprägt: Seiner Überzeugung nach ist die vornehmste Aufgabe der Literaturwissenschaft weiterhin, dem Verständnis des Besten "that has been said and thought in the world" den Weg zu bereiten, und dazu brauche der Literaturwissenschaftler keine esoterischen Theorien, sondern allenfalls "a knowledge of history, a knowledge of philosophy, of generic convention and textual editing", und vor allem "enthusiasm, the love of books" (317).

Im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen in der britischen Akademia ist Sybil Maiden, "of Girton College, Cambridge" (11) (Lodge gesteht ihr weder einen Doktor- noch Professorentitel zu) zeitgenössischen Literaturtheorien gegenüber durchaus aufgeschlossen, wie ihre vielen Konferenzbesuche und ihre Begeisterung angesichts von Angelicas dekonstruktivistischem Vortrag über die Romanzentheorie (mit dem Lodge den Dekonstruktivismus Barthes' und Derridas satirisch parodiert) zeigen (323).⁷⁵ Miss Maiden ist allerdings so deutlich als Rollenträgerin gezeichnet - auf der Romanzebene als sybillinische Weissagerin, auf der Ebene der komischen Stereotypen als akademischer Blaustrumpf -, daß sie nicht als positive Normfigur für die britischen Literaturwissenschaftler gelten kann. Daher ist man geneigt, die mangelnde Originalität und Aufgeschlossenheit

⁷⁴ Als Morris Zapp besagte Rezension liest, bezeichnet er die von Parkinson propagierte *English School of Criticism* bissig als "English School of Genteel Crap" (vgl. *Small World*, S. 199).

⁷⁵ Nachdem der von ihr vertretene archetypisch-psychoanalytische Interpretationsansatz bereits zur Sprache kam (vgl. Kapitel II 3.2), wird auf diese literaturwissenschaftliche Schule hier nicht

Swallows und Parkinsons als repräsentativ für die *English School of Criticism* allgemein aufzufassen: Genauso wenig wie die kontinentale und die amerikanische Literaturwissenschaft entgeht der britische Traditionalismus der ironischen Kommentierung.

4.2 Strukturalismus, *computer stylistics*, Rezeptionstheorie und marxistische Literaturkritik

Die von Parkinson höhnisch als "Continental savants" bezeichneten französischen Strukturalisten werden in *Small World* von Michel Tardieu, "Professor of Narratology at the Sorbonne" (97) repräsentiert. Auch bei dieser Figur spielt Lodge mit nationalen Stereotypen, findet die erste "Begegnung" zwischen dem Leser und dem Franzosen doch in Tardieus luxuriösem Doppelbett statt, das er mit seinem Geliebten teilt. Die ironische Darstellung wird auf der "akademischen" Ebene fortgeführt: Nicht nur, daß Tardieus Rasierwasser so heißt wie ein Buch von Claude Levi-Strauss - "Tristes Tropiques" (144) - , auch seine wissenschaftliche Arbeitsmethode wird in komischer Simplifizierung dargestellt: "Michel Tardieu sits at his desk and resumes work on a complex equation representing in algebraic terms the plot of *War and Peace*" (113; vgl. auch 263-265). Doch obgleich Morris Zapp den Strukturalismus für *outdated* hält ("The narralogist? Hasn't his moment passed? I mean, ten years ago everybody was into that stuff, actants and functions and mythemes and all that jazz. But now ...", 134), wird auch Tardieu Gelegenheit gegeben, das Credo seiner Schule auf der MLA-Konferenz vorzutragen:

What was permanent, reliable, accessible to scientific study, once we ignored the distracting surface of actual texts, were the deep structural principles and binary oppositions that underlay all texts that had ever been written and that ever would be written: paradigm and syntagm, metaphor and metonymy, mimesis and diegesis, stressed and unstressed, subject and object, culture and nature. (318)⁷⁶

Ganz unvermutet begegnet uns Michel Tardieu in Malcolm Bradburys Parodie auf den Poststrukturalismus *My Strange Quest for Mensonge* (1987) wieder: Das "Foreword/ Afterword" zu dieser Satire stammt nämlich von einem gewissen Professor Michel Tardieu, übersetzt von David Lodge. Spielerisch-selbstironisch praktizieren David Lodge und Malcolm Bradbury die intertextuelle Verschränkungen ihrer Werke, denn bei genauem Hinsehen entdecken wir, daß Tardieu rückblickend auf seine wissenschaftliche Entwicklung Bezug nimmt, so wie sie in *Small World* angedeutet wurde:

Although I occupy a chair of structuralist narratology at the Sorbonne, and am still known to most Anglo-American readers as an exponent of

classical structuralism (my method of transposing the plots of classic European novels into quadratic equations is, I understand, a standard component of the curriculum in American graduate programmes and the more academically oriented British primary schools) I have in fact for some years considered myself a *post*-structuralist.⁷⁷

Allerdings wird der Strukturalismus in *Small World* nicht durchgehend ironisch dargestellt: Seiner großen Bedeutung als Wegbereiter einer neuen Art der Literaturbetrachtung wird durchaus Rechnung getragen, als Robin Dempsey, neben Tardieu der zweite Vertreter des Strukturalismus, zusammen mit Angelica dem Novizen Persse die grundlegenden Erkenntnisse Saussures und Roman Jacobsons erläutert (22-23).

Im Gegensatz zu Professor Tardieu ist Robin Dempsey eine tragisch-komische Figur. Dempsey, dem Leser bereits aus *Changing Places* bekannt, hat es an eine englische Provinzuniversität verschlagen. Dort hat er seine Leidenschaft für Stilanalyse mit Hilfe der modernen Computertechnik entdeckt, eine Methode, die dem Schriftsteller Ronald Frobisher eine langjährige kreative Blockade beschert (vgl. 184-185) - was durchaus als satirische Warnung des Schriftstellers Lodge vor den Gefahren der Verabsolutierung literaturwissenschaftlicher Methoden verstanden werden kann. Dempseys wissenschaftlicher Fanatismus hat ihn zu einem Psychopathen gemacht, der den Grund für seine soziale Isolation im Neid seiner Kollegen sieht und das Zerbrechen seiner Ehe und sein Schicksal, keine große Karriere gemacht zu haben, seinem Kollegen Philip Swallow anlastet. Als das Computerzentrum in Darlington ein neues Programm erhält, das menschliche Kommunikation simuliert, entwickelt Dempsey eine solche psychische Abhängigkeit von "ELIZA" (154), daß er einen Nervenzusammenbruch erleidet (309-310). Dempseys Fanatismus macht ihn zwar zu einer komischen Figur (vgl. auch die "Schlüssellochszene" mit Persse, 54-56), sein trauriges Schicksal verleiht ihm aber eine gewisse Ambiguität und tragisches Potential, führt es uns doch vor Augen, daß wissenschaftlicher Ehrgeiz und Fixierung auf die Technik die Fähigkeit zur zwischenmenschlichen Kommunikation gefährlich untergraben können.

Die Figur des Siegfried von Turpitz, des deutschen Vertreters der Rezeptionstheorie, wurde bereits an anderer Stelle relativ ausführlich diskutiert (vgl. Kapitel II 2.3). Noch sporadischer als der Strukturalismus werden die Grundlagen dieser Schule behandelt: Es fallen lediglich die Namen der deutschen Rezeptionstheoretiker Jauss und Iser, auf deren "bandwagon" von Turpitz aufsprang (195). Von Turpitz' herausragende Eigenschaft scheint sein Geschick beim Plagiiieren der Erkenntnisse anderer Wissenschaftler zu sein; diese formuliert er um und verkauft sie als seine eigenen Ideen. So entlarvt auch sein Vortrag auf der MLA-Konferenz seinen Mangel an Originalität, reiht er doch nur modische literaturkritische Termini aneinander, ohne damit eine konkrete Aussage zu treffen (vgl. 318).

Nicht wesentlich positiver wird die Italienerin Fulvia Morgana, "Professor of Cultural Studies at the University of Padua" (89), dargestellt. Sie vertritt die marxistische Literaturwissenschaft und kandidiert als einzige Frau für den UNESCO-Lehrstuhl. Das bedeutet aber noch lange nicht, daß sie eine brillante Wissenschaftlerin ist, im Gegenteil: Ihre akademische (In-)Kompetenz wird in Zusammenhang mit einem Verriß ihres Essays "on the stream-of-consciousness novel as an instrument of bourgeois hegemony" (238) satirisiert. Davon abgesehen wird Fulvia in erster Linie als Kommunistin mit Tendenz zu sado-masochistischen Sexualpraktiken und verdächtig guten Beziehungen zur italienischen Anarchie dargestellt, deren Lebenswandel in krassem Widerspruch zu ihren wissenschaftlichen Postulaten steht (vgl. auch 128). Die kritische Einstellung des Erzählers/Autors zu dieser Schule wird an den Fulvia in den Mund gelegten quasi-marxistischen Forderungen mehr als offensichtlich:

Fulvia Morgana said that the function of criticism was to wage undying war on the very concept of 'literature' itself, which was nothing more than an instrument of bourgeois hegemony, a fetishistic reification of so-called aesthetic values erected and maintained through an élitist educational system in order to conceal the brutal facts of class oppression under industrial capitalism. (318)

Obgleich David Lodge der Emanzipation der Frau in der Akademia in diesem Roman immerhin dadurch Rechnung getragen hat, daß Akademikerinnen überhaupt aktiv am Romangeschehen beteiligt sind (anders als noch in *Changing Places*), ist keine der Figuren als ernstzunehmende Wissenschaftlerin und gleichzeitig als sympathische Identifikationsfigur konzipiert. Miss Maiden wird als Mischung aus altjüngferlicher Matrone und Blaustrumpf dargestellt, deren Begeisterung für Sexualmetaphorik jeder Art - sei es die des *archetypal criticism* oder des Dekonstruktivismus - bestenfalls als Schrulle, nicht aber als relevanter Beitrag zum wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß erscheint. Fulvia verkörpert die Rolle der bösen Fee, der Nymphomanin mit mehr als zweifelhaftem wissenschaftlichen Ethos. Selbst Angelica, die als kompetent, attraktiv und intelligent geschildert wird, ist keine positive Normfigur: Zum einen fungiert sie in erster Linie als Rollenträgerin - als Persses "hehre frouwe" - und zum anderen wird sie auf der Ebene des literaturtheoretischen Diskurs mit bissiger Satire überzogen. Die dominante Sexualmetaphorik ihrer dekonstruktivistisch-feministischen Interpretationen eignet sich bestens zur Ridikülisierung, wie im Folgenden gezeigt wird.

4.3 Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus

Genauso wenig wie die anderen literaturtheoretischen Methoden entgeht der Poststrukturalismus bzw. Dekonstruktivismus (wie Wolf darlegt, werden die beiden Begriffe in *Small World* synonym gebraucht)⁷⁸ der ironischen Kommentierung und Parodierung. Die beiden Repräsentanten dieser Schulen sind Morris Zapp und Angelica Pabst.

Zapp, dessen Vorhaben in *Changing Places* noch war, eine allumfassende Interpretation des Gesamtwerks Jane Austens zu erstellen, die keine Frage mehr unbeantwortet lassen sollte, ist mittlerweile von der Unmöglichkeit dieses Faustischen Projekts überzeugt (24-25) und hat sich zum poststrukturalistischen Credo der Dissemination des Textsinnes bekehrt. Für ihn ist der Dekonstruktivismus "kind of exciting - the last intellectual thrill left. Like sawing through the branch you're sitting on" (118). Mit den Theorien des Russischen Formalismus (vgl. 77) genauso vertraut wie mit der "Yale hermeneutic gang", den "John Hopkins reader-response people" und den "Chicago Aristotelians" (118), sorgt sein Vortrag auf der Konferenz in Rumbridge für Furore.⁷⁹ Der Grund dafür ist nicht etwa, daß Zapp neue revolutionäre Interpretationsansätze entwickelt (im Gegenteil, sein Vortrag stützt sich ganz wesentlich auf Roland Barthes, C. S. Peirce und Stanley Fish),⁸⁰ sondern Zapps explizite Sexualmetaphorik, aufgrund deren Direktheit "several ladies in the audience noisily departed" und sogar "a young man in the audience fainted and was carried out" (27).

Das Motto von Zapps Vortrag lautet "Every decoding is another encoding" (25) und kann als Echo sowohl des amerikanischen Vorreiters des Strukturalismus C.S. Peirce als auch des Dekonstruktivismus französischer Prägung gelten. Zapp versteht darunter die Unmöglichkeit, literarischen Diskurs semantisch zu fixieren, da jeder Leser seine individuelle Diktion, Erfahrung und Weltsicht in und auf den Text projiziert. Sowohl Peirce als auch Barthes benutzen das Bild des Ablegens von Kleidung, um die Vielzahl von möglichen Bedeutungen, die jedem Diskurs anhaften, zu illustrieren,⁸¹ eine Metapher, die Zapp sehr plakativ ausgestaltet:

⁷⁸ Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", S. 23.

⁷⁹ Den literaturwissenschaftlichen Hintergrund dieses Vortrags haben sowohl Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", als auch Pfandl-Buchegger, S. 381-413 und Goch, S. 408-414 im Detail analysiert. Die folgenden Ausführungen stützen sich wesentlich auf diese Studien, können aber im Rahmen dieser Arbeit nur einen kleinen Ausschnitt der interessanten Diskussion wiedergeben; weswegen für eine ausführliche Darstellung auf diese Werke verwiesen wird.

⁸⁰ Vgl. hierzu Pfandl-Buchegger, S. 389-392.

⁸¹ Vgl. C.S. Peirce, zitiert nach Pfandl-Buchegger, S. 384: "The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but a representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off; it is only changed for

The dancer teases the audience, as the text teases its readers, with the promise of an ultimate revelation that is infinitely postponed. Veil after veil, garment after garment, is removed, but it is the delay in the stripping that makes it exciting, not the stripping itself [...]. When we have seen the girl's underwear we want to see her body, when we have seen her breasts we want to see her buttocks, and when we have seen her buttocks we want to see her pubis, and when we see her pubis, the dance ends - but is our curiosity and desire satisfied? Of course not. The vagina remains hidden within the girl's body, shaded by her pubic hair, and even if she were to spread her legs before us [...] it would still not satisfy the curiosity and desire set in motion by the stripping. Staring into that orifice we find that we have somehow overshot the goal of our quest, gone beyond pleasure in contemplated beauty; gazing into the womb we are returned to the mystery of our own origins. [...] To read is to surrender oneself to an endless displacement of curiosity and desire from one sentence to another [...] The text unveils itself before us, but never allows itself to be possessed; and instead of striving to possess it we should take pleasure in its teasing. (26-27)

Deutlich ist hier Roland Barthes' Konzept des "plaisir du texte"⁸² vernehmbar, das für Barthes nicht darin bestehen kann, einem Text eine absolute Bedeutung zuzuweisen, sondern eben in der Enthüllung der dem Text zugrundeliegenden Zeichen, die über sich selbst hinausweisen und damit eine Fülle von Textdeutungen ermöglichen, liegt. Dieses Phänomen des "floating signifier", der unendlichen Vielfalt von "multiple meanings", hat Jacques Derrida mit dem Begriff der *différance* umschrieben,⁸³ ein Konzept, zu dessen Erläuterung auch er Metaphern aus der Sexualität gebraucht. So bezeichnet er die Vervielfältigung des Textsinnes als "Zerstreuung des Samens", als *dissémination*, und vergleicht den Text an sich mit der Vagina, in deren Tiefen der Leser nie vorzudringen vermag, ist sie doch durch das Hymen geschützt.⁸⁴

Inspiziert von Morris Zapps Vortrag hat nun Angelica endlich einen Weg aus der Sackgasse gefunden, in der sie bei ihrer Arbeit über die Romanze steckte: den Dekonstruktivismus. Wie Parkers Studie belegt, lassen sich durchaus Parallelen zwischen dem poststrukturalistischen Postulat des

that of the vernacular of the text, it is essential to strip off the stylistic [...] film from an underlying structure of secondary (narrative) meanings, to which the stylistic features are irrelevant."

⁸² Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris, 1973). Vgl. daraus folgende Stelle: "Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, [...] un dévoilement progressif: toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* de voir le sexe [rêve de collégien] ou de connaître la fin de l'histoire [satisfaction romanesque]", zitiert nach Wolf, S. 27; sowie "L'endroit le plus sensuel d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille?* [...] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychoanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition - disparition", zitiert nach Pfandl-Buchegger, S. 387.

⁸³ Pfandl-Buchegger, S. 398 erläutert den Begriff folgendermaßen: "Différance [...] beschreibt die doppelte Bewegung der räumlichen Differenzierung (*éspacement*, Verräumlichung) und zeitlich aufschiebenden Differenzierung (*temporisation*) der Signifikation, der Wirkung des sprachlichen

endlosen Hinauszögern des Textsinnes und der Verzögerungsstrategie der Romanze feststellen, was Angelica nun ihrerseits in ihrem Vortrag auf der MLA-Konferenz behauptet. Lodge läßt es allerdings nicht dabei bewenden, dieses Problem metafictional durch Angelica zu behandeln, sondern transferiert es ironischerweise auch auf die Ebene der Romanhandlung.⁸⁵ Doch zunächst zu Angelicas dekonstruktivistischer Romantheorie, deren Sexualmetaphorik in ihrer Explizitheit und Plakativität Morris Zapps nichts nachsteht. Offensichtlich ist erneut der Einfluß Fryes, Derridas und Barthes', deren Thesen Angelica - vielleicht in Anlehnung an Lacan und die feministische Psychoanalyse von Kristeva, Irigaray und Cixous - eine pointiert feministische Färbung verleiht:

Jacques Derrida has coined the term 'invagination' to describe the complex relationship between inside and outside in discursive practices. [...] If epic is a phallic genre, [...] and tragedy the genre of castration [...] then surely there is no doubt that romance is a supremely invaginated mode of narrative.

Roland Barthes has taught us the close connection between narrative and sexuality, between the pleasure of the body and the 'pleasure of the text', but in spite of his own sexual ambivalence, he developed this analogy in an overly masculine fashion. [...] Epic and tragedy move inexorably to what we call, and not by accident, a 'climax' - and it is, in terms of the sexual metaphor, an essentially *male* climax - a single, explosive discharge of accumulated tension.

Romance, in contrast, [...] has not one climax but many, the pleasure of this text comes and comes and comes again. [...] The narrative questions open and close, open and close, like the contractions of the vaginal muscles in intercourse, and this process is in principle endless. The greatest and most characteristic romances are often unfinished - they end only with the author's exhaustion, as a woman's capacity for orgasm is limited only by her physical stamina. Romance is a multiple orgasm. (322-323)

Auf den ersten Blick erscheinen hier die Grenzen zwischen Parodie und Pastiche fließend, vergleicht man Angelicas Vortrag mit Ausführungen der Wissenschaftler, auf die sie sich beruft.⁸⁶ Die distanzierte Haltung des Autors/Erzählers wird jedoch nicht nur an der satirisch zugespitzten Formulierung der Fragen der Zuhörerschaft ersichtlich, auf die Angelica ernsthaft reagiert ("Somebody in the audience was asking Angelica if she would agree that the novel, as a distinct genre, was born when the epic, as it were, fucked the romance. She gave the suggestion careful consideration", 323), sondern vor allem in der Übertragung der dekonstruktivistischen Begrifflichkeit auf die *plot*-Ebene des Romans. Exakt mit den gleichen Termini und Bildern, die Angelica und Morris verwenden, wird nämlich die

⁸⁵ Vgl. hierzu Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", S. 27-29.

⁸⁶ Derridas Begriff "invagination" bezeichnet "the inward refolding of la gaine [sheath, girdle], the

unmittelbar auf Angelicas Vortrag folgende sexuelle Initiation Persses beschrieben:

He parted her thighs like the leaves of a book, and stared into the crack, the crevice, the deep romantic chasm that was the goal of his quest. (325)

Staring into that orifice we find that we have somehow overshot the goal of our quest, gone beyond the pleasure in contemplated beauty [...]. (27)

As soon as he was invaginated, he came, tumultuously. [...] When he could come no more [...] Angelica impaled herself upon him and came again and again, until she toppled off [...]. (325)

Jacques Derrida has coined the term 'invagination' [...] Romance [...] has not one climax, but many, the pleasure of the text comes and comes and comes again (322).

Mit dieser emotionslosen Beschreibung dessen, was für Persse schließlich die Erfüllung seiner größten Sehnsucht, den "Gral" bedeutet, wird nicht nur der dekonstruktivistisch-feministische Diskurs satirisiert, sondern auch Persses Naivität und seine doppelbödige Moral: Obgleich er vorehelichen Geschlechtsverkehr ablehnt und Angelica aufgrund des zeitweilig vermuteten unmoralischen Lebenswandels verachtete, stürzt er sich Hals über Kopf selbst in ein erotisches Abenteuer, sucht also nicht in erster Linie geistige oder emotionale Nähe, sondern körperliche Befriedigung. Darüber hinaus muß er erkennen, daß er dem falschen Zwilling, nämlich Lily, gefolgt ist, seine Liebe nichts als eine Fiktion war.⁸⁷

Wie aus dieser kursorischen Analyse der Darstellung der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Schulen in *Small World* ersichtlich geworden ist, erfährt keine von ihnen eine durchweg positive Beurteilung. Auch wenn gerade das letzte Kapitel vielleicht zu der Annahme verführen könnte, Lodges Roman breche zwar nicht auf der metafiktionalen, aber auf der Ebene der *histoire* eine Lanze für die endlose Vervielfältigung des Textsinnes,⁸⁸ so gibt es doch gewichtige Argumente dagegen. Wolf betont, daß nicht zuletzt die "relative Traditionalität der Vertextungsverfahren" in *Small World*, also die insgesamt recht konventionelle Erzählstruktur und der klare Aufbau ohne antilogische narrative Kurzschlüsse auf der textimmanenten Ebene dem

⁸⁷ Vgl. hierzu auch Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", S. 29: "Lily hat [...] als Pornoschauspielerin kein 'hymen' mehr, so daß Persses erhoffter Durchbruch ironischerweise und ganz derridaesk ins Leere geht. Mehr noch: Das Ziel Persses wie sein Erreichen erweist sich explizit als das, was im Dekonstruktivismus allem Sinn eignet, als Fiktion. Er selbst erkennt das nicht einmal - eine pointierte Inszenierung menschlicher Verblendung."

⁸⁸ Dieser Sicht scheint z.B. Holmes, S. 51, zuzuneigen: "Although both Lodge and his perpetually thwarted protagonist are catholics, the view of language that the text appears to underwrite is the poststructuralist shibboleth that writing is decentered, not that it has its origins in a divine Logos". Vgl auch S. 54 bezüglich des Romanendes: "In its unearned, archly forced, parodic nature, the dénouement actually subverts its ostensible significance and bespeaks a larger absence of

Skeptizismus gegenüber dem Dekonstruktivismus auf der metafikionalen Ebene entsprechen.⁸⁹ Sowohl Wolf als auch Morace weisen darüber hinaus in Anlehnung an Bachtins Theorie der Dialogizität und des karnavalesken Lachens auf die potentielle Subversivität der Lodgeschen Komik hin, die jeder Hierarchisierung und Autoritätsbildung zuwiderlaufe.⁹⁰ Diese These läßt sich auch mit einem Blick auf die *histoire*-Ebene stützen: Persses Parzifalfrage, die das Reich der Literaturwissenschaft von seinem Fluch der Unfruchtbarkeit erlöst, ist ein Plädoyer gegen die Verabsolutierung einer bestimmten Interpretationsmethode und für den *multiple approach* - und mag gleichzeitig als ironische Aufforderung an die Literaturwissenschaft verstanden werden, sich selbst nicht so ernst zu nehmen.

Small World ist ein Universitätsroman, der die Konventionen der Gattung in mancherlei Hinsicht erweitert und neue Wege beschreitet: Die Adaption der Romanzenstruktur für eine *academic novel* entbindet den Autor von der Verpflichtung einer durchgehend realitätsnahen Darstellung der akademischen Welt und macht es ihm möglich, phantastische Elemente in den Universitätsroman einzubringen. Dadurch befriedigt er einerseits eskapistische Bedürfnisse der Leserschaft und kann andererseits durch die intertextuelle Anbindung an die Gattung der Romanze im allgemeinen, den Gralsmythos und andere Prätexte im speziellen die metaphorischen Ebenen des Romans vielfältig ausschöpfen. *Small World* bewegt sich über den lokal fixierten *campus* hinaus in die *academic world*, den *global campus*. Dementsprechend verlagert sich auch das thematische Schwergewicht der Romanhandlung: Der Wissenschaftsbetrieb des *global campus* konzentriert sich auf die Forschung, nicht die Lehre, auf den Konkurrenzkampf in der internationalen Welt der Literaturwissenschaft, nicht auf die Intrigen um Macht und Einfluß innerhalb eines Instituts. Antonia Byatts *academic novel Possession* nimmt diese Tendenzen auf, Malcolm Bradburys 1975 erschienener Roman *The History Man* dagegen ist noch eine *campus novel* im traditionellen Sinne.

⁸⁹ Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", S. 33.

⁹⁰ Vgl. Morace, S. 199; Wolf, "Literaturtheorie in der Literatur", S. 35.

III. *The History Man*

People who mix up Lodge and Bradbury's campus novels have to be reminded that *Changing Places* is the affectionate one that makes you laugh and *The History Man* is the unforgiving one that makes you wince.¹

Malcolm Bradburys Roman *The History Man* (1975) unterscheidet sich grundlegend von den spielerisch-ironischen Universitätsromanen seines Freundes und Kollegen David Lodge. *The History Man* ist ein satirischer Roman, der mittels ironischer Übertreibung und Verzerrung deutliche Kritik nicht nur an gewissen Trends und Entwicklungen im Hochschulwesen, sondern auch an der Gesellschaft übt, deren Wertvorstellungen das Leben im Mikrokosmos Universität entscheidend beeinflussen. Wie in *Changing Places* konzentriert sich in *The History Man* das Romangeschehen auf den Campus im wörtlichen, stärker aber noch im übertragenen Sinn. Während in den Romanen David Lodges die Darstellung des akademischen Lehrbetriebs in den Hintergrund tritt und die Protagonisten in erster Linie in anderen Rollen als der des Hochschullehrers agieren - ein Trend, der Byatts *Possession* zur völligen Verlagerung des Schwerpunkts weg von der universitären Lehre hin zur literaturwissenschaftlichen Forschung geführt hat - , räumt Malcolm Bradbury in *The History Man* der Interaktion zwischen Studenten und Dozenten einen vergleichsweise breiten Raum ein.

Insofern ist Bradburys Roman in Hinblick auf *setting* und Thematik eher konventionell, die Erzähltechnik allerdings bricht mit den Traditionen der *campus novel*: *The History Man* ist ein Roman, der dem Leser keine Innensicht in das Bewußtsein der Figuren erlaubt. Diese sind durchgehend als *flat characters* gestaltet und entsprechen viel weniger als Lodges Figuren den komischen Stereotypen der *campus novel*. Auch eines der wichtigsten Charakteristika des zeitgenössischen Universitätsromans, die Metafiktionalität, wird nicht wie bei Lodge zu spielerischer Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen literarischer Fiktion genutzt. Vielmehr tragen Phänomene der Illusionsstörung in *The History Man* auf der *histoire*- wie auf der *discours*-Ebene des Textes dazu bei, dem Leser die Fremddetermination menschlichen Verhaltens bewußt zu machen und auf die Gefahr der Verdrängung liberaler Werte und Traditionen durch die Verabsolutierung quasi-progressiver Trends aufmerksam zu machen.

1. Malcolm Bradbury: "Writer and Critic"

I think we can all agree that a certain changing of places has occurred. For, as we know, poetry is exhausted, the drama dying, and the novel already dead. The word is in crisis, the signifier has lost its signified, and the battlefield is strewn with the corpses of creation [...]. For criticism...no, criticism is not dead, or not in the sense that we usually call 'dead' dead. Its written word, as it considers the collapse of language or the death of the novel, has never looked more stable or more secure. It was surely never more alive, and its practitioners wander the world in numbers never before dreamed of: at least ten thousand of them, plus Stanley Fish, Terry Eagleton, and Hilton Kramer.²

Sarkasmus, nie aber Polemik, und vor allem eine amüsierte, wohl informierte, aber dezidierte Distanz zu poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Literaturtheorien zeichnet Malcolm Bradburys literaturwissenschaftliches Werk aus. Bradbury, seit 1965 Professor für Amerikanistik an der University of East Anglia, ist einer von Großbritanniens angesehensten Kritikern des modernen und zeitgenössischen Romans in England und Amerika. Zwischen seiner ersten Studie über Evelyn Waugh (1964) und dem erst 1993 erschienenen Werk *The Modern British Novel*, einer Literaturgeschichte des britischen Romans seit 1878, hat Bradbury nicht nur eine ganze Reihe weiterer wissenschaftlicher Abhandlungen, sondern auch sechs Romane sowie Satiren und Parodien veröffentlicht.³ Sowohl in seinen Romanen wie auch in seinen literaturwissenschaftlichen Werken bezieht der überzeugte Liberale Bradbury Stellung für Humanismus und Toleranz, für die Rechte und die freie Entfaltung des Individuums angesichts der zunehmenden Anonymisierung und Dehumanisierung der postmodernen Welt. Seine Entwicklung als kreativer Autor und als Literaturwissenschaftler führt von einer relativ konservativen, von Leavis, Richards und dem *New Criticism* beeinflussten Interpretationspraxis und Vorliebe für den naturalistischen und realistischen Roman zu einer differenzierteren Position, die dem postmodernen Roman mit seiner Illusionsstörung und seinem gebrochenen Weltbild genauso Raum gibt wie den neueren Literaturtheorien - diesen allerdings nur in der britisch "domestizierten" Version.⁴ Die radikalen Literaturtheorien des

² Malcolm Bradbury, "Writer and Critic", *No, not Bloomsbury* (London, 1987), S. 6-7.

³ Literaturwissenschaftliche Werke: *Evelyn Waugh* (1964), *What Is a Novel* (1969), *The Social Context of Modern English Literature* (1971), *Possibilities: Essays on the State of the Novel* (1973), *Saul Bellow* (1982), *The Expatriate Tradition in Modern American Literature* (1982), *The Modern American Novel* (1983), *No, not Bloomsbury* (1987), *The Modern World: Ten Great Writers* (1988), *The Modern British Novel* (1993). Romane und Satiren: *Eating People is Wrong* (1959), *Stepping Westward* (1965), *The History Man* (1975), *Who Do You Think You Are? Stories and Parodies* (1976), *Rates of Exchange* (1983), *Cuts* (1987), *My Strange Quest for Mensonge* (1987), *Unsent Letters: Irreverent Notes from a Literary Life* (1988), *Doctor Criminale* (1992).

⁴ Vgl. hierzu Bradburys eigene Aussage: "There's a fairly characteristic evolution in my writing from a more or less realistic form of writing - where I'm writing familiar and domesticated provincial portraits of the culture: scenes from provincial life - to another kind of writing in which

Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus dagegen überzieht Bradbury nicht nur in seinen kritischen Abhandlungen, sondern auch in seiner Wissenschaftsparodie *My Strange Quest for Mensonge* (1987) mit bissiger Satire. Wie wenig überzeugend, ja geradezu absurd er die poststrukturalistischen Postulate vom Tod des Autors und von der unendlichen Interpretierbarkeit des Zeichens vor allem aus seinen eigenen Erfahrungen als Schriftsteller heraus empfindet, wird in Bradburys Essay "Writer and Critic" deutlich, in dem er auf witzige Weise das permanente Dilemma zwischen dem Kritiker einerseits und dem kreativen Autor andererseits mit dem Bild der gespaltenen Persönlichkeit darstellt. So beschreibt er aus der Perspektive des Schriftstellers, wie gespannt das Verhältnis zur anderen Seite seiner Persönlichkeit, dem Literaturwissenschaftler, in den siebziger und achtziger Jahren war, als sich Bradbury mit den neuen kontinentalen und amerikanischen Literaturtheorien auseinandersetzte:

[The critic] was attending meetings of Absurdist Anonymous. When he came back he'd pour himself a drink and say I didn't realise the world was constructed to an inhuman code, and writers who thought reality was just friendly old nice reality now bored him ... Leavis is dis-Kermoded, he'd say, if not entirely dis-Lodged; now we're working with structuralism. I recalled our earlier moment of liberation, when we put on our jeans and went to America; you're stuck, he told me, with the wrong Levi-Strauss. And when I mentionend Marcuse to him, he just said Foucault.

Noch mehr als sein Kollege und Freund David Lodge, auf dessen Buch *Working with Structuralism* Bradbury hier in einem *pun* anspielt, ist Malcolm Bradbury trotz der ansatzweisen Integration strukturalistischer Analysemethoden ein eher traditioneller Textkritiker geblieben. Seine überwiegend literaturhistorischen Abhandlungen gehören keiner bestimmten Interpretationsrichtung an, sondern sind auf einen konstruktiven und vor allem sinnstiftenden Umgang mit dem Text - im Gegensatz zur dekonstruktivistischen Zerstreung des Textsinns - ausgerichtet. Diese Einstellung gegenüber dem Text, die den kreativen Schaffungsprozeß nicht als irrelevant abtut, ist es, die er angesichts des "depressed state of Post-Deconstructive literary studies"⁵ am meisten vermißt, wie er in einer Besprechung von Umberto Ecos Vortrag "Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts" 1990 bemerkt:

What criticism largely lacks today is an enabling concept of the creative

begin in the context of realism, which is inescapable. [...] I remain interested in the idea of fiction as a realistic moral enquiry; but at the same time I've become more and more concerned with those elements in language and those elements of social and historical crisis which threaten it." *Novelists*

process as a continuous and developing mode of hermeneutic discovery. [...] we need something beyond the dissecting principle if we are to practise criticism properly. I came away [from the lecture] cheered, and the more ready to write not some new work of criticism but a novel, the inward version of much the same thing.⁶

Zweifellos hat sich Bradbury sowohl in seiner Eigenschaft als Kritiker als auch als Schriftsteller seit dem Erscheinen seines bekanntesten Universitätsromans, *The History Man* (1975),⁷ weiterentwickelt. Gerade aber weil *The History Man* wohl der satirischste seiner Romane ist, dessen Sarkasmus seltener als bei den anderen *campus novels* durch spielerische Sprachkomik und Selbstironie gemildert wird, soll er hier als Repräsentant des satirischen Zweigs des Universitätsromans vorgestellt werden.

Gleichzeitig mit *The History Man* arbeitete Bradbury an einem literaturkritischen Werk, nämlich *Possibilities: Essays on the State of the Novel* (1973). Viele der Gedanken, die er dort auf der literaturkritischen Ebene entwickelt, finden sich in *The History Man* in die literarische Praxis umgesetzt. So schlägt sich seine kritische Einstellung gegenüber dem allgegenwärtigen Einfluß der Soziologie (von ihm als "sociological imperialism" bezeichnet) in der Wahl seines Helden nieder: Howard Kirk ist die literarische Umsetzung des "homo sociologus", der seine vorgeschriebene Rolle in dem "total and already written theatre in which we must take up parts, his degree of individual interpretation small, his nature made manifest in the interaction with others"⁸ spielen muß. Bradburys Skepsis gegenüber dem politischen Radikalismus der sechziger und siebziger Jahre, der den Staat, die Gesellschaft, die Gruppe in den Vordergrund stellt und das Wohl des Individuums mit dem Wohl der Gemeinschaft gleichsetzt, bezieht sich auch auf den Bereich der Kunst und Literatur:

[...] Nor, indeed, has that dehumanization been something outside ourselves which art and humanism have fought to resist. It is a presence close to the human will and modern thought, of a piece with the growing subscription to environmentalist, determinist and historicist theories, which have tended to give man over to his circumstantial conditions, his place in larger plots.⁹

Die Universität, deren gesellschaftliche Aufgabe es ist, sich mit von Ideologien jeder Art kritisch auseinanderzusetzen, erscheint in *The History Man* als dieser Funktion völlig entblößt. Dozenten und Studenten sind in zwei Lager geteilt, ein konservatives und ein radikales, die nicht um konstruktive Diskussion bemüht sind, sondern sich bekämpfen. Kann denn ein Roman, der ein so düsteres Bild von der akademischen Welt entwirft, noch komisch sein? Dieser Frage soll in der nachfolgenden Analyse nachgegangen werden. Dabei

⁶ ebd.

⁷ Zitierte Ausgabe: Malcolm Bradbury, *The History Man* (Secker & Warburg, 1975).

⁸

sollen auch Aspekte zur Sprache kommen, die bei der Diskussion des ebenfalls 1975 erschienenen *Changing Places* nicht behandelt werden konnten: die Darstellung der Frau als Wissenschaftlerin sowie die Darstellung der Studentenschaft.

2. "The plot of history"

"It was all a plot", sagt Annie Callendar auf der letzten Seite des Romans zu Howard Kirk, dem "History Man", und meint damit die Geschehnisse der letzten Monate, die zu ihrem Verhältnis mit Kirk geführt haben. "I thought you liked plots", entgegnet Howard ihr,

'In any case, it's the plot of history. It was simply inevitable.' 'But you helped inevitability along a little,' says Annie. 'There's a process,' says Howard. 'It charges everyone a price for the place they occupy, the stands they take.' 'You seem to travel free,' says Miss Callendar. (230)

In der Gedankenwelt von Howard Kirk, der im Jahr 1972 als radikaler Soziologe an der Universität von Watermouth lehrt, spielt die Idee des *plot of history*, genaugenommen "the plot of historical inevitability" (51), also der geschichtlichen Determination des Menschen, eine zentrale Rolle. Seine Bücher beschwören "*The Coming of a New Sex*", "*The Death of the Bourgeoisie*" und "*The Defeat of Privacy*", und Kirk versteht sich selbst als lebenden Beweis für die Richtigkeit seiner Theorien: Er praktiziert die offene Ehe, lehnt bürgerliche Ideale wie Eigentum und Kultur ab, und propagiert die Öffnung des Privatbereichs für die Gesamtgesellschaft. Sein Menschenbild entspringt der soziologischen Theorie; man brauche lediglich "a little Marx, a little Freud, and a little social history" (22), um den Menschen "definieren" zu können, selbstverständlich nicht als freies Individuum (dieses in seinen Augen unzeitgemäße bürgerlich-liberale Konzept hat Howard aus seinem Wortschatz gestrichen), sondern im sozio-psychologischen Kontext:

[...] A particular type of relationship to the temporal and historical process, culturally conditioned and afforded; that's what human nature is. A particular performance within the available role-sets. But with the capacity to innovate through manipulating options among the role-sets.' (33)

Howards Definition, die die Freiheit des Individuums stark einschränkt und es auf bestimmte, von der Gesellschaft vorbestimmte Verhaltensweisen und Rollenmuster festlegt, lehnt seine Frau Barbara genauso ab wie den hochtrabenden wissenschaftlichen Jargon ihres Ehemannes. Ihrer Meinung nach hat Howard durch die Fixierung auf die Theorie den Kontakt zur Realität verloren: "'But what's it got to do with real people?' - 'Who are these real people?' asked Howard" (ebd., vgl. auch 73). Die textimmanenten Aussagen der Romanfiguren über das Konzept der Persönlichkeit, des *character*, lassen

History Man sind tatsächlich nicht mehr als "typisierte Rollenträger",¹⁰ sie sind nicht als komplexe Persönlichkeiten konzipiert, sondern agieren, wie Howard es im soziologischen Fachjargon formuliert, innerhalb der ihnen von der Gesellschaft zugeordneten Rollen. Die einzige Figur, die tatsächlich entsprechend Kirks Definition manipulierend in den Fortgang der Geschichte eingreift, ist Kirk selbst, die meisten anderen Figuren sind passiv und entwickeln wenig Eigeninitiative, durch die sie den "plot of history" beeinflussen könnten.

Das Konzept des *plot* durchzieht den Roman wie ein Leitmotiv,¹¹ es greift sowohl auf der *histoire*-Ebene wie auf der metafictionalen Ebene des Romans, wie Bradbury selbst formulierte: "[...] it is very convenient to have a plotter at the centre of one's attempt to make a plot".¹² Dieser *plot* hat, wie der "plotter" Howard am Ende des Romans andeutet (230), die Verführung von Annie Callendar, einer jungen Literaturwissenschaftlerin, zum eigentlichen Gegenstand. Eng verwoben mit diesem Handlungsstrang sind mehrere *sub-plots*: zum einen der Konflikt zwischen Howard und dem konservativen Studenten Carmody, der in Carmodys Ausschluß von der Universität endet; des weiteren Howards Intrige um den Vortrag des Anthropologen Professor Mangel; die Eheprobleme des mit den Kirks befreundeten Ehepaars Myra und Henry Beamish, und nicht zuletzt Howards eigene Liebesbeziehungen. Das *setting* für den *main plot* und die *sub-plots* gibt die Universität von Watermouth ab. Watermouth ist, wie das fiktive Rummidge in *Changing Places* eine der neuen britischen Universitäten, die, dem Zeitgeist der 70er Jahre entsprechend, von *redbrick* zu *concrete* mutiert.

¹⁰ Berger, S. 106.

¹¹ Vgl. "the elaborate, contingent plot of the days" (3), "the liberation plot" (31), "you want to make it all into a great plot. A big universal story" (33), "waiting for a plot, the plot of historical inevitability" (51), "the plot of history, it serves them" (52), "a plot of many events, an inferior plot to the one they have come to desire" (52), "'You see plots everywhere,' says Howard" (101), "'I think you're very interesting characters, but I haven't discovered the plot'. 'Oh, that's simple,'" says Howard, 'it's the plot of history.' 'Oh, of course,' says Miss Callendar, 'you're a history man.'" (106), "an old scheme of words, a weak little plot" (133), "his [story] has more plot and event" (209), "'one hates not to be of the essence. Relegated to a minor sub-plot'" (209), "'There's a plot you haven't given'", (210) "'It was all a plot" (230). Vgl. hierzu auch Melvin Friedman, "Malcolm Bradbury's 'Plot of History'," *Essays on the Contemporary British Novel*, ed. Hedwig Bock und Albert Wertheim (München 1986), S. 223: "'Plot of history' [...] is one of several leitmotifs which make their way through the narrative. Others are 'a very well-known couple' and 'true citizens of the present'. These repeated verbal formulas alert us, with an almost symbolist nod to Wagner, to the musical properties of this novel. This is still another sign of the dense structure, what Steiner calls the 'intense stylization' of *The History Man*."

¹² Haffenden, *Novelists in Interview*, S. 38. Vgl. hierzu auch Bradburys Erläuterung in "A Dog Engulfed in Sand", *No, Not Bloomsbury*, S. 43: "*The History Man* is about history, about the way we construct it as a fiction, in the presence of reality, much as we do a novel. It is history, as reality, that my central character, Howard Kirk, believes he can summon to do his work. Where others see contingency, accident, or moral ambiguity he sees process, and in a plotless world he

3. *Paradise Lost* oder Der multifunktionale Campus

Wie die "two campuses" von Euphoric State und Rumridge in *Changing Places* über sich selbst hinausweisen, so ist auch der Campus von Watermouth University mehr als eine Kulisse: Er ist ein Sinnbild dafür, wie an dieser Universität Wissenschaft betrieben wird, ist Ausdruck des Zeitgeistes der siebziger Jahre. Malcolm Bradbury zeichnet das *setting* seines Universitätsromans als Szenarium einer entmenschlichten, abstrakten Welt, die er als das "collective product of our behaviourist thinking and our blank-faced social order, our massing and our materialism, our endless display of egotism and indifference, our community of hard abstraction where it is indeed difficult to put in the person"¹³ versteht. Er räumt der Beschreibung der Universität viel Raum ein und schildert ihre architektonische Gestaltung in mimetischem Detail:

The building has a spacious foyer; its outer walls and doors are all of brown glass; beneath the glass, in one corner, trickles a small water-feature, a pool that passes under the wall and out into the world beyond - for Kaakinen, that visionary man, is a metaphysician, and for those with eyes to see, emblems of yin and yang, spirit and flesh, inner and outer, abound in his futurist city. (58)

Kaakinen ist der Name des Architekten, dessen "Visionen" einer Universität galten, die dem zwischenmenschlichen Dialog geweiht sein sollte. Sein Bauvorhaben erhob den Anspruch, nicht nur neue Gebäude, sondern neue Gemeinschaften zu erschaffen, "those new forms and spaces which are to be the new styles of human relationship" (47). Tatsächlich sind aus seinen Traumvisionen alptraumhafte Beton- und Stahlklötze geworden, deren architektonische Geradlinigkeit und Zweckmäßigkeit wenig Spielraum für individuelle Gestaltung oder zwischenmenschliche Kommunikation läßt, wie beispielhaft an der Bauweise des *Department of Sociology* abzulesen ist.

From the lift shaft four straight corridors lead off, at right angles to each other, each identical, each containing nothing but rows of doors [...]. There are buildings in the world which have corners, bends, recesses; where seats have been put, or paintings hung on the walls; Kaakinen, in his purity, has rejected all these delicacies. Along the corridors sit many students, [...] they sit on the tiled floors [...], their backs against the wall, their knees up, their hands holding, or spilling, plastic cups of coffee [...]. The floors smell of tile polish; the corridors are lit only by artificial sodium light.(60)

[Howard's room] is a simple rectangle, with unpainted breeze-block walls, described in the architectural journals as proof of Kaakinen's frank honesty. The rooms at Watermouth are all like this, stark, simple, repetitious, each one an exemplary instance of all the others. [...] There are big, bare windows; beyond the windows you can see, dead centre, the high phallus, eolipilic in shape, of the boilerhouse chimney, the absolute

focus, the point of maximum architectural eminence, of the entire university, its substitute for a tower or a spire or a campanile. (62)

In Kirks Augen entspricht die Architektur der Universität nicht nur dem Zeitgeist, sondern ist sogar der soziologischen Forschung dienlich: "[...] there are merits in the alienation it promotes" (61). Der satirische Ton der Darstellung (vgl. 62) läßt aber keinen Zweifel über die kritische Distanz des Erzählers gegenüber der von der Universität verkörperten Welt der Abstraktion und Verfremdung offen. Hörbar bleibt der ironische Unterton aber auch, als sich die Erzählung dem ursprünglichen Zentrum der Universität zuwendet: Watermouth Hall war in der Zeit vor der großen Erweiterungs- und Ausbauwelle der fünfziger und sechziger Jahre ein paradiesisches Idyll, von ewigem Sonnenschein gesegnet, mit Pfauen und den Büsten Homers und Sokrates geschmückt; seine Studenten waren offene, engagierte, photogene "smart souls" mit "all the markings of a modern intelligentsia"; die Dozenten endlos optimistisch, endlos produktiv und konstruktiv (63). Dieses Gegenbild zur zeitgenössischen Universität wird aus dem Bewußtsein heraus, daß diese Universität ein Anachronismus war, einer zu Ende gehenden "feudal era" (ebd.) angehörte, zweideutig gezeichnet.¹⁴ Durch die Ironie hindurch bleiben nämlich nostalgische Untertöne hörbar, die eine deutliche Skepsis gegenüber radikalen Neuerungen und Moden suggerieren.¹⁵ Die "neue" Universität von Watermouth versteht sich als Gegenentwurf einer unkonventionellen Gesellschaft, die alte, kapitalistisch-bürgerliche Traditionen radikal über Bord wirft: Statt eines Campanile dient der Abzugsschlot des Heizungstrakts als metaphorisches Zentrum; statt Sokrates und Homer werden die deterministischen Geschichtsphilosophen Hobbes, Toynbee, Hegel und Marx geehrt, indem Studentenwohnheime nach ihnen benannt werden, die Gartenanlagen werden zubetoniert, die ehrwürdige Watermouth Hall mit ihrer alten Bibliothek wird zum Verwaltungsgebäude umfunktioniert. Multifunktionalität ist die Maxime, nach der die neuen Gebäudekomplexe gestaltet werden: "[...] close it down as a university [...], and you could open it again as a factory, a prison, a shopping precinct" (65). Die Entwicklung der Universität vollzieht sich, ganz dem Leitmotiv des Romans entsprechend, nach dem "inevitable plot of history", vom Erzähler mit viel Witz und Ironie in einer Synopse nachvollzogen:

¹⁴ Siehe hierzu Goch, S. 263, der die ironisch-satirischen Zwischentönen des Erzählers ähnlich interpretiert: "Die Gegenbilder zu Kirks Welt können daher allein als Maßstab für die Verdammung der modernen Zeit und der Soziologie dienen, nicht aber als realistische Alternativen. Die sich hier manifestierende Unfähigkeit Bradburys, dem als überholt erkannten Liberalismus abzuschwören, dürfte dabei in entscheidender Weise für die Bitterkeit seiner Satire verantwortlich sein."

¹⁵ Vgl. hierzu Bradburys Kommentar in Haffenden, *Novelists in Interview*, S. 35: "[...] I was pretty sympathetic to the early stages of the radical movement [...] But my rising sympathy with sixties radicalism became more and more qualified. One great irony of human behaviour is the way people authenticate themselves through fashion: they think that because they're wearing new

The bourgeoisie rose (Humanities and Natural Science opened their doors); the industrial revolution took place (the Business Building and the Engineering Building were opened); the era of the crowd and the factory arrived (the glass tower of the Social Science came into use). [...] *Gemeinschaft* yielded to *Gesellschaft*; community was replaced by the fleeting, passing contacts of city life; people came into the university, and disappeared; psychiatric social workers were appointed, to lead them through the recesses of their angst. [...] In 1968, the year after Howard, full proletarian status was adopted; the students wore work-clothes, and said they were not an élite any more, and cried 'Destroy, destroy,' and modern citizenship was established. [...] In 1970 the technotronic age became official, the Computing Centre was put into use, and it began work by issuing a card with a number on it to everyone on campus, telling them who they were, an increasingly valuable piece of information. (64-65)

Zu Beginn der siebziger Jahre ist aus dem einstmaligen Hort von Bildung und Kultur, die "redbrick"-Watermouth Hall noch verkörperte, eine anonyme Bildungsfabrik aus Stahl und Beton geworden - wiederum erscheint die Universität als Mikrokosmos, als verkleinerte Ausgabe der modernen Massengesellschaft, in der Isolation und Entfremdung zu psychischen Störungen führen.¹⁶ Ulrike Dubber betont den aktuellen Zeitbezug von *The History Man*; sie sieht in der fiktiven Universität von Watermouth ein Beispiel für den Einfluß gesellschaftlicher Veränderungen auf das Bildungs- und Hochschulwesen: Nach den Studentenunruhen von 1968/69, die traditionelle Moral- und Bildungsvorstellungen radikal in Frage stellten, entstand ein kulturelles und ethisches Vakuum: "Watermouth University verliert ihre besondere Funktion als Bewahrer und Träger englischer Kultur und ersetzt diese durch zeitgemäß angepaßte Alternativprogramme [...]."¹⁷

Auf welche Weise die radikal-progressiven Dozenten von Watermouth University den gesellschaftlichen Bildungsauftrag in die Praxis umsetzen, soll mit einem Blick auf die Darstellung der Lehrmethoden sowie der innerfakultären Vorgänge untersucht werden, der eine Analyse der beteiligten Romanfiguren - der Dozenten und Studenten - einschließt.

¹⁶ So beschreibt Bradbury seinen Universitätsroman in "A Dog Engulfed in Sand", S. 43, als "a novel of dehumanisation, and not solely because it seeks to abstractify form. That arises from other fictions we have constructed with the same sense of history, from the modern cityscape, the blank world of multistory carparks, cement shopping centres, treeless spaces, dead underpasses, even in the paradisaal place itself, the new university, where the architecture is filled with

4. "We're minors", "We're yours": Studenten und Seminare in Watermouth University

4.1 Nonkonformisten in Uniform

"Who's Hegel?" - "Someone who sentenced mankind to history."
"Did he know a lot? Did he know everything?"

Dieses Zitat von Günter Grass stellt Malcolm Bradbury seinem Roman epigrammatisch voraus, und "Dr Kirk, who was Hegel? [...] Did he know a lot?" fragt eine Studentin Howard Kirk. "He did", antwortet Howard, "but his roof leaks." (67) Die Komik dieses Wortwechsels ist nur verständlich, wenn man weiß, daß das Wohnheim, in der besagte Studentin wohnt, nach dem deutschen Historiker und Philosophen benannt ist. Das Gespräch findet in einem *tutorial* statt, in dem Howard zwei Studienanfängerinnen berät (und in dem sich diese mit dem in der Überschrift zitierten "We're minors" - "We're yours" vorstellen, vgl. 66). Die zwei Studentinnen werden als "immediately recognizable as Watermouth types, bright and anxious looking, ringed under the eyes" beschrieben, und wie um ihre Individualität vollends zu negieren und sie nur als Bestandteil der gesichtslosen Masse der Studentenschaft darzustellen, erfährt der Leser nicht einmal ihre Namen. Sie erscheinen im Roman immer nur als "the bra-less girl" und "the fat girl" (66, vgl. 198, 223). Damit wird sowohl auf der *histoire*-Ebene wie auf der Vermittlungsebene konsequent in die Praxis umgesetzt, daß "no given teacher could possibly remember the names and features of all the students he was teaching" (64). Die Handlung des Romans wird überwiegend aus der Perspektive Kirks geschildert (allerdings ohne dem Leser Einblick in seine Gedanken und Gefühle zu gewähren). Howard macht sich gar nicht die Mühe, sich die Namen seiner Studentinnen zu merken, sondern er unterscheidet sie anhand von äußerlichen Merkmalen, und auffallenderweise nicht etwa nach der Haarfarbe oder ähnlichen "neutralen" Charakteristika, sondern nach ihrer physischen Attraktivität. Damit ist uns bereits ein erster Hinweis auf Kirks späteres Verhalten und auf seine Affäre mit der Studentin Felicity Phee gegeben, die ihm den Vorwurf einbringt, Voraussetzung für Erfolg in seinen Seminaren seien "a left wing head and female genitals" (201).

Wenn auch die Studenten in *The History Man* weitgehend stereotypisiert sind, als "Nonkonformisten in Uniform"¹⁸ dargestellt werden, und nur vereinzelt eine flache Individualisierung erfahren, ist ihre Beteiligung an der *plot*-Entwicklung doch wesentlich größer als beispielsweise in

¹⁸ Vgl. dazu die Beschreibung der Studenten auf S. 65-66: "Well, they no longer look like an intellectual élite; indeed, what they resemble this autumn is rather the winter retreat of Napoleon's army from Moscow. For in the new parade of styles, which undergoes subtle shifts year by year,

Changing Places. Drei Jahre nach den großen Studentenunruhen sind in Watermouth die Nachbeben noch spürbar. Doch das politische Engagement der Studenten ist nichts als Spiegelfechterei. Sie erscheinen als Radikale um der Radikalität willen, die die Ideologie, die sie vertreten, weder verstehen noch durchdenken oder gar hinterfragen, und zu Solidarität und Kooperation unfähig sind:

At the tables, two groups, the Revolutionary Student Alliance and the Radical Student Coordinating Committee have fallen out over a principle; they are busy throwing two lots of pamphlets, each labelled *Ulster: The Real Solution*, at each other. (58)

[...] in a cluster, stands a group of bearded Jesuses and dark, sunglassed faces, students from the Revolutionary Student Front. They look aggressive and they stand in rather a tight circle; 'We only want to destroy them,' Peter Madden is saying in a loud voice. 'It's not personal.'(85)

Diese satirische Darstellung kulminiert in der Beschreibung eines weiblichen Mitglieds der "Revolutionary Student Front", das zu seiner Kampfuniform das Friedensemblem der Hippiebewegung, "a silver peace symbol hanging on a chain around her neck" (86) trägt. Eine Kommentierung der Figuren durch den Erzähler ist überflüssig, allein durch die ironische Überzeichnung wird die gedankenlose Übernahme von Trends und Moden, seien es Verhaltensweisen oder Kleidungsstile, kritisiert.

Trotzdem sind die Studenten nicht durchweg komische Figuren; ihre Darstellung ist facettenreicher. Zumindest in einem Aspekt wecken sie die Sympathie des Lesers: Sie werden als die hilflosen, in Tränen aufgelöste Opfer der rigorosen experimentellen Lehrmethoden von Watermouth University geschildert, als Versuchskaninchen der Dozenten.¹⁹ Nicht Wissensvermittlung oder etwa kulturelle Selbsterziehung im Arnoldschen Sinne ist das Ziel der Lehrveranstaltungen, sondern diese sollen "events, moments of communal interaction, [...] happenings" (127) sein. Dabei spielen die Bedürfnisse oder Wünsche der Studenten keine Rolle, sie müssen angepaßt sein und funktionieren, müssen hinnehmen, von ihren Dozenten tiefenpsychologisch analysiert und klassifiziert zu werden:

There are classes where you have, on arrival, to eat something, or touch each other, or recount last night's dreams, or undress, in order to induce that strange secular community that is, in Watermouth terms, the essence of a good class, a class that is interesting. There are others where you have to sit and listen to your tutors in self-therapy, talking about their problems or their wives or their need to relate; there are other classes where almost the reverse happens, and the students become objects of therapy, problem-bearers, and where an apparently casual remark about one's schoolboy stamp collection, or a literary reference to the metaphoric significance of colour, will lead to a sudden psychic foray

¹⁹ Vgl. "psychiatric social workers were appointed, to lead them through their angst" (64), "[students] entering rooms cautiously; Watermouth is notable for experimental forms of teaching that often resemble physical assault" (66), "students at Watermouth, with its rigorous teaching, cry

from a teacher who will dive down into your unconscious with three shrewd enquiries and come up clutching something in you called 'bourgeois materialism' or 'racism'. Howard's classes are especially famous for being punitive in this way. (128)

Das traditionelle Lehrethos, die individuelle Entwicklung der Persönlichkeit zu begleiten und zu fördern, ist durch ideologische Indoktrination ersetzt worden, wie beispielhaft am Fall Howards und seiner Studenten George Carmody und Felicity Phee vorgeführt wird.²⁰

4.2 Indoktrination statt Diskussion: Kirks Pervertierung des akademischen Erziehungsauftrags

"[...] Carmody appears as an undergraduate T.S. Eliot. Cloaked in a blue school blazer, he has all of the (liberal) tradition but little if any of the individual talent to shore the fragments against his, or anyone else's ruin."²¹ So beschreibt Robert Morace George Carmody, der sich im Gegensatz zu seinen Studienkollegen standhaft weigert, sich dem Geist von Watermouth University anzupassen. Während aus einem "neat, respectful public schoolboy" der "irritable, proletarian Michael Bennard" geworden ist, aus dem "frail, bright teenager [...] dark-eyed Felicity Phee", ist Carmody ein wandelnder Anachronismus, "a glimpse from another era; a kind of historical offence" (131) geblieben: "He is an item, preserved in some historical pickle, from the nineteen-fifties or before; he comes out of some strange fold in time" (ebd.), und daher ist er in Howards Augen "the perfect teaching aid. The enemy personified" (136). An Carmody demonstriert Howard seine Einstellung gegenüber dem, was er als "catholic classicist-royalist stuff" (137) bezeichnet, nämlich Carmodys liberalen Humanismus. Carmodys Versuch, soziologische Theorien aus neutraler Distanz zu erläutern, ist für Howard und seine radikalen Studenten nichts weiter als "the epitome of false consciousness" (133) und, da nicht mit der "richtigen", nämlich der linken Ideologie sympathisierend, absolut indiskutabel. Carmody versucht trotz der geschlossenen Front, der er sich gegenüber sieht, seinen Standpunkt zu verteidigen; sein Appell an Howard, auch andere Meinungen gelten zu lassen, stößt jedoch auf taube Ohren:

'Isn't that debatable, Dr. Kirk?' he asks, 'I mean, are you sociology?' 'Yes,' says Howard, 'for the present purpose, I am.' (134).

'Look, Dr Kirk', says Carmody, 'I can't ever satisfy you, I can't ever be

²⁰ Siehe hierzu auch Weiß, S. 153: "Kirk versteht seine akademische Lehre in Watermouth nicht als Erziehung zum wissenschaftlichen Denken, sondern als Indoktrination, und befindet sich damit in Übereinstimmung mit dem Geist dieser Universität, die sich als Speerspitze gesellschaftlicher

radical enough to suit you. I have beliefs and convictions, like you. Why can't you give me a chance?' 'And what are these beliefs and convictions?' asks Howard. 'I happen to believe in individualism, not collectivism. I hate this cost-accountancy, Marxist view of man as a unit in the chain of production. I believe the superstructure is a damned sight more important than the substructure. I think culture's a value, not an inert descriptive term.' 'Beliefs, in short, incompatible with sociological analysis,' says Howard. (138)

George Carmody ist ein Repräsentant des Liberalismus, der Howard Kirks Manipulation und Intrigen zum Opfer fällt (vgl. 142, 229). Carmodys Bemühungen, ein aktives Gegengewicht zu Howards linkem Radikalismus zu bilden, sind genau wie die der anderen konservativ-liberalen Figuren des Romans zum Scheitern verurteilt: Seine Beweisfotos, die Howards Liebesleben und vor allem sein Verhältnis mit der Studentin Felicity Phee dokumentieren, führen nicht etwa zu Howards Entlassung und zur Distanzierung seiner Studenten von ihm. Im Gegenteil, gerade sie rufen eine Kampagne zu seiner Unterstützung gegen den "juvenile fascist" Carmody (142) ins Leben, ironischerweise unter dem Motto "Preserve academic freedom" (229). Carmody, nicht Howard, verläßt unter dem Druck der Masse die Universität, und Howards Ruf ist nicht nur gerettet, sondern er erscheint sogar als "martyr of Carmodian persecution" (218). Die naive Bewunderung der Studenten für Howard, der sich als Streiter für akademische Freiheit und gegen die Diskriminierung und Ausbeutung der sozial Schwachen präsentiert, ist auch daran abzulesen, daß die Kirks immer wieder Studentinnen finden, die sich von ihnen als unbezahlte Kindermädchen und Haushaltshilfen ausbeuten lassen (vgl. 10, 95, 187, 192).

An der Figur der Studentin Felicity Phee erfährt Bradburys überwiegend negative stereotype Darstellung der Studenten auf der individuellen Ebene eine Differenzierung. Felicity wird einerseits als rücksichts- und hemmungslose junge Frau geschildert, die in Howards Privatsphäre einbricht und ihn zu ihrem persönlichen Psychoanalytiker und sexuellem Erwecker kürt (vgl. 91-93). Andererseits aber ist Felicity ein Opfer der Gesellschaft, mit deren sexueller Permissivität und Aufhebung traditioneller Werte und Normen die unsichere junge Frau nicht umgehen kann, so daß sie haltlos von einem Extrem ins andere rutscht. Howard versucht nicht etwa, der psychischen Abhängigkeit der jungen Frau von ihm als ihrem Tutor und Lehrer entgegenzuwirken, sondern praktiziert auch an Felicity seine "big Kirk message":

'When history's inevitable,' says Howard, 'lie back and enjoy it.' Myra bursts into laughter; she says, 'That's just what you are, Howard. A historical rapist. Prodding the future into everyone you can lay your hands on.' (74)

Immerhin jedoch scheint Felicity am Ende des Romans durch den engen Kontakt mit Howard, in dessen Intimleben und politische Vorhaben sie eingeweiht war, einen Lern- und Entwicklungsprozeß durchlaufen zu haben:

sondern distanziert sich von Howard auf der privaten und der universitären Ebene, indem sie sich einen neuen Fachbetreuer sucht (228).

Robert Morace und Richard Todd gewichten die Einstellung Bradburys zu Liberalismus und Radikalismus etwas unterschiedlich. Während Morace feststellt, daß sich "Bradbury, the liberal novelist", von seinen liberalen Figuren distanzieren, weil er sowohl die Wahrheit als auch die Unangemessenheit ihrer Anschauungen in "a world of Kirks and Watermouths" erkenne,²² betont Todd die Satirisierung des Linksradikalismus: "In *The History Man* [...] the radical viewpoint triumphs, destroying the liberal. Bradbury has not attempted to disguise his hostility towards the radical standpoint, either within the text or outside it; we are therefore justified in calling *The History Man* a satire."²³ Dem ist durchaus zuzustimmen: Spielerische Ironie und Situationskomik wie in Lodges *campus novels* sucht der Leser in *The History Man* vergebens, stattdessen beherrschen Ironie und Satire den Vermittlungsvorgang, halten den Leser auf kritische Distanz zum dargestellten Geschehen und erschweren die Identifikation mit den Romanfiguren. Dies gestaltete Bradbury ganz bewußt so, wie er in seinem Interview mit John Haffenden darlegt:

[...] the desire of the reader to enter the work by some form of identification - a desire which is contracted with the writer - is not to be escaped. The flat page that never yields real entrance is finally not to be had. I don't quite want to have it, but I do want to put a lot of pressure on the reader to read the book like that - as a sort of flat surface [...].²⁴

²² Morace, S. 71.

²³ Richard Todd, "Malcolm Bradbury's *The History Man*: The Novelist as Reluctant Impresario", *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 11 (1987), S. 166. Zu einer völlig anderen Beurteilung als Todd, Friedman, Morace u.a. gelangt der an der marxistischen Literaturkritik orientierte Peter Widdowsen, der *The History Man* als ein "unpleasantly damaging book" bezeichnet, "damaging to sociology, to higher education, to politics, to any challenge to a worn-out ideology which, let us be clear, in its weakness and apolitical culturalism is complicit in the present success of the new right." Siehe Peter Widdowsen, "The anti-history men: Malcolm

5. Der akademische Lehrkörper: liberaler Humanismus vs. radikale Progressivität

5.1 "The Mad Hatter's Tea Party"

Die Figuren eines Romans, den der Autor als "flat surface" angelegt hat, sind zwangsläufig zum großen Teil auch "flat characters": "The novel's characters are almost entirely their roles, their professions, their names."²⁵ Dies trifft in besonderem Maße auf den akademischen Lehrkörper zu, in dem ein Teil die Rolle der konservativ-Liberalen, der andere die der progressiven Linken übernimmt. Zu den ersteren gehört Dr. Zachery, "the micro-sociologist, a small man who works on small problems", von seinem radikalen Kollegen Fundy als "reactionary" bezeichnet (146). Zachery ist es, der in der von Howard initiierten Diskussion um die Einladung des umstrittenen Anthropologen Professor Mangel das überzeugendste Plädoyer des Romans für den Liberalismus hält, den er mit Meinungsfreiheit und Toleranz gleichsetzt und den er als unverzichtbares Gut der Gesellschaft einfordert (vgl. 159). Ironischerweise fördert er gerade damit unwissentlich Howards Intrige, die wiederum sprichwörtlich auf dem Rücken eines anderen Liberalen, der tragisch-komischen Gestalt Henry Beamishs, ausgetragen wird: Bei seinem mutigen Eintreten für die Sache des Liberalismus wird Henry Beamish nämlich von den aufgebrachten Studentenmassen niedergetrampelt. Im Gegensatz zu Howard, der sich als Opfer faschistischer Intrigen feiern läßt, wird dem wahren Märtyrer des Liberalismus wenig mehr als gutmütiger Spott und herablassendes Mitleid zuteil (vgl. 218-219, 226).

Im allgemeinen zeichnet sich Professor Zachery nicht gerade durch sein Interesse an innerfaktulären Vorgängen aus, verbringt er die Sitzungen des soziologischen Instituts doch damit, Fachlektüre durchzuarbeiten (vgl. 153). Auch viele seiner Kollegen lassen an konstruktivem Engagement durchaus zu wünschen übrig, wie aus dem chaotischen Ablauf der Institutskonferenz der Soziologen hervorgeht. Die witzige Formulierung, mit der Morris Zapp, eine Romanfigur aus *Changing Places*, die Konferenzen der Anglisten in Rumidge kommentiert, trifft haargenau auch auf die Soziologen von Watermouth University zu: "[...] they made the Mad Hatter's Tea Party seem like a paradigm of positive decision-making."²⁶ Formalitäten wie die "politisch korrekte" Anrede der anwesenden Damen und Herren oder die Dauer der Teepause werden kontrovers diskutiert, wobei sich je nach individueller Neigung einmal die Feministinnen, einmal die Vertreter der Studentenschaft oder die formalistischen Prinzipienreiter hervortun. Den auf solchen Konferenzen gebräulichen "Fachjargon" der Briten perfekt imitierend, liefert uns Bradbury eine in ihrer ironischen Übertreibung fast schon absurde Satire

nicht nur auf die universitäre Bürokratie, sondern auch auf die versteckten Kämpfe um Ansehen und Einfluß, die die Beschlußfindung blockieren:

Nobody likes the two names proposed by Professor Marvin. But their dissents are founded on such radically different premises that no two other names can be proposed from the meeting and agreed upon. A working party is suggested, to bring names to the next meeting; no one can agree on the membership of the working party. [...] A recommendation that Senate be asked to nominate the members of the select committee who will nominate the members of the working party who will make proposals for nominations so that the departmental meeting can nominate the external examiners is defeated, on the grounds that this would be external interference from Senate in the affairs of the department: even though, as the chair points out, the department cannot in any case nominate external examiners, but only recommend names to Senate, who will nominate them. A motion that the names of the two external examiners originally recommended be put again is put, and accepted. The names are put again, and rejected. (155)

Im Fortgang der Konferenz erschöpfen die profilierungssüchtigen Soziologen ihre Energien in der fruchtlosen Diskussion von Formalia, so daß der zentrale Tagesordnungspunkt, die Debatte über Professor Mangel, zu Howards großer Befriedigung vergleichsweise kurz verhandelt wird.

Wie mit dem Hinweis auf *Changing Places* angedeutet wurde, sind die Institutskonferenz genauso wie der wissenschaftliche Vortrag immer wiederkehrende Motive im zeitgenössischen Universitätsroman. Ulrike Dubber bezeichnet die "größtenteils ironisch oder satirisch verzerrte Wiedergabe" von Konferenzen und Versammlungen aufgrund der Häufigkeit ihrer Darstellung und ihres komischen Potentials sogar als "zentrales Versatzstück der Universitätsliteratur", das die Erfahrungen der Autoren während ihrer Berufstätigkeit an englischen Bildungsinstitutionen widerspiegeln.²⁷

5.2 Zwischen Blaustrumpf und Emanze: die Frau in der Akademia

Bei der Untersuchung einer repräsentativen Zahl von englischen Universitätsromanen der Nachkriegszeit in Hinblick auf die Darstellung der Hochschullehrerinnen und Studentinnen gelangt Ulrike Dubber zu dem Ergebnis, daß

die Autoren Intelligenz und gutes Aussehen sowie eine gesunde Psyche und ein natürliches Verhalten als unvereinbare, sich gegenseitig ausschließende Faktoren ansehen. Frauen an Universitäten bilden - offensichtlich auch im nichtenglischen Ausland - einen 'odd and rather alarming tribe', dessen Charakterisierung seit Jahrzehnten unverändert ist und dem die Autoren mit deutlicher Ablehnung gegenüberstehen [...].²⁸

Mit einigen Abstrichen trifft diese Beobachtung auch auf Malcolm Bradburys *The History Man* zu. Bradburys Wissenschaftlerinnen sind weitgehend stereotyp gezeichnet, bisweilen stark satirisiert, und decken die gesamte Spannweite von der radikalen Feministin bis zum pruden Blaustrumpf ab. Doch wäre es eine unzulässige Verallgemeinerung, anhand dieser Darstellung auf eine grundsätzliche Antipathie Bradburys gegenüber Frauen im Wissenschaftsbetrieb schließen zu wollen.

Die amerikanische Feministin Melissa Todoroff ist eine der am negativsten gezeichneten Figuren des Romans. Ihre radikale Haltung macht sie zu einer lächerlichen Figur, spricht sie doch den Vorsitzenden Professor Marvin mit "Mr Chairperson" (154) an und empfindet es sogar als Diskriminierung, nämlich als chauvinistische Patronage, wenn ein Mann einer schwangeren Frau (die er zudem noch feministisch korrekt nicht mit "Madam" anspricht, sondern mit "person"!) im Bus seinen Platz anbietet (vgl. 149). Melissas Aggressivität führt schließlich zu ihrem Ausschluß von der Konferenz:

'Castrate all sexists,' shouts Melissa Todoroff; and it is now that, on a point of order from Dr Petworth [...], it is discovered that Miss Todoroff is not, as a visitor, formally a member of this meeting at all, and therefore has been voting without entitlement, and so she is taken from the room, shouting, 'Sisters, rebel,' and, 'Off the pigs'. (159).

Nicht viel positiver wird Moira Millikin dargestellt, die ebenfalls dem radikalen Lager der Soziologen angehört. Die alleinerziehende Mutter ist bekannt für "her emancipated custom of bringing her infant to class, where it gurgles and chunters as she explains the concept of gross national product to her solemn students" (59). Moiras radikaler Eifer macht sie so blind, daß sie Howards Intrige nicht durchschaut, sondern sich von ihm sogar als Werkzeug gebrauchen läßt: Sie macht sich zum Sprachrohr der Mangel-Gegner, so daß Howard in gespielter Neutralität im Hintergrund der Auseinandersetzung bleiben kann.

Interessanterweise ist die einzige Figur, die Howard nicht nur intellektuell gewachsen ist, sondern bis zu einem gewissen Grad auch selbst aktiv in das Geschehen eingreift, ebenfalls eine Frau, nämlich Howards Kollegin Flora Beniform. Sie wird als "able and reassuring woman" (94) beschrieben. Trotz ihrer linken Sympathien bezieht Flora in der Diskussion um Professor Mangel Stellung gegen Howard, weil sie eine Diffamierung des von ihr geachteten Wissenschaftlers nicht mit ihrem Berufsethos vereinbaren kann (147). Flora Beniform ist eine der wenigen Wissenschaftlerinnen in Universitätsromanen, die als fachkompetent²⁹ und attraktiv geschildert wird, ohne dabei eine radikale Emanze oder archetypische Verführerin zu sein. Vor allem aber ist sie "the only character in the novel whom Howard is unable to

²⁹ Vgl. folgende Charakterisierungen: "Flora Beniform, a social psychologist who has worked with

dominate, or even manipulate, either sociopolitically or sexually."³⁰ Gerade im zweitgenannten Aspekt liegt Floras Ambiguität, denn tatsächlich benutzt sie ihre sexuelle Anziehungskraft auf Männer, um von ihnen aus erster Hand Informationen über ihr Forschungsgebiet, die Familie, zu bekommen. Insofern ist sie es, die Howard und später auch Henry bis zu einem gewissen Grad dominiert und manipuliert. Allerdings tut sie dies im Gegensatz zu Howard, dessen Maxime "Follow the line of your own desires" (84) ist, weder aus reinem Lustgewinn noch nutzt sie ihre Macht über andere zu deren Nachteil aus. Trotzdem wird gerade ihre Affäre mit Kirk auf subtile, bisweilen aber auch sehr deutliche Weise durch Kommentare des Erzählers oder durch Floras eigene Wortwahl sowohl in die Nähe der Psychoanalyse als auch der Prostitution³¹ gerückt:

[Howard] is never quite sure of Flora, never quite sure whether he is having an affair with her, or a treatment, with inclusive intimacies, which could be terminated abruptly at any moment, with the patient deemed fully recovered and fit to return to normal married life. (54-55; vgl. auch 174)

[...] duty does call.' 'What duty?' asks Howard. 'Isn't it obvious?' asks Flora, 'I really ought to get Henry to come to bed with me. [...] one doesn't do these things simply for the pleasure.' 'You mean you're not going to prefer Henry to me?' 'Prefer only in one sense,' says Flora, 'I think he has more need.' (185)

Betont wird diese merkwürdige Mischung aus Psychotherapie, "Feldforschung" und purem Luststreben auch dadurch, daß bei Floras und Howards Zusammensein immer die Uhr mitläuft. Durch die explizite Nennung der Uhrzeit wird nicht nur ein stark mimetischer Effekt erreicht, sondern das Verstreichen der Zeit suggeriert gewissermaßen den geschäftlichen Charakter der Begegnung:

'A physiological meeting might have been a truer description [than a psychological meeting],' says Flora Beniform, her naked body raising above him [...] while the clock in her white bedroom records the time as seven forty-five [...].

'Don't talk, Flora,' says Howard. 'There's no hurry,' says Flora, 'you've got until nine o'clock. Besides, you don't come to my bed just for the fun of it. You have to give reckoning.' [...]

[...] and time, at seven fifty-two, on Tuesday 3 October, pings like Benita Pream's alarm clock, comes to a point, distils, explodes; and then spreads and diffuses, becomes flaccid and ordinary and contingent time again, as Flora's head drops forward onto Howard's chest, and her body collapses over him, and the clock ticks emptily away on the table next to his sweating head. (174-175)

'Something interesting,' says Flora, 'you really earned your place in my bed tonight. Time's up, though, boy, out you get.' (181)

Floras unbestechlicher Verstand macht sie zu einer Sympathieträgerin, denn sie setzt ihn durchaus auch dazu ein, Howards Verhalten zu analysieren und zu kritisieren (vgl. 114-115, 118-119). Andererseits ist er ein so dominanter Aspekt ihrer Persönlichkeit, daß auch die kleinen Tragödien des Alltags um sie herum ihr in allererster Linie zum Studium des menschlichen Verhaltens dienen und ihr Mitgefühl vollkommen in den Hintergrund gedrängt erscheint (vgl. 179-182).³² Dessen ist sie sich durchaus bewußt, wie sie mit einiger Selbstironie Howard gegenüber bemerkt:

'You know, I often think there's something rather noble about the likes of us,' says Flora, 'meeting together like this, and giving so much of our attention and concern to the fate of others, when we could just have been concentrating on having fun by ourselves.' 'Yes,' says Howard, 'it is a peculiarly selfless activity.' 'Of course there is pleasure in what we do for them,' says Flora, 'there must be, or we wouldn't want to keep our victims to ourselves.' (184)

Annie Callendar, Dozentin für englische Literaturwissenschaft, ist in vielem das genaue Gegenteil von Flora Beniform. Während Flora von ihrer weiblichen Ausstrahlung bewußt Gebrauch macht, "ver"kleidet Annie ihre Weiblichkeit mit dunklen Hosenanzügen und dunklen Kleidern. Sie bezeichnet sich selbst als "the new Renaissance *man*" (87, meine Hervorhebung) des *English Department*, und nicht nur ihr betont geschlechtsneutrales Äußeres, sondern auch ihr *academic wit* und die dezidierte Zurückhaltung, die sie angesichts der sexuellen Freizügigkeit der linken Szene an den Tag legt, machen sie im Vergleich zu ihren Kolleginnen zum Blaustrumpf. Auch auf der fachlichen Ebene unterscheidet sie sich von Moira, Melissa und Flora. Zwar ist auch sie als kompetente Dozentin dargestellt, die mit den Methoden und Inhalten ihres Faches vertraut ist (vgl. 143, 207, 209), aber im Gegensatz zu den betont progressiven Soziologinnen distanziert sie sich von den zeitgenössischen Trends der Literaturwissenschaft (wie dem Strukturalismus, der von Leavis beeinflussten Interpretationsschule, der Psycholinguistik, der Phänomenologie usw., vgl. 106) und versteht sich als konventionelle Lehrerin, die "without a method" (ebd.) bei ihren Studenten Verständnis für die englische Literatur wecken will. Genauso verweigert sie sich dem modischen Linksradikalismus, wie er von Watermouth University und vor allem von Howard Kirk repräsentiert wird, und besteht nicht nur auf ihre "nineteenth-century liberal" Überzeugungen, sondern verteidigt auch hartnäckig ihre Privatsphäre - Dinge, die für Kirk Anathema sind. Howard fühlt sich von ihrer kühlen, distanzierten Ironie und ihrer anachronistisch anmutenden Zurückhaltung gleichermaßen angezogen wie provoziert, so daß die Eroberung Annies zum eigentlichen Ziel seines Drahtziehens hinter den Kulissen wird (vgl. 212-213, 229).

Zusätzlich zu ihren Rollen als prüder Blaustrumpf und radikaler Libertin verkörpern die Figuren Annie Callendars und Howard Kirks den

Gegensatz zwischen den Geisteswissenschaften und der Soziologie. Während Annie sich auf ihr "moral conscience" beruft, zählt für Howard nur das "social conscience" (88) - ohne daß Howard definieren könnte, was darunter zu verstehen sei, außer natürlich, der "richtigen" Seite anzugehören, sprich der linken Szene. Auch auf der symbolbefrachteten Ebene des *setting* wird dieser Gegensatz ausgebaut: So *trendy* und abweisend der Betonklotz der soziologischen Fakultät ist, so freundlich und persönlich erscheint Annies Wirkungsstätte:

On the far side of the Piazza stands the Humanities Building, a different affair altogether from Social Sciences, a place not of height, mass and dark, but of length, light and air. There are corridors here lit by long windows, with bushes growing against them; there are noticeboards on the walls speaking of theatrical productions, poetry readings, lectures followed by wine. Child art, for some reasons, is displayed along the passages; students sit on benches and talk. (204)

Wie wenig Verständnis Howard für die seiner Meinung nach weltfremde Arbeit der Literaturwissenschaftler aufbringen kann, wird besonders an einer über sich selbst hinausweisenden Diskussion deutlich, die Annie und Howard über die Interpretation einer Sentenz aus William Blakes *Proverbs of Heaven and Hell* führen. Howards Haltung gegenüber Annies literaturwissenschaftlichen Interpretationsmethoden ist bestenfalls distanziert, wenn nicht herablassend:

'I see,' says Howard, 'so that's what you people do over there in English. I've often wondered.' '[...]as for an interest in the substructure, I don't think that's confined to English,' [says Annie]. 'It's hardly the same substructure,' says Howard. 'We're concerned with exposing the true reality, not with compounding ambiguity.' (143)

Annies Fähigkeit zur ironisch-distanzierten Betrachtung ihrer Umwelt (und ihrer selbst) sowie ihr Engagement für den Studenten Carmody lassen sie trotz der Stereotypisierung als die einzig wirklich positive Normfigur zur Welt des *history man* erscheinen; selbst dann noch, als ihre Verteidigung gegen Howard zusammenbricht und sie sich von ihm verführen läßt. Diese Szene wird psychologisch so nachvollziehbar geschildert, daß der Leser Verständnis für Annies Verhalten aufbringt: Howard setzt die unter dem Schutzmantel der Ironie unsichere junge Frau so stark unter Druck, daß ihr Selbstbild zutiefst erschüttert wird. Stimmig damit ist auch, daß die eigentliche Verführungsszene eher als Horrortrip denn als die ersehnte sexuelle Erfüllung geschildert wird (vgl. 213). Wirklich enttäuscht wird die Erwartungshaltung des Lesers erst im letzten Kapitel des Buches, als Annie auf der Trimesterabschlußparty der Kirks nicht nur im neuen, angepaßten *outfit* erscheint, sondern, wie impliziert wird, ihre Affäre mit Howard zu einer Dauerbeziehung geworden ist. Nicht einmal Annie kann Howards psychischer und physischer Manipulation standhalten, sondern sie opfert ihre Prinzipien der von Howard postulierten "historical inevitability". Diese Wendung der Geschichte ist - neben den

dafür verantwortlich, daß der Leser *The History Man* mit dem Gefühl der Resignation und vielleicht auch der Verunsicherung aus der Hand legt, bröckeln mit der "Kapitulation" Annies doch die letzten Verteidigungsstellungen des liberalen Humanismus gegen den rücksichtslosen Hedonismus und Radikalismus der dargestellten linken Szene ab. An dieser Stelle ist es besonders aufschlußreich, die Überlegungen des Autors zur tragischen Ironie der Figur Annies zu zitieren:

The accusation against the book, I suppose, about Annie's capitulation to Howard, is that what is performed at the level of the symbol is not performed at the level of the book's actuality: Somehow the novelist needs a symbolic capitulation, but the book doesn't prove the necessity of its occurring. In the end that's a reader's question, which the writer can only answer with 'I tried'.³³

Malcolm Bradbury bezieht sich in der oben zitierten Passage auf einen metafikionalen "Trick", den er in seinen Universitätsroman eingebaut hat: Er hat sich selbst in der Figur des "novelist" im Roman portraitiert. Der "novelist" wird als "depressed-looking figure" (204) beschrieben, dessen zwei vor zehn Jahren veröffentlichte Romane voll von "moral scruple and concern" (ebd.) sind, und der seitdem ein zurückgezogenes Leben führt. Diese Figur ist aber weit mehr als ein kokettes Spiel mit Illusion und Illusionsdurchbrechung, sondern an sie ist ein wesentliches Charakteristikum des Vermittlungsvorgangs geknüpft, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

6. Satire und Illusionsstörung

Metafiction suggests not only that writing history is a fictional act, ranging events conceptually through language to form a world-model, but that history itself is invested, like fiction, with interrelating plots which appear to interact independently of human design. This is the theme of Malcolm Bradbury's *The History Man* (1975).³⁴

Diese Beobachtung Patricia Waughs trifft sicherlich auf die *histoire*-Ebene von *The History Man* zu, auf der das Konzept des *plot* leitmotivisch immer wieder thematisiert und damit die Fiktionalität jeder Geschichte, im Sinne von *story* als auch von *history*, impliziert wird. Genauso wie ein Roman, eine Geschichte, die literarische Ausgestaltung einer bestimmten Weltsicht ist, kann unsere Sicht der historischen Vergangenheit nicht mehr als eine Annäherung an die mit dem Begriff der "objektiven Wahrheit" nicht faßbare Realität sein. "Geschichte" bleibt immer eine Interpretation und damit auch eine Fiktion. Daneben spricht Waugh aber mit dem Begriff der Metafiktionalität auch eine literaturwissenschaftliche Konstruktion an, unter der wir mit Wolf eine bestimmte Art von *self-conscious narration* verstehen, nämlich speziell "binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes",³⁵ die dem Leser den Artefakt-Charakter der Erzählung bewußt machen. Solche Elemente sind in *The History Man* durchaus präsent, so daß man diesen Roman mit Rüdiger Imhof als "*historiographic metafiction*"³⁶ bezeichnen könnte. Der genaueren Erläuterung dieses für den zeitgenössischen Universitätsroman typischen Charakteristikums sollen aber einige kurze, wichtige Bemerkungen zum Erzählmodus vorausgehen, die andeuten, wie eng Vermittlungsstrategie und satirische Präsentation miteinander verknüpft sind.

Malcolm Bradbury hat die in *The History Man* angestrebte Erzählstrategie so detailliert beschrieben, daß es fast vermessen wäre, wollte man den Autor - die Gefahren der *intentional fallacy* hierbei bewußt außer Acht lassend - nicht selbst zu Wort kommen lassen:

I meant *The History Man* to be a book read from a distance, without directly engaging sympathy or intimacy, without offering an easy entrance. Thus I chose not to enter the psychology or consciousness of the characters, but to present them from outside by their speech, their actions, having them reveal themselves by their words and their historical behaviour. Even their dialogue, presented as just another phenomenon in paragraphs, all about the same length, which mixed speech with events, is intended to hold them inside the text. The narrative tense is largely the present tense, emphasising the instantaneous and the phenomenal, and

³⁴ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London, 1984), S. 48-49.

³⁵ Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 228; vgl. die bereits ausführlich zitierte

reducing causality and explanation. The narrative is circular, and words and phrases that start the book with variation end it. [...]The mode is irony, and neither the world nor the people in it feel like our good old friends.³⁷

Dieser Analyse kann nur noch hinzugefügt werden, daß dem Autor die Umsetzung seiner Intention nicht nur hervorragend gelungen ist, sondern die in diesem Roman praktizierte Erzähltechnik auch den zugrundeliegenden Modus der Ironie auf vielfältige Weise stützt. Die nahtlose Einbindung des Dialogs in die erzählte Handlung dient in einer Szene, in der Howard und Flora sich nach ihrem erotischen Rendezvous gerade wieder anziehen, dazu, durch die schiere Banalität des Erzählten das Gespräch der Protagonisten ironisch zu unterminieren:

'You think of everything,' says Howard, getting up and wiping himself. 'Throw me my pants, will you?' says Flora, sitting on the other side of the bed. 'So the Beamishes are breaking up.' 'That's right', says Howard, 'catch.' [...] 'What did you say to Myra when she came?' asks Flora, pulling her white pants up her legs and drawing them over her dark crotch, 'did you tell her to leave him?' 'Not exactly,' says Howard, stepping into his shorts. [...] (181)

Bereits erwähnt wurde die Tatsache, daß durch die konsequente Darstellung der Figuren aus der Außenperspektive dem Leser der Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonisten verwehrt und er auf kritische Distanz zu ihnen gehalten wird - eine Grundvoraussetzung für das Wirksamwerden von Ironie und Satire. Eine ähnliche Funktion erfüllt die von Bradbury angestrebte *circularity* des Romans sowohl auf der *histoire*- als auch auf der Vermittlungsebene im letzten Kapitel: Situationen, die sich wiederholen, werden auch mit den gleichen verbalen Wendungen beschrieben (vgl. 2-216, 80-222, 83-223/4 usw.), womit, wie Richard Todd es formuliert, das Klischee, daß sich die Geschichte immer wiederholt, einer "very particular scrutiny"³⁸ unterzogen wird. Diese auffallende Parallelisierung durch die Wiederholung von Geschichtelementen unterläuft auf subtile Weise den Illusionscharakter der Fiktion; die Geschichte wird durch die Stiftung von unwahrscheinlichen Ordnungsüberschüssen entwertet.³⁹ Dieser Aspekt führt uns in die Nähe der expliziten Illusionsdurchbrechung mittels metafiktionaler Elemente, die in *The History Man*, ähnlich wie in *Changing Places*, eng mit der Erzählstrategie verbunden ist.⁴⁰

In David Lodges *Changing Places* ist, wie gezeigt wurde, die metafiktionale Thematisierung des *fictio*-Charakters des Romans mit der Diskussion des Romans als Genre verknüpft. Dieses Phänomen spielt in *The*

³⁷ Bradbury, "A Dog Engulfed in Sand", S. 44-45.

³⁸ Todd, "The Novelist as Reluctant Impresario", S. 182.

³⁹ Vgl. Wolf, S. 292ff.

⁴⁰ Nur cursorisch hingewiesen sei hier auf einige Stellen, in denen die Stimme des Erzählers faßbar

History Man eine untergeordnete Rolle; jedoch lassen sich viele leitmotivische Einbindungen der Begriffe *plot* und *story* auch als metafiktionale Kommentare auffassen (so z.B. "the elaborate, contingent plot of the days ahead of them", "as if writing the start of some new story", 2). Vor allem Annie Callendars literaturwissenschaftliche Analyse von Howards *story* über Carmodys Erpressungsversuch, mit der er sich ganz offensichtlich durch den Appell an Miss Callendars Gefühle rehabilitieren will, weist nicht nur durch die deutliche metafiktionale Markierung, sondern auch durch den sehr ironischen Unterton über sich selbst hinaus:

'Well, it's a tale of fine feeling,' says Miss Callendar, 'it's certainly got more psychology than Mr Carmody's. It's less ironic and detached, more a piece of late nineteenth-century realism. But his has more plot and event. [...] one hates not to be of the essence. Relegated to a minor subplot. In his version I am quite a rounded character. [...] his story does have an ending. [...] It shows how different a story can be if you change the *point d'appui*, the angle of vision.' (209)

Howards Geschichte, die konstitutiver Bestandteil des Romans ist, wird einer kritischen Überprüfung unterworfen, Howards "Wahrheit" wird behandelt wie eine Fiktion und nach literaturhistorischen Kategorien bewertet. Dies impliziert eine Aufforderung an den Leser, mit der Fiktion, die er im Moment der Rezeption als Realität empfindet, genauso distanziert und kritisch umzugehen und sie auf die Effektivität ihrer Vermittlung, die zugrundeliegende Weltsicht und ihren "Wahrheitsgehalt" hin zu beurteilen.

Am deutlichsten aber wird der Leser durch die Figur des "novelist" auf den Artefaktcharakter des Romans aufmerksam gemacht. Obgleich diese Figur nur einmal - und auch dann nur sehr kurz - in Erscheinung tritt, wird uns bereits am Ende des ersten Romandrittels ein versteckter Hinweis auf ihre Existenz gegeben. Auf Howards Frage, wer Annie Callendar mit auf die Party der Kirks gebracht habe, antwortet diese: "'I was brought by someone who's gone.' 'Who's that?' asks Howard. 'He's a novelist,' says the girl. 'He's gone home to write notes on it all'" (87). Bewußt wird dem Leser die entscheidende Rolle dieser mysteriösen Romanfigur allerdings erst bei der Begegnung Howards mit dem "novelist", der Persona Bradburys, als dieser über Annie Callendars Verbleib und ihren psychischen Zustand merkwürdig genau Bescheid weiß und sogar seine Meinung über den wahrscheinlichen, von ihm aber offensichtlich unerwünschten Fortgang des Geschehens äußert:

'Well, I thought she'd better go home,' says the man, 'she's in a very upset state.' 'Well, this is a very urgent matter,' says Howard, 'I wonder whether you could give me her address.' 'I'm afraid I can't,' says the man. 'It's very important,' says Howard. 'Miss Callendar's not easy to find out about,' says the novelist, 'she's a very private person.' 'Do you know her address?' asks Howard. 'No,' says the man, 'no, I don't.' 'Ah, well,' says Howard, 'if you want to find out things about people, you always can, with a little research. A little curiosity.' 'It's sometimes better not to,' says the man. 'Never mind,' says Howard, 'I'll find it.' 'I wish you wouldn't,' says the

Damit hat Howard dem Autor symbolisch den Erzählfaden aus der Hand genommen, denn in der Tat findet er Annie, und der Wunsch des "novelist", die folgenreiche Begegnung fände nicht statt, wird nicht erfüllt. Richard Todd hat die Rolle dieses fiktiven Romanautors mit dem von John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* verglichen, der dem Leser zwei Versionen des Romanendes anbietet. Malcolm Bradbury bezeichnet Fowles' Erzähler-Autor mit den Worten "the novelist as impresario", und in Anlehnung an diese Prägung beschreibt nun wiederum Todd die Rolle des Erzähler-Autors von *The History Man* als die eines "reluctant impresario":⁴¹

This novelist is unwilling, it seems, to allow the acquaintance to proceed further, since knowing Howard (though Howard doesn't seem to know him very well) the novelist can be fairly certain of the outcome, and doesn't like what he sees. In other words, he is unwilling to relinquish Miss Callendar to the forces of radicalism, yet his relinquishment has been implicit in the very act of writing the novel. The moral paradox is a very poignant one.⁴²

Robert Morace distanziert sich entschieden von der Sichtweise Todds, die seiner Meinung nach auf Todds "rather sentimental reading of Bradbury's rather unsentimental novel"⁴³ zurückzuführen sei. Er warnt davor, den "novelist" mit Bradbury gleichzusetzen, denn während die Figur des Romanautors sich nach der Konfrontation mit dem "history man" wieder passiv in die Abgeschlossenheit der Romanwelt zurückzöge, trete der Autor von *The History Man* ein

into a dialogue with his age, manifesting, largely through subtle parody, a keen awareness of his cultural milieu, responding obliquely and in decidedly contemporary fashion rather than directly and anachronistically, in a novel of great risks and equally great achievement. Rather than lamenting the loss of characters, and of character, in the modern world and the modern novel (as Bradbury's whilom novelist undoubtedly would do were he one of Forster's rounded creations), Bradbury writes in such a way as to incorporate the loss of character into the very texture of his novel. In doing this, he transforms the fictive novelist's impotence into a remarkably effective and distinctly contemporary moral style.⁴⁴

Dem ist voll und ganz zuzustimmen, und doch lassen Malcolm Bradburys literaturkritische Stellungnahmen den Schluß zu, daß er den postmodernen "loss of character" aus seiner ganz persönlichen Weltsicht heraus durchaus bedauert. Gerade deswegen aber kehrt er nicht zum realistischen Roman zurück, sondern entwickelt eine Romanform, die auf einer traditionellen Basis

⁴¹ Vgl. Todd, "The Novelist as Reluctant Impresario", S. 172-173. Vgl. hierzu auch die Stellungnahme Bradburys im Interview mit John Haffenden, S. 41: "Fowles presents it as if it were a reader's choice, which of course it isn't. Nonetheless, he does present two endings which betoken not a choice for the reader, but his own conception that a novel is generated by the author's desire to grant choice to his *characters*: he's illustrating his own position as novelist. In *The History Man* I am trying to indicate not just that I feel that one choice is more inevitable than another, for some reasons that are in the story, but also how that reflects my own state of mind as I write the book - my own sense of personal incapacity: my own depression, if you like."

⁴² Todd, "The Novelist as Reluctant Impresario", S. 177.

⁴³

stehend diese subtil, aber kontinuierlich hinterfragt und unterminiert. Dabei spielt die Frage nach dem "flat" beziehungsweise "round character" eine wichtige Rolle, da die Figuren als Träger einer bestimmten Weltsicht fungieren. Dieses Problem hat Malcolm Bradbury in seinem Artikel "Putting in the Person: Character and Abstraction in Current Writing and Painting" ausführlich behandelt. Die Postmoderne ist für Bradbury das Zeitalter der Abstraktion; die Darstellung einer eindimensional nicht mehr faßbaren Welt erfordert vom Künstler neue Blickwinkel und neue Techniken, um der Komplexität des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden:

Sequential narration wanes; the page becomes hard; things are seen as inert or unconnected with human beings, who may themselves become caricatures or fictional objects; texts do not yield to sympathy or anthropomorphic identification. Systems and codes dominate: the plots of the social order contend with the plots of language. The author foregoes his or her firm preterite and the discourse of narration; the human other is a figure at the further end of a labyrinth, or a victim of the world's plot, or the word's. Subjective consciousness may expand, or stories may grow hard and ironic, but a direct human quest for person and personality grows difficult and perplexed.⁴⁵

Um dem Leser von *The History Man* die Unmöglichkeit dieser "direct human quest for person and personality" von Anfang an bewußt zu machen, stellt Bradbury seinem Roman eine "Author's Note" voraus, die jeden Realitätsbezug des Romans von vornherein negiert und sowohl den *fictio*-Charakter der Erzählung als auch die Realität selbst ad absurdum führt:

This fiction [...] is a total invention with delusory approximations to historical reality, just as history itself. Not only does the University of Watermouth, which appears here, bear no relation to the real University of Watermouth (which does not exist) or to any other university; the year 1972, which also appears, bears no relation to the real 1972, which was a fiction anyway [...].

Auch die scheinbar konventionelle Widmung "This fiction is for Beamish" entpuppt sich als ironische Farce, als fiktionaler Betrug. Lakonisch schließt die "Author's Note" mit der Feststellung "The rest, of course, is true." Damit führt Bradbury selbst die Absurdität ins Absurde; die Negierung der Realität *und* der Fiktion stellt einen logischen Kurzschluß dar, der die Erwartungshaltungen, die der Leser an den Roman heranträgt, gründlich erschüttert. Dennoch ist die textimmanente Illusionsstörung nicht so ausgeprägt, als daß der Leser diesen Universitätsroman nicht dennoch als Satire lesen könnte. Um wirksam zu werden, darf eine Satire nicht im Raum des unendlichen Relativismus agieren, sondern muß so gestaltet sein, daß der Bezug auf einen positiven Gegenentwurf wenigstens noch erahnbar bleibt.⁴⁶ Dies ist bei *The History Man*

⁴⁵ Malcolm Bradbury, "Putting in the Person: Character and Abstraction in Current Writing and Painting", *The Contemporary English Novel*, ed. Malcolm Bradbury und David Palmer (London, ²1980), S. 203.

⁴⁶

trotz der weitgehend unpersönlichen, auf Einblicke in das Bewußtsein der Figuren wie auf auktoriale Kommentierungen verzichtenden Erzählweise der Fall.⁴⁷ Die ironisch-satirische Kommentierung erfolgt auf andere, indirekte Weise, nämlich durch die wertende Beurteilung der Protagonisten durch andere Figuren,⁴⁸ durch die Selbstironie der Figuren,⁴⁹ und nicht zuletzt durch den ironischen Erzählmodus, der sich in Repetitivität und der Übernahme des modischen Jargons der Figuren niederschlägt.⁵⁰

The History Man ist zweifellos der ironischste und kritischste der hier vorgestellten Universitätsromane. Martin Goch, dessen Untersuchung ein wesentlich größeres Textkorpus umfaßt, gelangt sogar zu der Überzeugung:

Bradburys Satire ist schlicht nicht repräsentativ für den zeitgenössischen Universitätsroman, der in erster Linie das Ziel der Unterhaltung des Lesers verfolgt und daher primär durch vergnügliche Komik und Spielereien charakterisiert ist. Bradbury, dessen Werk *The History Man* durch den Verzicht auf harmlose Komik zudem relativ allein steht, ist ja mit seiner all seine Romane prägenden unterschweligen Ernsthaftigkeit, die in seinem Leiden an und mit dem Liberalismus begründet ist und ihn der gesellschaftlichen Rolle der Universität ein ungewöhnliches Augenmerk widmen läßt, die große Ausnahme innerhalb der zeitgenössischen *university novel*.⁵¹

(Darmstadt, 1986), S. 80: "Bradbury hat mit diesem Roman trotz aller satirischen Überzeichnung ein deutlich erkennbares, kritisches Bild der Wirklichkeit von 1972 gegeben; er hat gezeigt, welche dehumanisierende Wirkung von der angepaßten, demagogischen Radikalität eines Kirk ausgehen kann [...]. Diese Gefahr wird exemplarisch im Bereich und an den Mitgliedern einer Universität aufgezeigt, ist aber nicht auf sie beschränkt, sondern gilt allgemein."

⁴⁷ Vgl. zu dieser Problematik auch Goch, S. 256-259.

⁴⁸ Vgl. beispielsweise folgende Passage: "'I thought you always reckoned we were free,' says Myra. 'I thought this was the big Kirk message.' 'Ah, the big Kirk message,' says Barbara. 'The point is, the self is in time, and it changes in time. The task is to realize our selves by changing the environment. To maximize historical potential to the uttermost.' 'By being nude and available,' says Myra. 'When history's inevitable,' says Howard, 'lie back and enjoy it.' Myra bursts into laughter; she says, 'That's just what you are, Howard. A historical rapist. Prodding the future into everyone you can lay your hands on.'" (74) Vgl. vor allem auch die ironische Distanz, mit der Annie Callendar Howard begegnet, z.B. S. 105-109.

⁴⁹ Vgl. beispielsweise folgende Passage, in der Myra ihre Hemmungen gegenüber ihrem akademischen Ehemann beschreibt: "'Look around you at all these sad pairs. How can they work? The man goes out to the university, his mind's alive, he's fresh with new ideas. [...] He talks all day to pretty students who know all about structuralism, and have read Parsons and Dahrendorf, and can say 'charisma' properly, and understand the work he's doing. Then he comes home to a wife who's been dusting and cleaning. He says 'Parsons' and 'Dahrendorf', and she says, 'Huh?' What can he do? He either gives her a tutorial, and thinks she's pretty B minus, or he shuts up and eats the ratatouille.'" (79)

⁵⁰ Vgl. beispielsweise folgende Passage: "From time to time, being passionate, liberated, consciousness-conscious people, [the Kirks] live apart, or with someone else, for a spell. But these always seem mature, well-thought interludes and infidelities, expressing their own separate individuality without disturbing their common Kirkness [...]. For the Kirks always generate excitement, curiosity. They are experimental people, intimates with change and liberation and

Die vorliegende Untersuchung stellt dagegen die These auf, daß die Weiterentwicklung des Genres in der jüngsten Zeit durchaus auch wieder ernsthafte Aspekte in den Universitätsroman (oder besser: die *academic novel*) einbringt. Mit welchen Innovationen Antonia Byatt die traditionelle Thematik des Universitätsromans bereichert, soll im abschließenden Kapitel dieser Arbeit dargestellt werden.

IV. *Possession: A Romance*

In our era of theory-saturated literary studies, it takes a tenured professor to set a clever novel in the groves of academe. Who else knows the orthodoxies cold, and has the liberty and leisure to have readable fun with them?¹

1. A.S. Byatt als Literaturprofessorin und Schriftstellerin

Die Begabung, Wissenschaftsbetrieb und Literaturtheorie einem weiten Publikum in einem gleichermaßen spannenden wie anspruchsvollen Roman zugänglich zu machen, hat Antonia Byatt mit David Lodge und Malcolm Bradbury gemeinsam. Ihr wissenschaftlicher und literarischer Werdegang ähnelt dem ihrer beiden Kollegen: Bereits 1964 veröffentlichte sie ihren ersten Roman und ein Jahr später ihr erstes kritisches Werk, eine Studie über Iris Murdoch, der zahlreiche weitere literaturwissenschaftliche Abhandlungen und Romane folgten. Von 1965 bis 1984 lehrte sie englische und amerikanische Literaturwissenschaft an verschiedenen Institutionen in London (unter anderem der Central School for Art and Design und dem University College) und war von 1981 bis 1983 *senior lecturer* für englische Literatur des 19. Jahrhunderts an der Universität von London.² Für *Possession* erhielt sie 1990 nicht nur "England's most prestigious literary award",³ den renommierten *Booker Prize*, sondern auch den *Irish Times-Aer Lingus International Fiction Prize*.

Malcolm Bradbury, selbst Kritiker und Romanautor, vergleicht Antonia Byatt sowohl in Hinblick auf ihre literaturkritische Position als auch auf ihre *academic novel* mit David Lodge. Er beschreibt sie als

"another leading novelist-critic, and [...] a writer, less than completely impressed by many of the deconstructive ideas, the notion of the Death of the Author and the Death of the Subject, that have lately preoccupied so many fine minds. *Possession* [...] is, like *Small World*, a latter day version of the romance quest [...]."⁴

In der Tat hat Antonia Byatt nicht nur mit David Lodge, sondern auch mit Malcolm Bradbury selbst viel gemeinsam. Wie er gründet sie ihre Kritik am Poststrukturalismus Barthescher Prägung vor allem auf ihre eigenen

¹ Ann Hulbert, "The Great Ventriloquist: A.S. Byatt's *Possession: A Romance*", *Contemporary British Women Writers: Narrative Strategies*, ed. Robert E. Hosmer (New York, 1993), S. 55.

² Vgl. *Twentieth-Century Romance and Historical Writers*, ed. Aruna Vasudevon (London / Detroit / Washington, ³1994), S. 106-107 und Katharine Chubbuck, "Fiction Past and Future" (Interview

Erfahrungen als kreative Autorin. Zwar empfindet sie die Beschäftigung mit Derridas Postulaten und Theorien als interessante intellektuelle Herausforderung, warnt aber ausdrücklich vor der Gefahr der Verabsolutierung von Literaturtheorie genauso wie vor der gegenwärtigen Tendenz an britischen Hochschulen, die Beschäftigung mit dem Fach Literaturwissenschaft über die Beschäftigung mit der Literatur an sich zu stellen.⁵ Obgleich auch ihr besonderes Interesse dem realistischen Roman und der zeitgenössischen *self-conscious fiction* gilt,⁶ ist Byatt mehr als David Lodge der von Leavis und Eliot geprägten *English School of Criticism* verhaftet, und ihre literaturwissenschaftlichen Artikel und Buchrezensionen muten trotz ihrer Vertrautheit mit den zeitgenössischen literaturtheoretischen Trends eher konservativ an. Genauso wie Bradbury wird sie nicht müde, die Freiheit und Unverwechselbarkeit des Individuums zu verteidigen und ihrer Skepsis gegenüber dem "floating signifier" des Poststrukturalismus Ausdruck zu verleihen:

I am afraid of, and fascinated by, theories of language as a self-referring system of signs, which doesn't touch the world. I am afraid of, and resistant to, artistic stances which say we explore only our own subjectivity. [...] I am also resistant to the idea that the world hits us as a series of random impressions [...] and that memory operates in a random manner. I wanted at least to work on the assumption that order is more interesting than the idea of the random (even if our capacity to apprehend it is limited): that accuracy of description is possible and valuable. That words denote things.⁷

Allerdings wäre es weit gefehlt, Byatt etwa Theorieferne oder -feindlichkeit zuschreiben zu wollen; vielmehr zeichnet sie sich durch einen kritischen Pragmatismus aus, der die Theoriemodelle der Literaturwissenschaft nach ihrem Wert für die konkrete Interpretationspraxis beurteilt, die zu einem möglichst umfassenden und vielfältigen Textverständnis führen soll. Jegliche Form von "reductive reading", ob sie der "moral seriousness" der "Leavisites"

⁵ So A.S. Byatt in einem Interview mit Eleanor Wachtel, abgedruckt in *Writers & Company* (London/ New York, 1994), S. 84f: "There's a huge arrogance among literary critics who claim that critical activity is as great and as important as the first act of making the work of art. I think it simply isn't, and writers have got to stand up for themselves [...]. What I am quite frightened of is the kind of empire-building that is going on in universities. I feel that universities just at the moment - at least in England - when it's least desirable, have turned in on themselves, and that university English has become a discussion of and about university English. [...] Universities have always been accused of being ivory towers. In our country they're under threat because they're inadequately funded and they seem to have lost a lot of respect. And just at that moment they start discussing power simply in terms of university departments and theories of reading. To read English at university now is to get very excited about theories of language, but not to go through that primary process of reading patiently and listening to the thought of somebody who has written down what they have written. I feel that something has been lost."

⁶ Vgl. etwa A.S. Byatt, "People in Paper Houses: Attitudes to 'Realism' and 'Experiment' in English Postwar Fiction", *The Contemporary English Novel*, ed. Malcolm Bradbury und David Palmer (London, ²1980), S. 19-41.

entspringt, der radikalen Lesart der feministischen Literaturkritik oder dem biographisch-psychoanalytischen Ansatz, lehnt Byatt nicht nur in ihren literaturwissenschaftlichen Schriften entschieden ab,⁸ sondern überzieht sie auch in ihrem Bestseller *Possession* mit Ironie und bisweilen bissiger Satire. Zu Recht wurde dieser Roman wiederholt mit David Lodges *campus novels* verglichen,⁹ denn wie Lodge in *Small World* unterlegt Byatt ihrem Roman die Struktur der Romanze und verflucht die zwei großen Themenkomplexe der zeitgenössischen *academic novel*, nämlich die Literaturtheorie und die wissenschaftliche Forschungsarbeit, mit der für die *campus novel* typischen Liebeshandlung: Die heimliche Liebesbeziehung der viktorianischen Dichter Randolph Ash und Christabel La Motte ist nicht nur Ausgangspunkt für die literaturwissenschaftliche Queste der Protagonisten, sondern dient auch als Kontrapunkt zur Theoretisierung der Sexualität durch die an Freud und Lacan orientierte Literaturwissenschaft, die den Protagonisten den unbefangenen Umgang mit der eigenen Sexualität verstellt.

2. *Possession* als *academic novel*: Tradition und Innovation in der Genreentwicklung

Possession ist sicherlich nicht nur als *academic novel* lesbar, sondern auch als fiktive Biographie oder als historischer Roman.¹⁰ Untersucht man den Roman jedoch in Hinblick auf typische Konventionen der *campus fiction*, wird deutlich, daß Antonia Byatt den Trend, den David Lodge mit *Small World* angedeutet hat, auf ihre Weise weiterführt: *Possession* hat, wie *Small World*, die literaturwissenschaftliche Forschungsarbeit zum Thema und zeigt, daß Forschung nicht im Gelehrtenstübchen hoch oben im akademischen Elfenbeinturm betrieben wird, sondern im Gedankenaustausch von Wissenschaftlern über die Ozeane hinweg. So verläßt Byatt mit ihrer *academic novel* den geographisch fixierten Campus und zeigt ihre Protagonisten bei der Arbeit in verschiedenen Forschungsinstitutionen, etwa dem *British Museum*, dem *Reading Room* der *London Library* oder dem *Resource Centre for Women's Studies*.

⁸ Vgl. hierzu Byatt, "Introduction" zu *Passions of the Mind*, S. 2 und 5; Byatt, "Reading, writing, studying. Some questions about changing conditions for writers and readers", *Critical Quarterly* 35,4 (1993), S. 5-7.

⁹ So Richard Jenkins, "Disinterring Buried Lives", *Times Literary Supplement* 2. März 1990, S. 213-214; Elaine Feinstein, "Eloquent Victorians", *New Statesman & Society* 16. März 1990, S. 38; Jay Parini, "Unearthing Secret Lovers", *The New York Times Book Review* 21. Oktober 1990, S. 9 und 11; Ann Hulbert, "The Great Ventriloquist", S. 55; Donna Rifkind, "Victorians' Secrets", *The New Criterion* 9,6 (1991), S. 77-80.

¹⁰ Vgl. hierzu Rüdiger Imhof, "Akademia im Roman", *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*, ed. Annegret Maack (Darmstadt, 1993), S. 132; sowie Annegret Maack, "Die

Byatts Figuren sind überwiegend der "usual gallery of academic types"¹¹ entlehnt: Der Leser begegnet erneut dem verstaubten Professor, dem akademischen Blaustrumpf und dem karrieresüchtigen, skrupellosen Wissenschaftler. Damit stellt die Autorin ihre Protagonisten in die Tradition der komischen Stereotypen der *campus novel*, variiert und differenziert sie aber durch die Aufnahme zeitgenössischer Entwicklungen: *Possession* stellt Akademikerinnen als ernstzunehmende Wissenschaftlerinnen dar, auch wenn sie, wie ihre "Kolleginnen" in den anderen besprochenen Universitätsromanen, oftmals zur Zielscheibe von Ironie und Satire werden. Auch mit der Kontrastierung von amerikanischen und britischen Wissenschaftlern und ihren Arbeitsmethoden greift die Autorin ein beliebtes Motiv des zeitgenössischen Universitätsromans auf.

Innovativ und traditionell zugleich ist *Possession* aber nicht nur in der Variation und Adaption der genannten Charakteristika, sondern vor allem in der Integration verschiedener Gattungstraditionen in die Basisstruktur der *academic novel*: "[...] *Possession* does gain much of its *élan* from the way in which it bursts out of the confines of the campus novel to revel in the delights of a boldly romantic narrative, with a gloriously melodramatic climax [...]"¹² Byatt versteht *Possession* als *romance*, und wie in Lodges Romanen wird auch hier die zugrundeliegende Gattung und ihre Gültigkeit für die postmoderne Gegenwart in implizit und explizit metafiktionale Passagen diskutiert. Diese Art der Selbstreflexivität ist nicht immer und nicht notwendigerweise illusionsstörend, da gerade das Figurenarsenal des Universitätsromans ein idealer Fundus für Figuren ist, über deren kritisches Bewußtsein metafiktionale Aspekte in den Roman eingebunden werden können.¹³

Doch nicht nur Elemente der Romanze sind konstitutive Bestandteile des Romans,¹⁴ sondern *Possession* adaptiert außerdem Konventionen des

¹¹ Jenkins, S. 213.

¹² Jenkins, S. 213. Vgl. hierzu auch Jane Campbell, "A.S.Byatt", *Twentieth Century Romance and Historical Writers*, S. 107; Maack, S. 184.

¹³ Zugunsten der detaillierten Darstellung des wissenschaftlichen Forschungsbetriebs und der Persiflierung literaturwissenschaftlicher Interpretationsschulen muß auf eine Analyse der Metafikcionalität in *Possession* leider verzichtet werden. Hingewiesen sei lediglich darauf, daß sowohl die Gattung des Detektivromans als auch der Romanze wiederholt von den Literaturwissenschaftlern kritisch reflektiert werden; vgl. z.B. *Possession*, S. 237, 483, 505 und vor allem 425: "All that was the plot of a Romance. [Roland] was in a Romance, a vulgar and a high Romance simultaneously, and Romance was one of the systems that controlled him, as the expectations of Romance control almost everyone in the Western world, for better or worse, at some point or another. He supposed that Romance must give way to social realism, even if the aesthetic temper of the time was against it. In any case, since Blackadder and Leonora and Cropper had come, it had changed from Quest, a good romantic form, into Chase and Race, two equally valid ones."

¹⁴ Sylvia Kelso, "The Matter of Melusine: A Question of Possession", *Linq: Literature in North Queensland* 19,2 (1992), S. 134, deutet folgende Aspekte von *Possession* als typisch für die Romanze: "[...] the development of a love relationship [...], a *coup de foudre* kiss, a disinterment in

Detektivromans, des Schauerromans¹⁵ und des Briefromans.¹⁶ Eine strukturelle Rolle spielen auch die Pastiche viktorianischer Gedichte, Tagebücher und Briefe: Sie sind das Material, mit dessen Hilfe sich der Leser zusammen mit den fiktiven Literaturwissenschaftlern der "wahren Lebensgeschichte" der viktorianischen Dichter Randolph Ash und Christabel LaMotte Schritt für Schritt annähert und aus den literarischen "Beweisstücken" den "Tathergang" rekonstruiert.¹⁷ Die literaturwissenschaftliche Forschung ist damit nicht nur Thema des Romans, sondern stellt einen integralen Bestandteil der Handlungsentwicklung dar.

Der Rahmen der *academic novel* bietet der viktorianischen Vergangenheit und der postmodernen Gegenwart, der realen Welt der Akademia und der phantastischen Welt der Romanze gleichermaßen Raum: Die bewußte Distanzierung von den Konventionen des realistischen Romans enthebt die Autorin von der Verpflichtung, Lebenswirklichkeit mimetisch abzubilden und gibt ihr die Freiheit, einen komplizierten *plot* mit einem märchenhaften, unrealistischen *happy ending* zu beschließen. Nicht umsonst wählte Byatt wie David Lodge für *Small World* Nathaniel Hawthornes berühmtes *Preface* zu *The House of Seven Gables* als Epigraph für ihren Roman. Hierzu bemerkt sie:

I haven't used the plot naïvely: I have pointed out that I am going back to writing novels with plots as a technical experiment. But it has given me intense pleasure. I love those Victorian novels in which, when you come to the end, you're told the whole history of every character from the end of the story until their dying day. I love that kind of thing, it makes me very happy. I don't see why we shouldn't have it: it's not wicked, as we were told in the sixties, it's just pleasant.¹⁸

Mit dem *happy ending* sowohl auf der Zeitebene des Viktorianismus als auch auf der Zeitebene der Gegenwart erfüllt Byatt "deep human desires" nach

¹⁵ Diese finden sich vor allem im Kapitel XXVIII, in dem sowohl Erzählstil als auch *setting* und Motive (Friedhof, Gewittersturm, Grabraub, umstürzende Bäume) Konventionen des Kriminalromans und der *gothic novel* zu einer effektiven Parodie vereinen.

¹⁶ Das gesamte Kapitel X (fast 50 Textseiten) besteht aus der fiktiven Korrespondenz Ashs und LaMottes. Die Briefe zeichnen ein recht authentisch anmutendes Bild der viktorianischen Gesellschaft und der sie bewegenden Themen und Problemstellungen (Evolution, Glaubenskrise, Metaphysik, Stellung der Frau). Darüberhinaus jedoch vermitteln die Briefe eine Atmosphäre größter intellektueller und emotionaler Intimität und erschließen dem Leser - sowohl dem tatsächlichen Leser des Romans als auch dem fiktiven Leser innerhalb der Romanwelt - die Innensicht in das Bewußtsein der viktorianischen Protagonisten.

¹⁷ Vgl.hierzu Byatt im Interview in *Writers & Company*, S. 81: "The two researchers in fact are detectives: they are constantly searching for clues, and they get quite excited when they discover a line of poetry which gives them a clue to a whole set of ideas, or indeed to the entire behaviour of their hero. I felt I could write a literary detective story that needn't be quite so papery, because once I'd written the poetry the scholars were actually doing the kind of detection that one really does with poems, which is finding out their meaning, the real feeling behind them, what the poet

"coherence and closure",¹⁹ ein Anspruch, dem sich ein großer Teil postmoderner Fiktion bewußt entzieht. Gerade in den letzten Jahren jedoch erfreuen sich Romane, die traditionelle Erzähltechnik mit metafiktionalen Elementen verschmelzen, zunehmender Beliebtheit,²⁰ genauso wie die starke Rezeption komischer und phantastischer Romane eine gewisse Zunahme ekapistischer Tendenzen suggeriert. Insofern kommt gerade Byatts Universitätsroman dem Bedürfnis der Leserschaft nach intelligenter Selbstanalyse genauso wie nach kurzfristiger Enthobenheit aus der Komplexität der eigenen Wirklichkeit entgegen.

Gefördert wird die Distanzierung von der Wirklichkeit auch durch Elemente der Komik, die in *Possession* in erster Linie durch die Stereotypisierung der Figuren und die mit ihnen verbundene Satirisierung der akademischen Welt erreicht wird. Betont werden sollte allerdings, daß die satirische Darstellung der mit der literaturwissenschaftlichen Forschung einhergehenden Schwierigkeiten nicht etwa die Forschung grundsätzlich in Frage stellt, sondern vor allem die Ironisierung der Scheuklappenmentalität bestimmter wissenschaftlicher Schulen zum Ziel hat. Aufgrund der kritisch-affirmativen Auseinandersetzung mit dem Wissenschaftsbetrieb und der Literaturtheorie wäre *Possession* daher eher dem satirisch-ernsthaften als dem heiter-spielerischen Traditionsstrang der *campus novel* zuzuordnen und mag, obgleich Martin Goch der ernsthaften Gattungstradition nur sekundäre Bedeutung zuweist²¹, als Beweis für die Lebendigkeit und das Innovationspotential auch dieser Linie gelten.

Exkurs: Viktorianische Vorbilder für die fiktiven Dichter und ihre Gedichte

Hätte Roland nicht völlig überraschend den Briefwechsel zwischen Christabel LaMotte und Randolph Henry Ash entdeckt, wäre den fiktiven Literaturwissenschaftlern in *Possession* mit größter Wahrscheinlichkeit die Liebesbeziehung der viktorianischen Dichter verborgen geblieben. Mit diesem Wissen jedoch lesen sich die mehr als zwanzig Gedichte und Märchen nicht nur als Schlüssel zu Person und Gedankenwelt der Dichter, sondern geben auch versteckte Hinweise auf ihr Liebesleben - und stellen darüber hinaus gelungene Pastiches viktorianischer Dichtung dar, vom dramatischen Monolog über das Versepos bis hin zu oft nicht mehr als eine oder zwei Strophen umfassenden lyrischen Kurzformen. Die Gedichte sind ein Panoptikum der

¹⁹ Vgl. *Possession*, S. 422: "Coherence and closure are deep human desires that are presently unfashionable. But they are always both frightening and enchantingly desirable."

²⁰ Als Initialzündung in dieser Richtung kann Umberto Eco's *Der Name der Rose* gelten, auf dessen Einfluß sowohl Antonia Byatt als auch Werner Wolf aufmerksam machen. (Vgl. Byatt, Interview in *Writers and Company*, S. 80 und 87; Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S.

Themen, die die Menschen der viktorianischen Zeit beschäftigten.²² Weder Ash noch LaMotte haben ein eindeutig identifizierbares historisches Vorbild; vielmehr scheinen sich Stil und Themen verschiedener viktorianischer Dichter in "ihren" Gedichten widerzuspiegeln. Gerade dies macht ihre Faszination aus, so daß der Leser kaum widerstehen kann, sein eigenes Wissen um das Wesen der viktorianischen Lyrik auf die Probe zu stellen und sich auf seine ganz persönliche "Queste" nach möglichen Inspirationsquellen und literarischen Parallelen zu begeben.²³

1. Randolph Henry Ash

Daß Robert Browning Pate für die dramatischen Monologe Randolph Ashs stand, steht wohl außer Zweifel. Antonia Byatt selbst hat Browning wiederholt als einen ihrer Lieblingsdichter bezeichnet und sich intensiv mit seinem Werk beschäftigt.²⁴ Sie läßt ihre Figur Ash, "the great ventriloquist", wie Browning in seinen dramatischen Monologen in eine bestimmte Rolle schlüpfen und dem Leser aus der Perspektive dieser Person ein prägendes Erlebnis, eine bestimmte Weltsicht vorführen. Auch die Thematik der Monologe Ashs erinnert an Brownings faszinierende Verkörperungen historischer und quasi-historischer Persönlichkeiten. So ist Ashs "Mummy Possest" (405-412) eine kritische Auseinandersetzung mit dem Spiritualismus, einem Phänomen, das große Teile der viktorianischen Gesellschaft in seinen Bann zog. Während Elizabeth Barrett Browning vom Spiritualismus fasziniert war und selbst an Séancen teilnahm,²⁵ verlieh ihr Mann seiner tiefen Skepsis

²² Daneben haben diejenigen Gedichte, die ein Kapitel einleiten, oftmals den Charakter eines Mottos: Die Gültigkeit ihrer Aussage ist nicht auf die viktorianische Epoche beschränkt, sondern auch für die Lebensumstände und Probleme der Menschen der Gegenwart bezeichnend. So empfindet beispielsweise Dr. Beatrice Nest trotz der Errungenschaften der Emanzipation ihre Situation in den Tiefen der Ash Factory als ähnlich bedrückend wie Christabel die gesellschaftlichen Zwänge, die die Entfaltungsmöglichkeiten der viktorianischen Frauen stark einschränkten, wie sie in dem Gedicht "Men may be martyred" zum Ausdruck bringt. Dieses Gedicht steht just am Anfang des Kapitels, das Beatrices wissenschaftlichen Werdegang und ihr Innenleben beschreibt, und legt daher die Verbindung zwischen Viktorianismus und Gegenwart nahe. Das gleiche Phänomen findet sich in Kapitel VI: Ashs Gedicht "The Great Collector" hat die Auswüchse der viktorianischen Sammelleidenschaft zum Thema und kann durchaus als satirischer Kommentar zu Professor Croppers Besessenheit vom Leben Ashs verstanden werden, die sich ebenfalls in einer Art Sammelpsychose äußert.

²³ So auch Louise Yelin, "Cultural Cartography: A.S. Byatt's *Possession* and the Politics of Victorian Studies", *The Victorian Newsletter* 81 (1992), S. 38: "If *Possession* gives its middlebrow readers a hefty dose of Literature and especially Poetry tempered by an abundance of plot and the seductions of romance, it has a slightly different appeal for the culturally literate [...]. It entices us with its depiction of scholarship as a detective game [...], and it flatters us by offering us the pleasures of recognizing the intertextual allusions and revisionary writings out of which it is made."

²⁴ Vgl. Kate Kellaway, "Self-Portrait of a Victorian Polymath", *The Observer* 16. September 1990, S. 45; A.S. Byatt, "Robert Browning: Fact, Fiction, Lies, Incarnation and Art", *Passions of the Mind*, S. 29-71.

²⁵

gegenüber parapsychologischen Phänomenen in seinen Gedichten Ausdruck: Brownings "Mr Sludge, 'The Medium'" (1864) entlarvt genau wie "Mummy Possest" die gefeierten "Medien" spiritistischer Sitzungen als Gaukler und Betrüger.²⁶ Daneben lassen sich weitere thematische Parallelen zu Browning finden: Ashs dramatischer Monolog "Swammerdam" (202-209) hat ähnlich wie Brownings *Paracelsus* (1835) einen Naturwissenschaftler zum Protagonisten, der über seine unstillbare Neugier, aber auch seine Skrupel bei der Suche nach dem Ursprung allen Lebens meditiert: Das Unsichtbare sichtbar zu machen und die Komplexität der Mikrostruktur zu erforschen, führt unweigerlich zu einer Auseinandersetzung mit dem biblischen Schöpfungsbericht und dem Schöpfer selbst.²⁷ Genauso wie Browning und viele seiner Zeitgenossen²⁸ stellt sich Ash angesichts der unwälzenden Entdeckungen Darwins und seiner Vordenker die Frage nach Gott und der christlichen Heilslehre neu, wie aus dem Briefwechsel mit LaMotte und seinem Epos "Ragnarök" hervorgeht. Dabei spielt die Frage, ob es ein Leben nach dem Tod geben kann, eine wesentliche Rolle (vgl. 166, 167) - Browning beschäftigte sich mit diesem Problem in seinem Gedicht "An Epistle containing the Strange Medical Experience of Karnish" (1855), das die neutestamentliche Erzählung von der Auferstehung des Lazarus zum Gegenstand hat.²⁹

Die Parallelen mit Browning erhellen aber nur einen Aspekt der vielgestaltigen Figur Randolph Ashs: Richard Jenkins stellt außerdem noch Ähnlichkeiten zu Arnold, Morris und vielleicht Carlyle fest,³⁰ während Louise Yelin Echos von "Tennyson, Browning, and Meredith but not Arnold" vernimmt.³¹ Tatsächlich läßt sich aber eine Gemeinsamkeit Arnolds mit dem fiktiven Dichter Ash in Hinblick auf ihre liberale Weltsicht erkennen, und wie Ash wandte sich auch Arnold in seinem Gedicht "Balder Dead" der nordischen Mythologie zu. Das Interesse an Mythologie und an der Lazarus-Thematik verbindet Ash auch mit Alfred Lord Tennyson: In beider Gedichten spielt die Frage nach einem Weiterleben nach dem Tod ebenso eine Rolle wie Motive der klassischen Mythologie, vor allem Proserpina und der Hesperidengarten.³² Solche Parallelen sind jedoch nicht mehr als Anklänge an den Zeitgeist, ist

Ruth Perry (New York/London, 1984), S. 91: "[Robert] thought [Elizabeth] much too trusting and generous and was particularly annoyed by her misplaced confidence in various practioners of spiritualism, the one matter on which she refused to let him protect her."

²⁶ Vgl. auch Brownings Gedicht "Mesmerism" (1855). Siehe hierzu auch "Mesmerism", *Victorian Britain. An Encyclopedia*, ed. Sally Mitchell (London, 1988), S. 499 und "Spiritualism", S. 747.

²⁷ Vgl. hierzu Philip Drew, "Browning and Philosophy", *Writers and their Background: Robert Browning*, ed. Isobel Armstrong (Ohio, 1975), S. 120-125.

²⁸ ebd., S. 116-117. Vgl. auch S. 126: "The reader can see in the poet a representative figure of his age - an age in which many men, perhaps indeed most men, found themselves unable to accept any longer the assurances of the Christian church and were confronted with the alternatives of an unexamined persistence in Christian values and the deliberate rapacity of Benthamism."

²⁹ ebd., S. 106-107.

³⁰ Jenkins, S. 213.

³¹ Yelin, S. 38.

³²

doch die klassische wie die heidnische Mythologie gerade im Viktorianismus ein wichtiger Bezugspunkt für zeitgenössische Aussagen, so daß auch Algernon Charles Swinburne in seiner "Hymn to Proserpine (After the Proclamation in Rome of the Christian Faith)" (1866) der ewigen Erd- und Muttergottheit Proserpina einen Lobpreis sang.³³ Auch William Morris verarbeitete den Mythos vom Hesperidengarten in seinem Epos *The Earthly Paradise*,³⁴ interessant scheint Morris jedoch in erster Linie aufgrund seiner Prosa- und Versübertragungen der Edda ins Englische.³⁵ Wie Morris bereiste auch der fiktive Randolph Ash Island und verarbeitete den nordischen Schöpfungsmythos in seiner Dichtung, vor allem dem Epos *Ragnarök* (22; 239-241) und der Sequenz "Ask to Embla" (262). In beiden Gedichten erzählt Byatt in der Persona Ashs "Ragnarök", die nordische Eschatologie in den Götterliedern der Edda, nach. Hier treten die Asen ebenso in Erscheinung wie die Weltesche Yggdrasill, an deren Wurzeln der Totendrache Nidhögg nagt. Selbst Ymir, der Urriese der Schöpfungsmythen, und das erste Menschenpaar der altnordischen Anthropogenie der Edda, Ask (altnordisch für Esche!) und Embla, fehlen nicht.³⁶

Bereits ein halbes Jahrhundert früher als William Morris ließ sich der deutsche Romantiker Friedrich Baron de la Motte Fouqué von der isländischen Sagenwelt inspirieren. Sein Studium der skandinavischen Sprachen und Literatur floß in seine Dramentrilogie *Der Held des Nordens* (1808-1810) und weitere Dramen und Erzählungen ein.³⁷ De la Motte Fouqué, der einer hugenottischen Emigrantenfamilie aus der Normandie entstammte, und seine Frau Caroline, Verfasserin von Romanen und Märchen,³⁸ führten einen literarischen Salon, in dem namhafte deutsche Romantiker verkehrten. Beider Werk mag neben den Viktorianern eine weitere Inspirationsquelle für Ash und LaMotte darstellen: Das bekannteste Werk Friedrich de la Motte Fouqués ist nämlich die Märchennovelle *Undine* (1811), in dem Fouqué moderne

³³ Swinburne veröffentlichte in seiner Gedichtsammlung *Poems and Ballads* (1866) zwei weitere Gedichte zu diesem Themenkreis, nämlich "The Garden of Proserpine" und "Hesperia".

³⁴ *The Earthly Paradise. A Poem* (1868-1870), v.a. Buch VI.

³⁵ Vgl. *The Story of Grettir the Strong, The Story of the Volsungs and Nibelungs* (1869), *The Story of Sigurd the Volsung and The Fall of the Nibelungs* (1876), *Journals of Travel in Iceland* (1871-1873). Vgl. *Possession*, S. 107.

³⁶ Vgl. hierzu Rudolf Simek; *Lexikon der germanischen Mythologie* (Stuttgart, 1984).

³⁷ Die Dramentrilogie umfaßt *Sigurd der Schlangentödter*, *Sigurds Rache* und *Aslauga*. Diese Dramen sowie die Tragödie *Baldur der Gute* von 1818 werden oft als unmittelbare Vorbilder für Wagners *Ring des Nibelungen* bezeichnet. Vgl. hierzu *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache* III, ed. Walther Killy (München, 1989), S. 461f.

³⁸ Caroline de la Motte Fouqué hat sich wie Mary Wollstonecraft in ihren fiktiven und essayistischen Schriften auch für die Belange der Frauen eingesetzt. So plädierte sie in ihren *Briefe[n] über Zweck und Richtung weiblicher Bildung* für eine möglichst umfassende Ausbildung der Frauen, welche aber auch ihren emotionalen, intuitiven Zugang zu Wissen nutzen sollten. Die Religion spiele eine entscheidende Rolle in der Bildung der Frau; und Religion ist auch die Basis für Caroline de la Motte Fouqués Interpretation der griechischen und nordischen Mythologie. Trotz offensichtlicher Beeinflussung durch die Aufklärung bleibt Carolines Weltansicht doch

Psychologie, Religion, Naturmystik und die alte Legende von der Nixe Melusine miteinander verflocht. Daß dieses Werk bereits den englischen Zeitgenossen bekannt war und intensiv, ja sogar produktiv rezipiert wurde, zeigt das Gedicht "On Reading the Legendary Tales of the Baron and Baroness de la Motte Fouqué" von Dora Greenwell (1812-1882), einer heutzutage relativ unbekanntes viktorianischen Dichterin, die in diesem Gedicht ausdrücklich auf *Undine* Bezug nimmt.³⁹

Diesen mittelalterlichen Sagenstoff dichtet in Byatts Roman *Possession* Christabel LaMotte, die offensichtlich vom Namen her an die deutschen Dichter angeschlossen ist, in ihrem Versepos *Melusine* nach.

2. Christabel LaMotte

Daß Byatt ganz bewußt auf de la Motte Fouqués *Undine* Bezug nimmt, wird aus einem Textverweis in *Possession* selbst deutlich: Christabels bretonische Cousine Sabine erwähnt La Motte Fouqués Märchennovelle in ihrem Tagebuch (362). LaMottes Versepos *The Fairy Melusine. Proem*⁴⁰ (289-298; auch 121 und 266) orientiert sich stark an der Prosabearbeitung des sagenhaften Melusinenstoffs von Jean d'Arras und dem Versepos La Coudrettes, deren literarische Fassungen die in Deutschland, Wales und der Bretagne erzählte Sage an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert zu einer Art Familienlegende der Grafen von Poitou und Lusignan machten.⁴¹

Byatt scheint bei der Gestaltung der Figur der Christabel LaMotte aber noch viel mehr vom Leben und Werk berühmter viktorianischer Dichterinnen inspiriert worden zu sein: Der intime Briefwechsel zwischen LaMotte und Ash erinnert an die Briefe, die Robert Browning und Elizabeth Barrett Barrett vor

³⁹ Vgl. Dora Greenwell, *Poems* (London, 1848), S. 96-97: "Oh! gentle pair! how pleasantly along / Our life's uneven journey, side by side, / Heart-linked in fate and genius, do ye glide! / With hands that sever but to choose among / The breathing blooms of poetry and song [...]. Still may arise upon the water's swell, / [Undine's] name who did our troubled being take, / Whose slumbering soul did through its love awake / To trembling life! [...]"

⁴⁰ Christabel LaMotte bezeichnet ihr Werk mit dem Amalgam aus "poem" und "prose" als "Proem", da es - wie das Epos - als eine Art Mischform aus Prosa und Dichtung angelegt ist. Obwohl LaMotte mit *Melusine* tatsächlich Versepos schreiben wollte, spielt sie mit der Wahl dieses Titels in typisch weiblich-viktorianischer Manier ihre dichterischen Ambitionen herunter.

⁴¹ Vgl. hierzu Sylvia Kelso, "The Matter of Melusine: A Question of Possession", *Linq: Literature in North Queensland* 19,2 (1992), S. 135 und 137; Matthias Vogel, "Melusine.....das läßt aber tief blicken." *Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts* (Frankfurt, 1989), S. 134-162. Nach Vogel, S. 88, verbinden sich im Bild der Wasserfrau zwei Archetypen: das Bild der "furchtbaren Mutter", d.h. der Erde, die den Kreislauf des Lebens von Geburt, Jugend, Reife und Tod in sich birgt, sei mit dem Bild der dämonischen Verführerin verwoben. An anderer Stelle (S. 137-138) weist Vogel auf die Schlangen- und Fischsymbolik der Sage hin; der Fischschwanz der Melusine sei phallischer Natur und stehe für Zeugungs- und Fruchtbarkeitsgottheiten. Das Bild rufe aber auch Assoziationen zur Paradiesschlange und Sirene wach, die im Mittelalter zwei wichtige Symbole für Erotik und

deren Flucht aus dem Elternhaus und ihrer heimlichen Hochzeit tauschten. Byatt selbst bemerkt hierzu:

I dithered with the idea of actually using the love of the two Brownings, and then I decided that (a) this would be inhibiting to my writing and (b) I would be in for lots of libel actions from Browning scholars, so I gave that one up.⁴²

Die lange Zeit der Werbung und Elizabeths schon fortgeschrittenes Alter zum Zeitpunkt der Eheschließung scheinen aber in die fiktive Ausgestaltung der Beziehung Randolph Ashs und seiner Frau Ellen Eingang gefunden zu haben,⁴³ ebenso wie die Diskussion über Dichtung im fiktiven Briefwechsel LaMottes und Ashs an ähnliche Passagen in den Briefen der Brownings erinnert.⁴⁴ Darüber hinaus hat Elizabeths Engagement für die gesellschaftliche Gleichberechtigung der Frau vielleicht einen Nachhall in Christabels Persönlichkeit und Dichtung gefunden. Elizabeth Barrett Brownings "The Cry of the Children" und "Lady Geraldine's Courtship" (1844) sowie "A Woman's Shortcomings" und "A Man's Requirements" (1850) werden oftmals als Protestgedichte gegen die traditionelle Erwartungshaltung bezüglich der gesellschaftlichen Rolle der Frau gelesen,⁴⁵ und die Titelheldin von "Aurora Leigh" (1856) ist eine selbstbewußte Dichterin, die ihr Recht auf Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung behauptet.⁴⁶ Die fiktive Dichterin in *Possession* beschäftigen genau die gleichen Probleme: Christabel diskutiert mit Randolph die Voreingenommenheit der viktorianischen Gesellschaft gegenüber Schriftstellerinnen und Dichterinnen (180) und die beschränkten Möglichkeiten, die sich ihr und ihren Zeitgenossinnen bieten, als Frau ein selbstbestimmtes Leben zu führen (184, 186f, 199f). Sie gibt ihrer Frustration auch in ihren Gedichten Ausdruck (vgl. v.a. "Men may be martyred", 112, "What is a House", 210, "The City of Is", 330-331).

Elaine Feinstein und Richard Jenkins⁴⁷ weisen auf zwei weitere viktorianische Dichterinnen hin, die als Inspiration für die Figur LaMottes

⁴² Interview in *Writers & Company*, S. 79.

⁴³ Vgl. *Possession* S. 110, 460.

⁴⁴ Darüberhinaus rufen aber auch kleinere Details Reminiszenzen an Elizabeth Barrett Browning wach, so wie z.B. Christabels Hund Tray an Elizabeths Hund Flush erinnert. Christabel drückt sich in ihren Briefen ähnlich direkt aus wie Elizabeth; ihr Briefstil erinnert aber auch an den von Emily Dickinson, wie an späterer Stelle gezeigt wird. Vgl. beispielsweise Elizabeths Brief an Robert vom 3. Februar 1845 (*The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Barrett*, ed. Elvan Kintner, Cambridge/Mass, 1969, vol. I, S. 13): "Only don't let us have any constraint, any ceremony. Don't be civil to me when you feel rude, - nor loquacious when you incline to silence, - [...]".

⁴⁵ Vgl. hierzu Deborah Byrd, "Combating an Alien Tyranny: Elizabeth Barrett Browning's Evolution as a Feminist Poet", *Courage and Tools*, ed. Joanne Glasgow (New York, 1990), S. 203-216, v.a. 209-211.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch Angela Leighton, *Elizabeth Barrett Browning* (Brighton, 1986), S. 11, 96f, 114-116.

⁴⁷ Feinstein, S. 38: "Lamotte is given themes that recall Christina Rossetti and some of the syntax of Emily Dickinson [...]"; Jenkins, S. 213: "The impersonation of Christabel is a triumph. She owes

gedient haben könnten: Christina Rossetti und Emily Dickinson. Obgleich sich Byatt nach eigenen Aussagen mit Rossettis tiefer Gläubigkeit nicht identifizieren kann und die Dichterin daher nicht als Modell für Christabel wählte,⁴⁸ finden sich in Christabels Gedichten und Märchen Parallelen zu den Motiven, Themen und der Sexualmetaphorik Rossettis,⁴⁹ die sich wie ihre berühmtere viktorianische Zeitgenossin Emily Dickinson nicht mit dem gesellschaftlichen Ideal des *angel in the house* identifizieren konnte:

Doubly blank in a woman's lot:
I wish and I were a man.
Or, better than any being, were
not.⁵⁰

In der Tat hat Byatt die Figur LaMottes stark an die amerikanische Dichterin Emily Dickinson angelehnt:

[...] I wanted something tougher and harder and cleaner and stranger than that pre-Raphaelite thing, so I turned to someone who I think is the greatest woman poet of all, Emily Dickinson. I read and reread her poems and her very strange letters and picked up hints from her style, out of which I made an English version of her. Then I realized that my Christabel had a kind of sexual frankness which almost no English women, except George Eliot, had in those days, so I made her part French, and that brought with it all the Breton mythology which comes into her poetry. So she's a kind of Emily Dickinson, who was a disciple of Keats and loved reading sixteenth-century poetry.⁵¹

Es überrascht nicht, daß Cora Kaplan wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen Christina Rossetti und Emily Dickinson feststellt: Rossettis und Dickinsons Gedichte "speak directly to and about the psyche, expressing and querying feelings that are deliberately abstracted from any reference to, or analysis of, the social causes of psychological states".⁵² Vor allem die Interpunktion und Syntax von Christabels Gedichten erinnert an Emily Dickinsons lyrische Ausdrucksweise.⁵³ Sowohl in Christabels Gedichten als

⁴⁸ So Byatt im Interview in *Writers & Company*, S. 80: "[...] I couldn't use Christina Rossetti because Christina has a kind of Christian piety which I'm quite unable to reproduce, not being a Christian."

⁴⁹ Vgl. beispielsweise Rossettis Gedichte "Love, strong as Death, is dead"; "When I am dead, my dearest", "The Convent Threshold", "Memory" in *A Choice of Christina Rossetti's Verse*, ed. Elizabeth Jenkins (London, 1970), S. 38, 48, 51-55, 74.

⁵⁰ "From the Antique" (1854), *The Poetical Works of Christina Georgina Rossetti*, ed. William Michael Rossetti (London, 1904), S. 312-313.

⁵¹ Interview in *Writers & Company*, S. 80.

⁵² Cora Kaplan, "The Indefinite Disclosed: Christina Rossetti and Emily Dickinson", *Women Writing and Writing About Women*, ed. Mary Jacobus (London, 1979), S. 61. Vgl. auch Sharon Leder, *The Language of Exclusion: The Poetry of Emily Dickinson and Christina Rossetti* (New York/London, 1987).

⁵³ Vgl. z.B. den Stil des folgenden Briefes, dessen fast *stream-of-consciousness*-artige spontane Ausdrucksweise und Interpunktion Byatt für Christabel übernommen zu haben scheint (ungefähr

auch in Dickinsons Lyrik sind innere und äußere Zurückgezogenheit immer wiederkehrende Themen. So wie die amerikanische Dichterin unter ihrer freiwilligen sozialen Isolation litt, ohne sich der Erwartungshaltung ihrer Umgebung fügen zu können und zu wollen, empfindet auch die fiktive Dichterin LaMotte ihr "spinster"-Dasein gleichzeitig als Freiraum und als Gefängnis.⁵⁴ Und wie Christabel hatte auch Emily Dickinson eine problematische Liebesbeziehung, wie ihre Briefe an Otis Lord belegen - ein biographisches Detail, das nicht nur der traditionellen Textkritik, sondern auch der feministischen Literaturwissenschaft Anlaß zu vielfältigen Interpretationen gegeben hat.⁵⁵ Emily Dickinson ist, wie ihre fiktive Zeitgenossin Christabel, zum bevorzugten Gegenstand der *herstorians*, der *gynocritics* und der *écriture féminine* geworden, einer Interpretationsschule, die in *Possession* ironisch persifliert wird.

3. *Possession*: Forschung zwischen Sensationsgier und wissenschaftlichem Ethos

Geht es darum, das Können eines Autors zu beurteilen, so gilt die stereotype Gestaltung von Romanfiguren der Literaturkritik zumeist als erheblicher Mangel. Dementsprechend beanstandet auch Anne Smith, die Figuren in *Possession* seien "sprung fully formed from the cliché of the campus novel [...]"; sie seien "stereotypes in themselves, and oblivious to the other, real world outside."⁵⁶ Allerdings ist innerhalb der Gattung der *campus novel*, deren auf den Mikrokosmos Universität/wissenschaftliche Forschung konzentrierte Thematik nur ein begrenztes Figurenarsenal zur Verfügung hat, der Rückgriff auf Stereotypen kaum vermeidbar. Beurteilungskriterium sollte hier vielmehr sein, auf welche Weise die traditionellen Stereotypen präsentiert und variiert werden.

kissed the blank - you made it on the second page you may have forgotten -] I will not wash my arm - the one you gave the scarf to - it is brown as an Almond - 'twill take your touch away - [I try to think when I wake in the night what the chapter would be for the chapter would be in the night wouldn't it - but I cannot decide -] It is strange that I miss you at night so much when I was never with you - but the punctual love invokes you soon as my eyes are shut - and I wake warm with the want sleep has almost filled - I dreamed last night that you had died [...]"

⁵⁴ Vgl. z.B. John Cody, *After Great Pain. The Inner Life of Emily Dickinson* (Cambridge/Mass, 1971). Vgl. hierzu auch Byatts Stellungnahme in *Writers & Company*, S. 86: "I think my picture of Christabel LaMotte as a woman who wanted to be a great writer and wanted to have her writing at the centre of her life, and the precariousness of her sense of this, as opposed to Randolph Henry Ash's assurance that he could simply go on writing and that people would read it."

⁵⁵ Vgl. hierzu Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson II* (London, 1974), S. 642-667; Mary Loeffelholz, *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory* (Urbana/Chicago, 1991); Suzanne

Zu Recht führt Rüdiger Imhof A.S. Byatts *Possession* als Beleg für seine These an, daß der Terminus *academic novel* für viele Werke des zeitgenössischen Universitätsromans angemessener sei als der Begriff *campus novel*:⁵⁷ Nicht die Universität, sondern die Akademia im weiteren Sinne fungiert als *setting* und Rahmen für die *plot*-Entwicklung in *Possession*. Dementsprechend werden die Akademiker nicht in ihrer Funktion als Hochschullehrer oder Administratoren, sondern bei der literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeit gezeigt. Auf diese Weise lernt der Leser die ihm vertrauten typischen Figuren aus einer anderen Perspektive kennen, nämlich unter den Bedingungen des literaturwissenschaftlichen Forschungsbetriebs. Dabei verweist der Titel des Romans bereits auf zwei wichtige Aspekte, die mit diesem Arbeitsfeld in Zusammenhang stehen. Zum einen wird der Blick des Lesers auf die Faszination gelenkt, die Leben und Werk großer Dichter auf den Literaturwissenschaftler ausüben können - eine Faszination, die in *Possession* zur Besessenheit ausartet. Auf einer weiteren Ebene ist mit *possession* die deutsche Bedeutung "Eigentum, Besitz" assoziiert, womit der rein materielle Aspekt literaturwissenschaftlicher Forschungsarbeit angesprochen wird: Der Besitz von Manuskripten ist in der heutigen Welt ein nicht zu unterschätzender ökonomischer Faktor, der literaturwissenschaftlichen Forschungsinstituten neben Ansehen und Prestige nicht selten auch erhebliche finanzielle Zuwendungen sichern kann. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich die Protagonisten von *Possession*: Hin- und hergerissen zwischen ihrem wissenschaftlichen Ethos, dem unstillbaren Wissensdurst des Forschers und rein materiellen Verlockungen gehen sie je nach ihrer Persönlichkeit verantwortungsvoll mit den ihnen anvertrauten Materialien um, oder nutzen sie zur Förderung der eigenen Ziele.

3.1 Die Ash Factory und ihre Bewohner

Byatts Roman *Possession* greift nicht nur bei der Figurengestaltung Stereotypen des Universitätsromans auf, sondern bezieht einen erheblichen Teil seiner Satire und Komik aus der fast schon zur Konvention gewordenen Gegenüberstellung des englischen und des amerikanischen Wissenschaftsbetriebs. Ähnlich wie in Lodges Romanen haben es die britischen Literaturwissenschaftler schwer, sich gegenüber den Amerikanern durchzusetzen: Während Universitäten und Forschungsinstitute in den Vereinigten Staaten scheinbar über unerschöpfliche Finanzquellen verfügen, müssen die englischen Wissenschaftler mit viel bescheideneren Mitteln auskommen. So wird auch die Forschungseinrichtung, an der Roland und sein Chef Professor Blackadder ihre Studien über Randolph Henry Ash betreiben, zum überwiegenden Teil von einem amerikanischen Träger gesponsort, dessen

Vorsitzender Professor Cropper ausgerechnet der größte wissenschaftliche Konkurrent der Briten ist. Byatt hat diese Einrichtung mit einem sprechenden Namen ausgestattet: In den staubigen Kellerräumen des British Museum angesiedelt, erscheint Roland "Blackadder's 'Ash Factory'" (10), "hatched in the bowels of the building" (26), als wahrhaftes Inferno:

The Ash factory was a hot place of metal cabinets and glass cells containing the clatter of typewriters, gloomily lit by neon tubes. Micro-readers glowed green in its gloom. It smelled occasionally sulphurous, when the photocopiers short-circuited. It was even beset by wailings and odd shrieks. The whole of the lower regions of the British Museum reeks of tom-cat. (27)

3.1.1. Professor Blackadder und das akademische Gentleman-Ideal

In dieser wenig anheimelnden Umgebung führt Professor Blackadder das Zepter. Sein Name beschwört einerseits die Listigkeit und Gefährlichkeit der Schwarzen Natter herauf,⁵⁸ andererseits mag er den englischen Leser allerdings auch an eine beliebte britische *comedy*-Serie erinnern, deren Protagonist Black Adder vom bekannten Komiker "Mr Bean", Rowan Atkinson, verkörpert wird. Nach fast dreißig Jahren in den Kellerräumen der Ash Factory scheint die Umgebung auf Professor Blackadder abgefärbt zu haben:

Blackadder was a grey man, with a grey skin and iron-grey hair [...]. His clothes, tweed jacket, cord trousers, were respectable, well-worn and dusty, like everything else down there. He had a good ironic smile, when he smiled, which was very infrequently. (29-30)

Blackadder, Byatts Variation des Stereotyps des "verstaubten" Professors, ist nach jahrelangem Konkurrenzkampf mit dem Amerikaner Cropper um Veröffentlichungen und Finanzmittel bitter und sarkastisch geworden.⁵⁹ Geprägt von F.R. Leavis' rigorosen, nicht immer über allen Zweifel erhabenen Erziehungsmethoden (vgl. 27-28),⁶⁰ hat er sich die Edition von Ashs Werk zur Lebensaufgabe gemacht. Die pausenlose Beschäftigung mit dem viktorianischen Dichter führt dazu, daß dieser von seiner Gedankenwelt immer mehr Besitz ergreift und Blackadder kaum mehr zwischen seinen eigenen und

⁵⁸ Vgl. Carolyn Sees Bemerkungen zum sprechenden Namen der Figur: "[...] with a boss named Blackadder, you *could* be in some trouble." Carolyn See, "At a Magic Threshold", *Los Angeles Times Book Review* 28. Oktober 1990, S. 23.

⁵⁹ Vgl. beispielsweise seine zynischen Bemerkungen über feministische Literaturwissenschaftlerinnen auf S. 31.

⁶⁰

Ashs Ideen unterscheiden kann.⁶¹ Er macht aber gar keinen Versuch, aus dieser selbstgewählten Beschränkung auszubrechen, sondern hat Großbritannien seit Jahren nicht verlassen, "except to attend international conferences on Victorian poetry, all of which took place in identical seminar rooms reached by car from identical hotels" (107). Blackadders Arbeitsmethoden sind traditionell, wenn nicht antiquiert: Unfähig, mit dem Computer umzugehen, setzt er seine Artikel und den Handapparat der kritischen Edition handschriftlich auf. Diesen Denkprozeß kann der Leser in Kapitel XVII unmittelbar miterleben, in dem Blackadder eine Fußnote für seine Edition verfaßt und überarbeitet. Neben wichtigen Hinweisen für seine eigene "literaturwissenschaftliche" Detektivarbeit erhält der Leser hier Einblick in die Schwierigkeiten literaturwissenschaftlicher Forschungsarbeit:

Blackadder looked at all this, and crossed out the adjective 'curious' before 'feminist attack'. He thought about crossing out 'somewhat lurid and imaginative' before Cropper's account of the seances. These superfluous adjectives were the traces of his own views, and therefore unnecessary. He contemplated crossing out the references to Cropper and Dr Wicker in their entirety. Much of his writing met this fate. It was set down, depersonalised, and then erased. Much of his time was spent deciding whether or not to erase things. He usually did. (299-300)

Wenn Blackadders Arbeitsweise und innere Einstellung auch recht frustriert und resigniert anmuten, so wird doch sein Bemühen um wissenschaftliche Korrektheit und sein Sinn für *fair play* im literaturwissenschaftlichen Konkurrenzkampf deutlich. Trotz seiner oftmals "verstaubten" Ansichten und seines Sarkasmus verkörpert Blackadder, im Gegensatz zu seinem Kollegen Professor Cropper, das akademische Gentleman-Ideal der Briten. Nicht nur, daß er seinem ärgsten Rivalen Cropper trotz objektiv begründeter Abneigung fachliches Können zugesteht, sein Gerechtigkeitsinn und seine wissenschaftliche Passion siegen sogar dann über seinen persönlichen Ehrgeiz, als es darum geht, eventuell Cropper wertvolle Manuskripte zu überlassen, damit sie der wissenschaftlichen Welt nicht verloren gehen (479). Auch Roland profitiert von Blackadders *gentleman-like behaviour*: Obgleich Professor Blackadder, dem sein Forschungsassistent Roland eine wichtige Entdeckung bewußt unterschlagen hat, allen Grund hätte, Roland seinen Ärger spüren zu lassen, zeigt er sich, ganz dem Ideal des englischen *gentleman* entsprechend, nachsichtig und großzügig (vgl. 486). Dieses *gentleman-like behaviour* läßt Professor Blackadder seinen Kolleginnen gegenüber allerdings von Zeit zu Zeit vermissen, wie seine abfälligen Bemerkungen über feministische

⁶¹ Vgl. *Possession*, S. 29: "There were times when Blackadder allowed himself to see clearly that he

Literaturwissenschaftlerinnen und seine Antipathie gegenüber Beatrice Nest zeigen.⁶²

Professor Blackadders vergebliche Bemühungen, öffentliche Sponsoren für den Erwerb der Korrespondenz von Ash und LaMotte zu finden, implizieren die Kritik der Autorin an den drastischen Mittelkürzungen der Tory-Regierung vor allem im Bereich der höheren Bildung (vgl. 398-399). Der Wert literarischen Kulturguts wird nach den Gesetzen des Marktes, nach Angebot und Nachfrage, beurteilt, so daß Professor Blackadder sich gezwungen sieht, unorthodoxe Wege zu gehen, um Englands *national heritage* zu bewahren: Ein Auftritt in einer Fernsehshow ist die letzte Chance für den im Umgang mit modernen Massenmedien völlig unerfahrenen Professor, die dringend benötigte Finanzhilfe zu beschaffen. Obwohl er sich auf dieses Ereignis mit großer Sorgfalt vorbereitet, fühlt er sich der Herausforderung weder wissenschaftlich noch persönlich gewachsen, sondern wird sich seiner mangelnden Vertrautheit mit den "aktuellen Trends" der Literaturwissenschaft und der Weltfremdheit seiner eigenen Studien schmerzlich bewußt:

He woke sweating from nightmares in which he was required to sit his Finals again at a moment's notice and with new papers on Commonwealth Literature and post-Derridean strategies of non-interpretation, or in which he was asked in a machine-gun stutter of rapid questions, what Randolph Ash had to say about Social Security cuts, the Brixton riots and the destruction of the ozone. (399-400)

Vielleicht ist es gerade diese Erkenntnis der Unmöglichkeit, das Wesen des Dichters einem breiten Fernsehpublikum in wenigen Sätzen zu vermitteln, die ihn dazu bringen, seine wissenschaftlichen Skrupel hintanzustellen. So befolgt er den Rat seiner medienversierten amerikanischen Kollegin Leonora Stern, Randolph Henry Ash als potentiell Kultobjekt des 20. Jahrhunderts, als "the sexiest property in town" (402) zu propagieren; er vergleicht Ash sogar indirekt mit Shakespeare:

Blackadder watched the cameras and felt like a dusty barman. [...] And his own voice: 'Randolph Henry Ash was one of the great love poets in our language. *Ask to Embla* is one of the great poems of true sexual passion. No one has ever really known whom those poems were written for. In my view the explanation advanced in the standard biography always looked unconvincing and silly. Now we know who it was - we've discovered Ash's Dark Lady. It's the kind of discovery scholars dream of. The letters have to stay in our country - they're part of our national story.' (403-404)

⁶² Vgl. *Possession*, S. 31 und 439, wo Beatrice Blackadder mit folgenden Worten charakterisiert:

Entsprechend den Romanzenkonventionen wird Blackadders beherzter Einsatz für die gute Sache belohnt: Sein Fernsehauftritt bewegt tatsächlich einen "Scottish philanthropic trust" dazu, ihm Finanzmittel für seine Forschungsvorhaben bereitzustellen (486).⁶³

3.1.2 Beatrice Nest, "the guardian octopus"

Ist Professor Blackadder Byatts Version des verstaubten britischen Professors, so karikiert die Autorin mit milder Ironie auch das weibliche Pendant dazu: Dr. Beatrice Nest ist der Prototyp des Blaustrumpfs, der Akademikerin, die für ihre mäßig erfolgreiche Karriere ihr Privatleben geopfert und ihre soziale Kontaktfähigkeit fast völlig verloren hat. Dabei ist Dr. Nest alles andere als eine skrupellose Karrierefrau, die für ihren Erfolg über Leichen geht. Vielmehr erscheint sie als das unglückliche Opfer der Zeitumstände und vor allem der von Männern dominierten Akademia:⁶⁴ Beatrices Doktorvater weigerte sich, ihr geplantes Forschungsprojekt über Randolph Ashs Gedichtzyklus "Ask to Embla", dessen Kombination von Konversationskunst und unterschwelliger Leidenschaft Beatrice intuitiv erfaßte, zu unterstützen. Stattdessen betraute Professor Bengtsson sie mit einer für eine Frau "angemesseneren" Aufgabe: "Editing [Ellen Ash's journals] might be a suitable undertaking - something certainly new, modestly useful, manageable and related to Ash. When she had completed that task, Miss Nest would be excellently suited to branch out ..." (114). Diese Aufgabe entspricht weder dem Zeitgeist noch Beatrices Ausbildung oder Interesse:⁶⁵

There was no PhD in all this. One might have been discovered by the feminist movement, or by some linguistic researcher into euphemism and indirect statement. But Miss Nest had been brought up to look for Influences and Irony and there was little of either here. (115)

Wie frustrierend die Abhängigkeit vom Wohlwollen der Vorgesetzten und das bloße Geduldetsein in den heiligen Hallen der Universität in den fünfziger und sechziger Jahren auf die junge Frau wirkten, schildert Beatrice ihrer Kollegin Maud Bailey:

⁶³ Ganz anders sieht Giuliana Giobbi die Figur Blackadders, den sie als "sclerotic English don" bezeichnet und zusammen mit Cropper als "pale caricatures of egotistical and arid academics" sieht. Vgl. Giuliana Giobbi, "Know the past: know thyself. Literary pursuits and quest for identity in A.S. Byatt's *Possession* and in F. Duranti's *Effetti Personali*", *Journal of European Studies* 24 (1994), S.44.

⁶⁴ Louise Yelin, S. 39, formuliert dies noch extremer: "[...] Beatrice Nest, who, after being discouraged by her misogynist doctoral adviser from pursuing her scholarly interest in Ash and inhibited by the institutional misogyny of English universities [...]".

⁶⁵ Vgl. Beatrices resignierte Rückschau, S. 220: "They said it would be better to - to do this task which presented itself so to speak and seemed appropriate to my - my sex - my capacities as they

'I don't think you can imagine, Miss Bailey, how it was then. We were dependent and excluded persons. In my early days - indeed until the late 1960s - women were not permitted to enter the main Senior Common Room at Prince Albert College. [...] Everything was decided in the pub - everything of import - where we were not invited and did not wish to go. [...]' (220-221)

Auf den Druck ihres Chefs hin⁶⁶ schrieb Beatrice tatsächlich ein Buch über die Ehefrauen großer viktorianischer Dichter, ein Thema, das sowohl nach den Vorstellungen ihres Doktorvaters als auch der Gesellschaft der sechziger Jahre dem Können und der Interessenlage einer Frau entsprach. Seit mehr als zwanzig Jahren ist sie nun mit der Edition von Ellen Ashs Tagebüchern beschäftigt. Professor Blackadders Meinung nach verschwendet Beatrice viel zu viel Mühe und Zeit an diese Aufgabe, ohne dabei in der Lage zu sein, dem gewandelten Bild der Frau in Gesellschaft und Literatur Rechnung zu tragen:

'[...] Poor old Beatrice began by wanting to show how self-denying and supportive Ellen was and she messed around looking up every recipe for gooseberry jam and every jaunt to Broadstairs for *twenty-five years*, can you believe it, and woke up to find that no one wanted self-denial and dedication any more, they wanted proof that Ellen was raging with rebellion and pain and untapped talent. Poor Beatrice. One publication to her name, and a slim book called *Helpmeets* without irony doesn't go down well with today's feminists.' (31)

Nicht nur Professor Blackadder, sondern auch andere Ash-Spezialisten bringen Beatrice und ihren antiquierten Arbeitsmethoden wenig Verständnis entgegen. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß Beatrice Ellens Tagebücher so eifersüchtig hütet wie einen Schatz und anderen Wissenschaftlern nur äußerst ungern Zugang zu den Manuskripten gewährt. Daher vergleicht Professor Cropper sie in Gedanken mit Lewis Carrolls "obstructive white sheep" aus *Alice Through the Looking Glass* (98), Blackadder stellt sie sich als aufgeblasene weiße Spinne vor, die ihr Netz bewacht, feministische Literaturwissenschaftlerinnen sogar als "some kind of guardian octopus, an ocean Fafnir, curled torpidly round her hoard, putting up opaque screens of ink or watery smoke to obscure her whereabouts" (112). Als Konsequenz schottet sich Beatrice immer mehr von ihren Kollegen ab und betrachtet vor allem alle Männer als ihre potentiellen Feinde, selbst den harmlosen Roland: "[...] she saw all male members of her quandam department as persecutors, and was unaware that Roland's own position there was precarious, that he hardly qualified as a full-blooded departmental male" (118).

Tatsächlich ist es nicht Beatrices professionelle Besitzgier oder Angst davor, von anderen Wissenschaftlern aus dem Rennen geworfen zu werden, die für ihre mangelnde Kooperationsbereitschaft verantwortlich ist. Wie bei Professor Blackadder, so hat auch bei ihr die jahrzehntelange Versenkung in

⁶⁶ Vgl. *Possession*, S. 15: "'You must publish, Miss Nest, said Professor Bengtsson, glittering in

das Leben einer anderen Person dazu geführt, daß die Tote von ihrem Denken und Fühlen Besitz ergriffen hat und Beatrice ein übermäßiges Verantwortungsgefühl für ihre Arbeit entwickelt. Sie hat erkannt, daß Ellens Tagebücher zwischen den Zeilen eine Person von ungewöhnlicher Kraft und versteckter Leidenschaft erahnen lassen, deren Leben wie von einem dunklen Geheimnis überschattet wirkt⁶⁷ - und tatsächlich wird am Ende des Romans dem Leser, nicht den fiktiven Literaturwissenschaftlern, enthüllt, daß Beatrices Ahnungen richtig sind (vgl. 446-462). Beatrice solidarisiert sich so stark mit dieser Frau, der möglicherweise Selbstverwirklichung und freie Entfaltung ihres emotionalen und kreativen Potentials verwehrt wurde, daß sie jede Publikation verhindern möchte, die Ellens Persönlichkeit nicht gerecht werden könnte: "[...] it won't expose her to ridicule - or - or misapprehension? I've become very concerned that she shouldn't be - exposed is the best word I suppose - exposed" (235).⁶⁸

Doch wie Professor Blackadder, so wird auch Beatrice Nest - dem Romanzen-*happy ending* entsprechend - eine Art Erlösung aus ihrem "Kellerasseldasein" zuteil, und sie wird für ihren Einsatz für Maud und Roland belohnt: Als sie an der "konzertierten Aktion" gegen Croppers Grabräuberei teilnehmen darf und ihre soziale Isolation zumindest kurzzeitig ausgesetzt ist, erscheint sie völlig verwandelt: "[...] with streaming white wooly hair descended, like some witch or prophetess, a transfigured Beatrice Nest" (496).

3.2 Die Welt des amerikanischen *Litbiz*

3.2.1 Der letzte Cowboy aus Harmony City: Mortimer Cropper

Am deutlichsten ist der Rückgriff auf beliebte Motive des zeitgenössischen englischen Universitätsromans in *Possession* an der Darstellung des amerikanischen Wissenschaftsbetriebs abzulesen. Wiederum benützt Byatt sprechende Namen, die den Kontrast zwischen Großbritannien und den Vereinigten Staaten illustrieren: Der amerikanische Literaturprofessor Cropper lehrt an der Universität in Harmony City - ein ähnlich verheißungsvoller Name wie "Euphoric State" in Lodges *Changing Places*.

⁶⁷ Vgl. *Possession*, S. 220: "When I started on [the journal], I thought, what a nice dull woman. And then I got the sense of things flittering and flickering behind all that solid - oh, I think of it as *panelling*. And then I got to think - I was being led on - to imagine the flickering flittering things - and that really it was all just as solid and dull as anything. I thought I was making it all up, that she could have said something interesting - how shall I put it - intriguing - once in a while - but she *absolutely wasn't going to*. It could be an occupational hazard of editing a dull journal, couldn't it? Imagining that the author was deliberately baffling me?"

⁶⁸ Vgl. hierzu Jenkins, S. 213: "Beatrice Nest, the editor of Mrs Ash's journal, is muddly and

Mortimer Cropper ist die mit der schärfsten Satire gezeichnete Romanfigur in *Possession*: Er ist egozentrisch, eitel und überheblich, und wird von Byatt ironisch als einer von Amerikas letzten *cowboys* geschildert, bei dem die Binsenweisheit *mens sana in corpore sano* durch Luxus und dekadente Lebensweise ins Gegenteil verkehrt scheint:

He wore a long black silk dressing-gown, with crimson revers, over black silk pyjamas, crimson-piped, with a monogram on his breast-pocket. His slippers, mole-black velvet, were embroidered in gold thread with a female head surrounded by shooting rays or shaken hair. These had been made in London, to his specification. [...] His body was lean and trim; he had American hips, ready for a neat belt and the faraway ghost of a gunbelt.(93)

Cropper elegantly raised his elegant hands; his crocodile-skin belt shifted a little like a gun-belt on his lean hips. (321)

Professor Cropper ist von seiner Berufung überzeugt, der wahre Bewahrer des Erbes Randolph Henry Ashs zu sein. Um möglichst jedes einzelne Objekt, das auch nur im entferntesten mit Ash in Verbindung steht, in seine Stant Collection zu überführen, stehen ihm "very ample funds" (93) und seine eigene Skrupellosigkeit zu besten Diensten. Er macht seinem Namen "Cropper" alle Ehre:⁶⁹ Sein Spürsinn und seine Verbindungsleute setzen ihn auf die Fährte zu verschollenen Briefen und anderen Kultgegenständen; und scheint der Eigentümer trotz Croppers großzügigem Geldangebot unwillig, sich von seinem Besitz zu trennen, wendet er nicht selten unlautere Methoden an, um sich Kopien oder die begehrten Objekte selbst zu sichern. Obgleich er dabei weder vor Diebstahl noch Grabräuberei zurückschreckt,⁷⁰ treibt ihn nicht in erster Linie materielle Besitzgier an. Das Bedürfnis, sich das Leben des verehrten Dichters in seiner Totalität anzueignen, hat sich bei ihm zu einer Psychose ausgeweitet: Er ist ein intellektueller Voyeur.⁷¹ Die Wurzel dieser Veranlagung ist, wie dem Leser suggeriert wird, in Croppers Kindheit und einem nicht bewältigten Ödipus-Komplex zu suchen (vgl. 106), der auch für seine speziellen sexuellen Vorlieben verantwortlich zu sein scheint (vgl. 111). Ähnlich wie bei seinem Kollegen Blackadder führt die kontinuierliche geistige und materielle "Inbesitznahme" des Lebens eines anderen Menschen dazu, daß Professor Croppers eigene Persönlichkeit hinter dem Bild Ashs verschwindet. Diese Form von *possession* ist bei Cropper allerdings viel extremer ausgeprägt als bei seinem britischen Kollegen; Cropper definiert sich nicht über Charaktereigenschaften, Talente oder Wünsche, sondern über Besitztum und Macht:

[...] Mortimer Cropper, fluently documenting every last item of the days

⁶⁹ Vgl. auch das *pun* auf seinen Namen in *Possession*, S. 323: "There are Americans cropping up everywhere."

⁷⁰ Vgl. *Possession*, S. 94, 319-321, 483-484.

⁷¹ In seinem Drang, das Leben der verstorbenen Dichter bis ins kleinste Detail zu erforschen und an

of Randolph Henry Ash [...] had naturally perhaps felt his own identity at times, at the very best times, as insubstantial, leached into this matter-of-writing, stuff-of-record. He was an important man. He wielded power: power of appointment, power of disappointment, power of the cheque book, power of Troth and the Mercurial access to the Arcana of the Stant Collection. He tended his body, the outward man, with a fastidiousness that he would have bestowed on the inner man, too, if he had known who he was, if he did not feel the whole thing as being thickly veiled. (99, vgl. auch 100ff)

Um die Unterstützung der Öffentlichkeit für seinen Erwerb der Ash-LaMotte-Korrespondenz zu gewinnen, hält Professor Cropper einen Vortrag mit dem Titel "The Art of a Biographer". Im Gegensatz zu seinem britischen Kollegen Blackadder hat er keinerlei Berührungängste mit den modernen Massenmedien, sondern macht sie sich nutzbar. Und ganz anders als Blackadder, der nicht einmal mit einem Textverarbeitungsprogramm umgehen kann und dem sein Fernsehauftritt schlaflose Nächte bereitet, betreibt Cropper in seiner *multi-media show* hemmungslose Selbstinszenierung:

Cropper loved lecturing. He was not of the old school, who fix the audience with a mesmeric eye and a melodious voice. He was a hi-tech lecturer, a magician of white screens and light-beams, sound-effects and magnifications. [...] The lecture, in the dark of the church, was accompanied by a series of brilliant images on the double screens. [...] From time to time, as if by accident, the animated shadow of Cropper's aquiline head would be thrown, as if in silhouette, across these luminous objects. On one of these occasions he would laugh, apologise, and say half-seriously, carefully scripted, *there* you see the biographer, a component of the picture, a moving shadow, not to be forgotten among the things he works with. (385)

Mit Croppers Vortrag greift Byatt auf ein häufiges Motiv des zeitgenössischen Universitätsromans zurück, allerdings mit einer entscheidenden Veränderung: Typischerweise wird der akademische Vortrag, entweder bereits im Vorfeld oder während der Ansprache selbst, zu einem Disaster, und die Beteiligten - der Vortragende oder Personen in seinem Umkreis - geraten in eine äußerst peinliche Situation.⁷² Croppers Vortrag dagegen wird zu einem Erfolg, obgleich man den Romanzenkonventionen entsprechend erwarten sollte, daß Croppers Vorhaben scheitert - schließlich entspricht er, wollte man ihn in das Figurenarsenal der Romanze einordnen, dem Schurken oder Schwarzen Ritter.⁷³ Tatsächlich wird er am Ende des Romans für seinen völligen Mangel an wissenschaftlichem und persönlichem Ethos bestraft, obgleich die Strafe überraschend milde ausfällt: Ein entwurzelter Baum stürzt während des

⁷² Vgl. beispielsweise Jim Dixons Vortrag in Kingsley Amis' *Lucky Jim*; die Katastrophe, die sich bei dem geplanten Vortrag Professor Mangels in Malcolm Bradburys *The History Man* entwickelt; Rodney Wainwrights vergebliche Versuche in David Lodges *Small World*, überhaupt etwas zu Papier zu bringen, oder die persönliche Demütigung, die der Plagiator Siegfried von Turpitz bei seinem Vortrag auf der Konferenz in Amsterdam erlebt.

⁷³ Vgl. hierzu *Possession*, S. 428-429: Croppers Besessenheit erscheint Leonora und Blackadder

versuchten Grabraubs auf seinen Mercedes und zerstört damit nicht nur sein geliebtes Prestigeobjekt, sondern vereitelt ihm auch die Flucht.

3.3.2 "The Woman from Tallahassee": Leonora Stern

Ist Cropper als Karikatur des skrupellosen Wissenschaftlers gezeichnet, der in seiner Passion wortwörtlich über Leichen geht, so entspricht die amerikanische Literaturprofessorin Leonora Stern dem Stereotyp der Emanze. Obgleich sich Byatt selbst als "individualistic feminist" bezeichnet,⁷⁴ läßt sie fast kein Klischee aus, um mit dieser Romanfigur die Extreme der Frauenbewegung und vor allem der feministischen Literaturwissenschaft zu satirisieren. Nicht nur Leonoras Äußeres, sondern auch ihre Karriere und ihr Privatleben zeichnen das "typische" Bild einer gegen die Zwänge der patriarchalischen Gesellschaft rebellierenden Frau (vgl. 310f). Ihrer ersten Ehe mit einem "happily meticulous New Critic" und ihrem ersten "major opus, *No Place Like Home*, a study of the imagery of home-making in nineteenth-century women's fiction" (311) folgten ihre "militant middle and later Lacanian phases" und ihre Beziehung zu einem Szene-dichter, den sie wegen einer "Indian woman professor" verließ, "who had taught her yoga, vegetarianism, how to make multiple orgasms to the point of swooning, literally, and had filled her with sympathetic rage about suttee and the worship of the lingam. [...] After the professor there had been Marge, Brigitta, Pocahontas and Martina" (ebd.).⁷⁵ Nichtsdestoweniger ist Leonora eine anerkannte Wissenschaftlerin, neben Maud Bailey sogar die Autorität für Christabel LaMotte weltweit (vgl. 34), und ihr Engagement in "the hectic storm and stress of American Woman's Studies"(140) trägt reiche Früchte. Im Vergleich zu den Ressourcen, über die sie und ihre Mitarbeiterinnen verfügen können, erscheinen ihr die Arbeitsbedingungen ihrer britischen Kolleginnen sehr bescheiden: "I always forget how pitifully tiny your space is here. It indicates a disrespect for Women's Studies, I guess, or is it just English university meanness?" (310).

Noch stärker als über ihr äußeres Erscheinungsbild und ihr Verhalten wird Leonora Stern über ihre wissenschaftliche Arbeit karikiert, wie in Kapitel 4 dargestellt wird. Doch trotz der Satirisierung auf der literaturtheoretischen Ebene erscheint Leonora aufgrund ihrer Energie und Tatkraft als positive Figur. Durch ihre Solidarität und Kooperationsbereitschaft verhilft sie Roland und Maud zu entscheidenden Hinweisen für ihre literarische Queste, so daß Leonora nach den Gattungskonventionen der Romanze die Funktion der Helferin der Helden erfüllt.

3.3. *Possession als academic romance*

⁷⁴ Siehe A.S. Byatt, "Reading, writing, studying. Some questions about changing conditions for

3.3.1 Die Queste des Childe Roland

Roland Michell ist zusammen mit Maud Bailey der eigentliche Held des Romans. In der Gattungstradition der *campus novel* verkörpert er den jungen, frustrierten Nachwuchswissenschaftler, der nicht aufgrund persönlicher Unzulänglichkeiten, sondern aufgrund der Misere des Hochschulwesens ein klägliches Dasein als "part-time"-wissenschaftlicher Assistent fristet:

He had done what was hoped of him, always, had four As at A Level, a First, a PhD. He was now essentially unemployed, scraping a living on part-time tutoring, dogsbodying for Blackadder and some restaurant dishwashing. In the expansive 1960s he would have advanced rapidly and involuntarily, but now he saw himself as a failure and felt vaguely responsible for this. (11)

Rolands Privatleben gestaltet sich ähnlich unbefriedigend wie seine Karriere: Sein finanzieller Engpaß, sein Mangel an Durchsetzungskraft und nicht zuletzt ein Gefühl der Verantwortlichkeit seiner langjährigen Freundin gegenüber, die beider Lebensunterhalt finanziert, hindern ihn daran, sich neu zu orientieren. So widmet er seine ganze Energie seinen Studien über den viktorianischen Dichter Ash. Doch nicht Fleiß und konsequente Arbeit scheinen in der gegenwärtigen akademischen Welt gefragt zu sein, sondern es kommt darauf an, sich gut zu verkaufen und auf dem "richtigen" Gebiet zu arbeiten, wie Roland bei seinen erfolglosen Bewerbungsversuchen erfahren muß:

Roland was interviewed, of course, out of courtesy he decided, but the job went to Fergus Wolff, whose track record was less consistent, who could be brilliant or bathetic, but never dull and right, who was loved by his teachers whom he exasperated and entranced, where Roland excited no emotion more passionate than solid approbation. Fergus was also in the right field, which was literary theory. (14)

Während Roland sich als konventioneller Textkritiker versteht, hat sich sein Konkurrent Fergus den großen Denkern der französischen Literaturtheorie und Philosophie verschrieben, "sitting at the feet of Barthes and Foucault, before coming back to dazzle Prince Albert College" (32).

Fergus ist nicht nur im Wissenschaftsbetrieb, sondern auch auf der Ebene der romantischen Liebeshandlung der Gegenspieler des "Childe Roland", des jungen Romanzenhelden, der seine "valiance" auf seiner literaturwissenschaftlichen Queste und beim Werben um die holde Dame beweisen muß. Dementsprechend wird der Kontrast zwischen dem Helden und seinem Gegner illustrativ ausgestaltet: Rolands Name evoziert den *chivalric hero* des französischen *Chanson de Roland* ebenso wie Brownings "Childe Roland"; Fergus Wolffs *telling name* ruft Assoziationen mit dem verschlagenen Fuchs genauso wie dem reißenden Wolf wach.⁷⁶ In einer ironischen Umkehr der Romanzenkonventionen ist Fergus äußerlich das

genaue Gegenteil von Roland: Er ist groß, blond, athletisch gebaut und gutaussehend, während der kleine, dunkelhaarige Roland seine Freundin an einen Maulwurf erinnert (vgl. 11).

Randolph Ashs Brief an eine unbekannte Dame, den Roland unvermutet entdeckt, ist der Ausgangspunkt einer abenteuerlichen Entdeckungsreise, die Roland nicht nur auf die Suche nach dem Geheimnis der viktorianischen Dichter, sondern auch auf die Suche nach seiner eigenen Persönlichkeit, seinen Wünschen und Begabungen schickt. Dabei wird Roland keineswegs als untadeliger Ritter präsentiert, der alle Abenteuer bravourös meistert und keine Handbreit vom Pfad der Tugend abweicht, sondern als komplexbeladener, sehr problembewußter junger Mann. Er ist sich durchaus bewußt, daß sein heimliches Entwenden von Ashs Brief aus der British Library nicht nur Diebstahl ist, sondern daß er damit auch gegen die Prinzipien des wissenschaftlichen *fair play* verstößt. Dennoch können sich Maud und Roland der Faszination, die von der Korrespondenz ausgeht, nicht erwehren. Das Geheimnis, das sie verhüllt, ergreift von ihnen mehr und mehr Besitz,⁷⁷ so daß sie die persönliche und wissenschaftliche Distanz überwinden, die sie voneinander trennt, und ihr Wissen ergänzen, um miteinander das Rätsel Ashs und LaMottes lösen zu können. Dabei bereitet ihnen das Vorbeigieren an Kollegen und Vorgesetzten zwar große Gewissensbisse,⁷⁸ aber ihre "narrative curiosity" und das Bedürfnis, durch persönlichen Einsatz und eigene Geistesleistung zur literaturwissenschaftlichen Forschung beizutragen, wiegen schwerer.⁷⁹

Roland wird auf seiner Queste mehrfach auf die Probe gestellt und mit seinen eigenen Unzulänglichkeiten konfrontiert. Seine "valiance" beweist er, als er versteht, den Wert der neugewonnenen Erkenntnisse kritisch zu hinterfragen und am Ende der literarischen Detektivarbeit sein Bild von Randolph Henry Ash neu zu überdenken:

The pursuit of the letters had distanced him from Ash as they had come closer to Ash's life. In the days of his innocence Roland had been, not a hunter but a reader, and had felt superior to Mortimer Cropper, and in

⁷⁷ Vgl. *Possession*, S. 82: "[Roland] felt [...] as though he was being uselessly urged on by some violent emotion of curiosity - not greed, curiosity, more fundamental even than sex, the desire for knowledge"; S. 91: "I don't know why I feel so *possessive* about the damned things. They're not mine." - 'It's because we found them. And because - because they're private.'" Patricia Parker weist darauf hin, daß diese Art von *possession* bezüglich des Ziels der Queste konstitutiv für die Romanze ist. Vgl. Patricia A. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode* (Princeton, 1979), S. 98-99.

⁷⁸ Vgl. *Possession*, S. 238: "'We need,' said Roland, carefully, 'to do this together. I know his work and you know hers. If we were both up in Yorkshire - ' - 'This is all madness. We should tell Cropper and Blackadder and certainly Leonora and marshal our resources.' - 'Is that what you want?' - 'No. I want to - to - follow the - path. I feel taken over by this. I want to *know* what happened, and I want it to be me that finds out. I thought you were mad, when you came to Lincoln with your piece of stolen letter. Now I feel the same. It isn't professional greed. It's something more primitive.' - 'Narrative curiosity- '."

⁷⁹

some sense equal to Ash, or anyway related to Ash, who had written for him to read intelligently, as best he could. [...] Roland's find had turned out to be a sort of loss. (470)

Roland erkennt, daß die Erforschung sämtlicher Details des Lebens eines Dichters keineswegs eine Garantie für ein besseres Textverständnis darstellt, sondern daß der Literaturwissenschaftler darauf bedacht sein muß, zwischen der privaten und der öffentlichen Person des Dichters zu unterscheiden. So kann er sich des Gefühls nicht ganz erwehren, daß seine literaturwissenschaftliche Forschungsreise ihn von einem objektiven, distanzierten Textkritiker zu einem Jäger nach biographischem Material degradiert hat. Dementsprechend empfindet Roland die Beichte, die er vor seinem Chef und seinen Kollegen ablegen muß, gleichermaßen als Verlust wie als Befreiung: "This was the moment of truth. Also the moment of dispossession, or perhaps the word was exorcism." (480). Dieser "Exorzismus" bringt Roland neben der Befreiung von seinen Schuldgefühlen auch eine ganz weltliche, materielle Erlösung: ein Stellenangebot Blackadders. Damit nicht genug, läßt Byatt ihrem Romanzenhelden die Gunst der umworbenen Dame zuteil werden.

Neben dieser "weltlichen" Erlösung erfährt Roland aber auch eine "metaphysische" Befreiung, die für sein Leben unter Umständen noch weitreichendere Konsequenzen hat: Die Lösung des Geheimnisses um Ash und LaMotte und seine kritische Reflexion über den Wert des *biographical approach* erlösen ihm vom "quester"-Dasein und machen ihn vom Suchenden zum Wissenden, dem plötzliche, intuitive Einsichten in das Werk Ashs gewährt werden, die sein textkritisch und literaturtheoretisch geschulter Verstand ihm bislang verwehrte:

Roland read, or reread, *The Golden Apples*, as though the words were living creatures or stones or fires. He saw the tree, the fruit, the fountain [...]. He heard Ash's voice, certainly his voice, his own unmistakable voice, and he heard the language moving around, weaving its own patterns, beyond the reach of any single human, writer or reader. [...] Ash had started him on this quest and he had found the clue he had started with, and all was cast off, the letter, the letters, Vico, the apples, his list. (472)

What Ash said - not to him specifically, there was no privileged communication, though it was he who happened to be there, at the time, to understand it - was that the lists were the important thing, the words that named things, the language of poetry. He had been taught that language was essentially inadequate, that it could never speak what was there, that it only spoke itself. [...] What had happened to him was that the ways in which it could be said had become more important than the idea that it could not. (473)⁸⁰

Gleichzeitig mit diesem neuen Zugang zur Literatur entdeckt Roland seine Begabung, seinen Gedanken und Gefühlen poetisch Ausdruck zu verleihen.⁸¹ Damit siegt das Wissen um das kreative Potential der Sprache, das

⁸⁰ Vgl. hierzu die in Kapitel IV. 1 zitierte Einstellung Byatts zum kreativen Potential der Sprache.

⁸¹ Vgl. hierzu auch *Possession*, S. 431. Rolands spontanes, intuitives "Begreifen" des Wesens von

Sinnstiftung möglich macht, über die Zweifel, die Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus in seinem Bewußtsein hinterlassen haben.

3.3.2 Maud auf der Suche nach der eigenen Identität

Die sich entwickelnde Liebesbeziehung zwischen Maud Bailey und Roland Michell hat eine strukturelle und metaphorische Funktion im Roman: Die beiden Romanzenhelden werden nach bestandener Queste mit dem "richtigen" Partner belohnt, womit die Liebeshandlung von der Zeitebene der Viktorianer auf die Ebene der Gegenwart transportiert und damit als zeitlos gültiges Konzept bestätigt wird. Vor allem jedoch geht diesem Bekenntnis zueinander die Suche nach und das Finden der eigenen Persönlichkeit voraus, eine Aufgabe, die den beiden mit den Wassern des Poststrukturalismus gewaschenen jungen Wissenschaftlern nicht leicht fällt:

Roland had learned to see himself, theoretically, as a crossing-place for a number of systems, all loosely connected. He had been trained to see his idea of his 'self' as an illusion, to be replaced by a discontinuous machinery and electrical message-network of various desires, ideological beliefs and responses, language forms and hormones and pheromones. Mostly he liked this. He had no desire for any strenuous Romantic self-assertion. (424)

Narcissism, the unstable self, the fractured ego, Maud thought, who am I? A matrix for a susurrations of texts and codes? It was both a pleasant and an unpleasant idea, this requirement that she think of herself as intermittent and partial. There was the question of the awkward body. The skin, the breath, the eyes, the hair, their history, which did seem to exist. (251)

Die Schwierigkeit, sich in ihrem Körper genauso zuhause zu fühlen wie in ihrem Geist, stellt für die schöne, intelligente, erfolgreiche Wissenschaftlerin Maud ein ungelöstes Problem dar. Ihr feministisches Bewußtsein lehnt alle Attribute ab, die dem von den Massenmedien geprägten Bild der begehrenswerten Frau entsprechen, so daß sie ihre blonden Haare unter einem Turban verbirgt - nicht zuletzt deswegen, weil Feministinnen, die ihre Haarfarbe für das "seductive and marketable product of an inhumanely tested bottle" hielten, sie auf einer Konferenz böse auspiffen (vgl. 57).

Maud Bailey ist eine der wenigen weiblichen Figuren der englischen *campus novel*, die weder als gehemmter Blaustrumpf noch als männermordende Emanze dargestellt wird, sondern als erfolgreiche, sympathische Wissenschaftlerin, die mit ähnlichen beruflichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat wie ihre männlichen Kollegen (beispielsweise mit der chronischen Finanzknappheit im Hochschulwesen).⁸² Allerdings fällt es Maud nicht leicht, ihr Selbstverständnis als emanzipierte Wissenschaftlerin mit ihrem Selbstbild als Frau zu vereinbaren. Unter dem Deckmantel der kritischen

Feministin verbirgt sich eine sensible Persönlichkeit, die die Theoretisierung und Verabsolutierung der Sexualität durch Freud, Lacan und die feministische Psycholinguistik vom wissenschaftlichen Aspekt her zwar akzeptiert, die dieser Trend auf der subjektiven, emotionalen Ebene aber zunehmend verunsichert. So ist nicht nur die extreme Reaktion von Mauds feministischen Kolleginnen, sondern auch die Entzauberung der Sexualität im postmodernen kritischen Bewußtsein dafür verantwortlich, daß sich Maud ihrer Weiblichkeit entfremdet fühlt. Eine entscheidende Rolle spielt hierbei auch Rolands Gegenspieler Fergus Wolff. Obgleich sich Fergus nicht nur die Postulate des Dekonstruktivismus, sondern auch des Feminismus auf sein literaturwissenschaftliches Banner schreibt, legt er es während seiner Affaire mit Maud immer wieder darauf an, Maud durch sein chauvinistisches Auftreten und sein quasi-wissenschaftliches Dozieren zu provozieren:

I remember Fergus had a long patch of lecturing me on Penisneid. He's one of those men who argue by increments of noise - so as you open your mouth he says another, cleverer, louder thing. He used to quote Freud at me at six in the morning. [...] He used to *prance around* the flat - with nothing on - quoting Freud saying that 'at no point in one's analytic work does one suffer more from a suspicion that one has been preaching to the winds than when one is trying to persuade a woman to abandon her wish for a penis' - [...] there was something intrinsically ridiculous about this silly shouting - before breakfast - letting it all hang out - I couldn't work. That was how it was. I - I felt battered. [...]" (271, vgl. auch 138-140)

Ihre desillusionierenden Beziehungen und die unaufhörliche kritische Selbstanalyse, der sich Maud und Roland unterziehen, führen dazu, daß beide ein Bedürfnis nach Einsamkeit und sexueller Abstinenz haben: "Celibacy as the new volupté. The new indulgence" (271).⁸³ Sie stellen sich die Frage, ob sie damit nicht "symptomatic of whole flocks of exhausted scholars and theorists" (267) seien, denen das Detailwissen um und die unaufhörliche Thematisierung und Analyse der menschlichen Sexualität in allen Bereichen der Gesellschaft, selbst in der Literaturwissenschaft, den unbefangenen, genußvollen Umgang mit den eigenen Bedürfnissen verbaut hat.⁸⁴

They were children of a time which mistrusted love [...] and which

⁸³ Vgl. auch *Possession*, S. 267: "[...] And desire, that we look into so carefully - I think all the looking-into has some very odd effects on the desire.' - 'I think that, too.' - 'Sometimes I feel,' said Roland carefully, 'that the best state is to be without desire. When I really look at myself - ' - 'If you have a self- ' - 'At my life, at the way it is - what I really want is to - to have nothing [...]" Vgl. hierzu Byatt in *Writers & Company*, S. 86.

⁸⁴ Vgl. hierzu Byatt in *Writers & Company*, S. 82: "[...] This is part of the whole joke of the novel: the dead are actually much more alive and vital than the living. One reason for this is that the living are possessed by a particularly modern literary theory, which means that they have to explore the sexuality of the people they are researching. They have to work out the sexual implications of the language they use, especially the feminist who is researching the work of Christabel LaMotte. Like all good feminists she is totally obsessed by sex - you have to be - and

nevertheless in revenge proliferated sexual language, linguistic sexuality, analysis, dissection, deconstruction, exposure. They were theoretically knowing: they knew about phallocracy and penisneid, punctuation, puncturing and penetration, about polymorphous and polysemous perversity, orality, good and bad breasts, clitoral tumescence, vesicle persecution, the fluids, the solids, the metaphors for these, the systems of desire and damage, infantile greed and oppression and transgression, the iconography of the cervix and the imagery of the expanding and contracting Body, desired, attacked, consumed, feared. (423)

Weder Roland noch Maud empfinden den postmodernen Rückzug in die selbstgewählte Isolation und die grundsätzliche Relativität und Unbestimmtheit der Person als bedrohlich oder unbefriedigend, schließlich entspricht er ja den zeitgenössischen wissenschaftlichen Theoriemodellen der Psychologie, Soziologie und Biologie.⁸⁵ Dennoch ist Annegret Maack zuzustimmen, wenn sie feststellt: "An Maud und Roland demonstriert Byatt, daß sie nach einer Überwindung des dekonstruktivistischen Verständnisses von Subjekt und Welt als Projektion von Subjektivität sucht [...]."⁸⁶ Denn nicht etwa ein postmodernes offenes Ende beschließt den Roman, sondern Maud gibt ihre Abwehrhaltung gegenüber Roland auf und läßt sich von ihrem Romanzenhelden erobern.

Wie Roland ist auch Maud über Namen und Aussehen an die metaphorische Ebene der Romanze angebunden: Ihr Nachname Bailey bedeutet wie das französische *motte* "Grenzwall, Festung", womit die Verwandtschaft zu Christabel LaMotte deutlich impliziert wird. Auch im Aussehen ähnelt Maud ihrer Vorfahrin und wird darüberhinaus durch ihren Vornamen intertextuell mit Tennysons Titelheldin "Maud" assoziiert: Genau wie diese ist Maud wunderschön, aber abweisend und unnahbar, so daß Roland sie mit einem Zitat aus "Maud" charakterisiert:

[...] she has neither savor nor salt
But a cold and clear-cut face, as I found when her carriage past
Perfectly beautiful; let it be granted her; where is the fault?
All that I saw - for her eyes were downcast, not to be seen -
Faultily faultless, *icily regular, splendidly null*
Dead perfection, no more [...]
(meine Hervorhebung, vgl. *Possession* 505)⁸⁷

Maud beschert die literaturwissenschaftliche Queste nicht nur den Besitz der Ash-LaMotte-Korrespondenz, sondern einen liebevollen Partner, der sie als Frau und als erfolgreiche Wissenschaftlerin respektiert. Und wie Roland erfährt auch sie Neues über sich selbst: Es stellt sich heraus, daß Maud die Ur-Ur-Enkelin Maias, der Tochter Randolph Ashs und Christabel LaMottes ist - damit hat sie die Suche nach dem Ursprung eines Manuskripts zu den Wurzeln

⁸⁵ Vgl. *Possession*, S. 424.

⁸⁶ Maack, S. 185.

⁸⁷

ihrer eigenen Identität geführt. Auf diese Weise transferiert Byatt erneut ein uraltes Romanzenmotiv in einen zeitgenössischen Roman: das Motiv des wahren Erben, dem seine Geschichte und sein Vermächtnis auf wunderbare Weise entdeckt werden.⁸⁸

4. *Possession und Error: Die Verabsolutierung von literaturtheoretischen Schulen*

In ihrer Studie *Inescapable Romance* bezeichnet Patricia Parker die Umwege der Romanzenhelden auf ihrer abenteuerlichen Reise und die Fehlschläge, die sie erleiden, als konstitutive Bestandteile des Romanzengeschehens und der Gattung an sich, da die *errors* der *errant knights* oftmals die Dichotomie Vernunft-Gefühl symbolisierten.⁸⁹ Dieses Konzept läßt sich auch auf Byatts akademische Romanze anwenden: Vor allem die Literaturwissenschaftler Leonora Stern und Mortimer Cropper gehen auf ihrer mentalen und geographischen Queste wiederholt in die Irre. Ihre Besessenheit von einem bestimmten literaturtheoretischen Interpretationsansatz beziehungsweise ihre eigene psychisch-mentale Disposition verstellen ihnen den Blick für andere Analysemethoden und Modelle, so daß ihr Bild der Dichter ein einseitiges und, wie sich herausstellt, stark revisionsbedürftiges ist.

4.1 Der besessene Biograph: Professor Croppers *The Great Ventriloquist*

Zu den vielen Textsorten, die in Byatts *academic romance* einmontiert sind, zählen auch Auszüge aus diversen literaturwissenschaftlichen Abhandlungen. Dabei spielt Mortimer Croppers Ash-Biographie *The Great Ventriloquist* eine große Rolle, denn über sie erhalten die fiktiven Literaturwissenschaftler und die realen Leser wichtige Hintergrundinformationen über das Leben des Dichters. Vor allem aber dienen die insgesamt dreizehn Seiten "biographische" Lektüre⁹⁰ dazu, die Person des Autors indirekt zu satirisieren.

Professor Cropper hat vom Wert seiner wissenschaftlichen Arbeit eine fast schon metaphysisch anmutende Vorstellung. Seiner Überzeugung nach stellt die Biographie "just as much a spiritual hunger of modern man as sex or political activity" dar, er betrachtet sie als eine Art Religionsersatz, als "a form of ancestor worship" und vergleicht sie sogar mit dem Schreiben des Evangeliums: "What are the gospels but a series of varying attempts at the art of biography?" (384). Um seine Hochachtung für die Biographie auf ein quasi-wissenschaftliches Fundament zu stellen und seine eigene Besessenheit mit jedem Detail des Lebens eines Verstorbenen zu rechtfertigen, zitiert er in seinem Buch über Ash eine Stelle aus Sigmund Freuds *Totem und Tabu*, in

⁸⁹ Vgl. Parker, S. 20: "Error' is not only a romance pun, sign of the interplay between mental and geographical 'wandering'; it is also the concept which connects the diverse aspects of a long and complex poem."

⁹⁰ Byatt ist hinsichtlich des fiktiven Erscheinungsjahres von *The Great Ventriloquist* eine kleine

dem Freud einen engen Zusammenhang zwischen der Trauer um kürzlich Verstorbene und der Dämonisierung derselben herstellt (vgl. 445). Croppers Plädoyer für die Verehrung von "our beloved ancestors", deren "relics we would cherish in the light of day" (ebd.), erscheint in einem grotesken Licht, als sich der scheinbar so loyale Wissenschaftler wenige Romanseiten weiter als sensationsgieriger Grabräuber entpuppt.⁹¹

Beim Lesen von Croppers Buch hat Maud Bailey den Eindruck, daß der Autor trotz seines scheinbar kritisch-objektiven Tons Ashs Leben aus seiner ganz persönlichen Sicht präsentiert: "Like many biographies, she judged, [*The Great Ventriloquist*] was as much about its author as its subject, and she did not find Mortimer Cropper's company pleasant" (246). In der Tat erscheinen Croppers psychoanalytische Interpretationen von Ashs Verhalten, vor allem seines Sexuallebens, als reine Spekulation, zu denen ihn wohl eher seine eigene Biographie als historische Fakten oder *textual evidence* inspiriert haben. So bemüht Cropper erneut Freud, um die große poetische Schaffenskraft Ashs bis zu seinem 34. Geburtstag (dem Zeitpunkt seiner späten Hochzeit) zu erklären: Ash lebte keusch und sublimierte seine sexuelle Energie auf intellektuelle Weise, behauptet Cropper.⁹² Anstatt Ashs außergewöhnliche Produktivität als Manifestation einer genialen Begabung gelten zu lassen, ist Professor Cropper darauf fixiert, sie als Ausdruck psychischer Krisen zu erklären. So interpretiert er auch Ashs "feverish activity" der späteren Jahre mit seinem vorgeblich "stringent modern psychoanalytical criticism" folgendermaßen:

To what needs in the individual psyche did this frenzy of dissection and 'generative' observation correspond? It is my belief that at this point in time Randolph had reached what we could crudely call a 'mid-life crisis', as had his century. He, the great psychologist, the great poetic student of individual lives and identities, saw that before him was nothing but decline and decay [...] (250)

Ist es die Ironie des Schicksals, die jeden Literaturwissenschaftler, gleich welcher *colour*, treffen kann, oder die gerechte Strafe für Croppers Selbstüberhebung, daß Maud und Rolands Entdeckungen Croppers These von Grund auf widerlegen? Dies weiß Maud allerdings noch nicht, als sie über oben zitierte Stelle von Croppers *The Great Ventriloquist* nachdenkt: "Maud decided she intuited something terrible about Cropper's imagination from all

⁹¹ Croppers Ash-Biographie gibt uns noch weitere Hinweise auf seinen intellektuellen Voyeurismus und das unstillbare Bedürfnis, Zugang zu allen Gegenständen aus Ashs Umkreis zu haben: So widmet er eine ganze Fußnote der banalen Bemerkung, daß selbst ein Veilchenstrauß von Ashs Grabschmuck in der Stant Collection "ruht" (vgl. 446), und kann sich zynische Kommentare über Ellen Ashs "prudery and squeamishness" hinsichtlich der Veröffentlichung von privatem Schrifttum nicht verkneifen.

⁹² Vgl. *Possession*, S. 110. Cropper selbst lebt seine Libido weder aus noch sublimiert er sie in Arbeit, sondern: "He opened his locked case, putting away Randolph Ash's letters [...], and drew out those other photographs of which he had a large and varied collection - as far as it was

this. He had a peculiarly vicious version of reverse hagiography: the desire to cut his subject down to size" (250). Dieses Vergehens machen sich die feministischen Literaturwissenschaftlerinnen in *Possession* nicht schuldig, und trotzdem verzerren ihre psychoanalytischen Interpretationen das Bild Christabel LaMottes ebenso sehr wie Croppers Freud-Adaption das Bild Randolph Ashs.

4.2 Die feministische Literaturwissenschaft

4.2.1 *Writing The Body*: die errors feministischer Radikalität

[...] A kind of hollowed chamber in the hill
Sheltered a still and secret pool, beneath
A frowning crag, whose rim was cleft to form
A lip for falling water, white with air [...]
A rounded rock stood low among the curl
Of dim-discernèd weeds, whose fronds were stirred
By many little springs that bubbled up
And seeped through coiling strands and stirred the plane
Of the dark water into dimpling life. [...] (*Melusine. A Proem*, 295)

Diese Passage aus LaMottes Versepos *Melusine* interpretiert Professor Leonora Stern in ihrer Studie *Motif and Matrix in the Poems of LaMotte* folgendermaßen:

This may all be read as a symbol of female language, which is partly suppressed, partly self-communing, dumb before the intrusive male and not able to speak out. The male fountain spurts and springs. Melusine's fountain has a female wetness, trickling out from its pool rather than rising confidently, thus mirroring those female secretions which are not inscribed in our daily use of language (*langue*, tongue) - the sputum, mucus, milk and bodily fluids of women who are silent for dryness. (245)

Mit dieser Deutung tritt Professor Stern deutlich in die Fußstapfen der zwei berühmten Verfechterinnen der *écriture féminine*, Hélène Cixous und Luce Irigaray, auf die sie auch kurz zuvor Bezug nimmt. Leonara Stern wird uns als Repräsentantin der wohl radikalsten Richtung der feministischen Literaturwissenschaft vorgeführt, deren Interpretationsansätze stark von Jacques Derridas Konzept der *différance* und Jacques Lacans Psychoanalyse beeinflusst wurden. Hélène Cixous versteht unter *écriture féminine* die weibliche Auslegung und Ausführung von Derridas *différance*. Die Geschlechterdifferenz soll im Schreiben potenzierend zur Geltung gebracht werden, damit die Vielgestaltigkeit der weiblichen Sexualität in der Literatur wirksam werden kann. Das Erotische wird ästhetisiert; der weibliche Körper soll sich in der unendlichen Ausdifferenzierbarkeit seiner sinnlichen Selbstwahrnehmung und seiner Fähigkeit zur Aktivierung des Unbewußten in

Abwendung von der dominanten phallogozentrischen⁹³ Logik praktizieren und die typischen binären Oppositionen wie männlich/weiblich, Licht/Dunkel, Geist/Körper unterminieren;⁹⁴ sie sollen eine eigene Sprache entwickeln und sich der speziell weiblichen Metaphorik und Symbolik ihrer Ausdrucksweise bewußt werden.⁹⁵ Diese Metaphorik ist es, der Leonora Stern in ihren Interpretationen nachspürt:

And what surfaces of the earth do we women chose to celebrate, who have appeared typically in phallogocentric texts as penetrable hole, inviting or abhorrent, surrounded by, fringed with - something? Women writers and painters are seen to have created their own significantly evasive landscape, with features which deceive or elude the penetrating gaze, tactile landscapes which do not privilege the dominant stare. The heroine takes pleasure in a world which is both bare and not pushy, which has small hillocks and rises [...] Such external percepts, embodying inner visions, are George Eliot's Red Deeps, George Sand's winding occluded paths in Berry, Willa Cather's cañons, female-visions female-enjoyed contours of Mother Earth. (244)

Mit dieser Version von *writing the body*, die Byatt ihrer Romanfigur Leonora in den Mund legt, persifliert sie die psycholinguistischen Interpretationen von Monique Wittig, Hélène Cixous und anderen Vertreterinnen der feministischen Literaturwissenschaft. So absurd dieser *analytical approach* dem mit feministischen Interpretationsmethoden nicht vertrauten Leser auch erscheinen mag, so sind die Grenzen zwischen Pastiche und Parodie hier doch fließend. Manche Versatzstücke Leonoras muten wie fast wörtliche Echos aus Cixous' und Irigarays Werken an,⁹⁶ und an einer Stelle montiert Byatt sogar einen

⁹³ Den Begriff "Phallogozentrismus" prägte Jaques Derrida als Amalgam aus "phallogocentrism" und "logocentrism". Er versteht darunter die Art und Weise, wie die Werteordnung der patriarchalischen Gesellschaft die Gedanken und Sprache der Menschen formt. Vgl. hierzu *The Dictionary of Feminist Theory*, ed. Maggie Humm (Hampstead, 1989), S. 163.

⁹⁴ Vgl. hierzu Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, 1985), S. 108.

⁹⁵ Vgl. hierzu Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" (1975), zitiert nach *Feminist Literary Theory. A Reader*, ed. Mary Eagleton (Oxford, 1986), S. 225: "Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as from their bodies - for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text - as into the world and into history - by her own movement."

⁹⁶ Byatt läßt Leonora Stern offenbar auf Gedanken Irigarays Bezug nehmen, die sie unter anderem in folgenden Schriften formuliert hat: Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (1974; Frankfurt, 1980), S. 295: "Wo [in der Abgeschlossenheit des Hauses] fast nichts geschieht, abgesehen von der Erzeugung und Reproduktion des Kindes. Und es fließt dort etwas, dessen man sich schämt. Etwas, das schrecklich anzusehen ist: das blutet. Das *Flüssige* muß *jener Rest* bleiben, geheim, geheiligt vor dem Eins. Das Blut, aber auch Milch, Sperma, Lymphe, Schaum, Speichel, Tränen, Säfte, Gas, Wellen, Lüfte, Feuer, Licht bedrohen das Eins durch Verformung, Ausbreitung, Verflüchtigung, Verzehr, Zerfließen, die es in ein anders verwandeln, das man nur schwer wieder an sich bringen kann." Vgl. auch *An Ethics of Sexual Difference* (1984; London, 1993), S. 18-19: "(Two set of lips that, moreover, cross over each other like the arms of the cross, the prototype of the crossroads *between*. The mouth lips and the genital lips do not point in the same direction. In some way they point in the direction opposite from the one you would expect, the 'lower' ones forming the vertical.) In this approach, where the borders of the body are wed in

Auszug aus Silvia Vegetti Finzis Essay über Melusine ein, der sich nahtlos in Leonoras Analyse einfügt.⁹⁷

Es ist nicht leicht zu entscheiden, wie dezidiert Byatts Kritik an der feministischen Literaturwissenschaft im allgemeinen und *writing the body* im besonderen ist, die sie hier satirisiert. Vermutlich ergeht es ihr ebenso wie ihrem Protagonisten Roland, der bei der Lektüre von Leonoras Buch gleichermaßen abgestoßen wie fasziniert ist: "He did not like this vision, and yet, a child of his time, found it compelling, somehow guaranteed to be significant [...]. Sexuality was like thick smoked glass: everything took on the same blurred tint through it." (246)⁹⁸ Tatsächlich bewahrt Rolands intuitive Distanz zu jenen literaturwissenschaftlichen Interpretationsmethoden, die sich stark auf Sexualität und Sexualmetaphorik konzentrieren, ihn davor, in die gleiche Falle zu tappen wie Professor Stern und Professor Cropper: Leonoras Fixierung auf die erotischen Implikationen der Bilder in Christabels Gedichten führt dazu, daß sie "LaMotte's lesbian sexuality" für die "empowering force behind her work" (139) hält. Damit projiziert sie ihre eigenen Wertvorstellungen und Lebenserfahrung genauso auf Christabel LaMotte wie Cropper die seinen auf Randolph Ash: So wie dieser sich mit seiner biographisch-psychoanalytischen Fixierung den Blick für die Vielgestaltigkeit Randolph Ashs verstellt, "irrt" auch Leonora auf ihrer "Queste" nach der wahren Identität LaMottes. Noch nach den Entdeckungen Rolands und Mauds (und ihrer französischen Kollegin Ariane Le Minier) ist sie nicht bereit, ihre Vorstellung von LaMottes Sexualität zu revidieren: "What a turn-up. Not only a lesbian but a Fallen Woman and Unmarried Mother. Every archetype" (426). So läßt sich vermuten, daß die implizite Kritik Byatts nicht in erster Linie der Methodik der feministischen Literaturwissenschaft gilt, sondern der Radikalität einiger ihrer Vertreterinnen, die sich anderen Erkenntniswegen

future, each one discovers the self in that experience which is inexpressible yet forms the supple grounding of life and language."

Luce Irigarays psycholinguistische Interpretationen verdanken der Psychoanalyse Lacans viel, wenn auch Irigarays Dissertation *Spéculum de l'autre femme* (1974) zu ihrem Ausschluß aus Lacans *École freudienne* führte (vgl. Moi, S. 127). Während Lacan Freuds Konzept des Phallus und des Penisneid einer gründlichen Revision unterzieht, aber die grundlegende Bedeutung Freuds in der Psychoanalyse nicht anzweifelt (vgl. Jacques Lacan, "Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung einer Psychose vorausgeht: Mit Freud", und "Die Bedeutung des Phallus", *Schriften* II, ed. Norbert Haas (Freiburg, 1975), S. 80-90 und 119-132) greift Irigaray nach einer heftigen Kritik Freuds auf die Philosophie und Mythologie der Antike zurück, um ihr Konzept der weiblichen Psyche und Sexualität zu entwickeln. Vgl. v.a. *Ce sexe qui n'est pas un* (1977) und *Éthique de la Différence Sexuelle* (1984). Siehe hierzu Moi, "Patriarchal Reflections: Luce Irigaray's looking-glass", op. cit. S. 126-149

⁹⁷ In den "Acknowledgements" findet sich eine genaue Quellenangabe hierzu: Silvia Vegetti Finzi, "Melusina, Malia e Fobia del Femminile", *Melusina. Mito e Leggende di Una Donna Serpente* (1986).

⁹⁸ So abwegig, wie die satirische Darstellung von Leonoras Schriften impliziert, ist die Untersuchung der Sexualmetaphorik nicht. Auch der *archetypal criticism* konzentriert sich oft auf die vielen archetypischen Motiven zugrundeliegende Sexualmetaphorik, vgl. das oben zitierte Werk Vogels

gegenüber nicht aufgeschlossen zeigen.⁹⁹ Diese These bestätigt die Darstellung von Leonoras Kollegin Maud. Sowohl ihre Interpretationsmethoden als auch ihre Überzeugungen sind viel weniger rigoros als die Leonoras, auch wenn Maud ähnliche Theoriemodelle und Erklärungsmuster für ihre Analysen heranzieht.

4.2.2 *Marginal Beings and Liminal Poetry*

Wie Roland, so versteht sich auch Maud in erster Linie als Textkritikerin und erst in zweiter Linie als feministische Literaturwissenschaftlerin:

I rather deplore the modern feminist attitude to private lives. [...] You can be psychoanalytical without being *personal* -' (211).

'The whole of our scholarship - the whole of our thought - we question everything except the centrality of sexuality - Unfortunately feminism can hardly avoid privileging such matters. I sometimes wish I had embarked on geology myself.' (222)

Maud versucht, zwischen Theorie und wirklichem Leben zu trennen, was ihr allerdings nicht immer gelingt. So analysiert sie auch Croppers Verhältnis zu seinem Studienobjekt Randolph Ash im Lichte der Psycholinguistik Lacans:¹⁰⁰

[Maud] indulged herself in a pleasant thought about the general ambiguity of the word 'subject' in this context. Was Ash subject to Cropper's research methods and laws of thought? Whose subjectivity was being studied? Who was the subject of the sentences of the text, and how

⁹⁹ Die ironische Darstellung der Feministinnen in *Possession* kritisiert Sylvia Kelso, S. 138 und 142: "And after all its lush writing, its academic wit and satire and its polyphonic *tour de force*, this was the centre of my disappointment with *Possession*: that what it really did was to endorse the ruling ideology, to construe and confirm the inferiority of women [...]." - "It seems that Byatt remains one of those women for whom 'there is no room if she's not a he' (Cixous, 292). She has not been able to escape the patriarchal discourses that Jane Miller calls women's second language [...]." Richard Jenkins, S. 14, deutet in eine ähnliche Richtung, allerdings aus einer anderen Perspektive: "The comparative conventional depiction of the present-day characters accidentally points up the romance and vividness of the Victorian part of the story; and elegantly self-conscious though the book is, one wonders if there is not a repressed Byatt, more robustly reactionary than she knows, longing to burst out and declare that traditional country life is best, and the modern world is scruffy and smutty, and what a girl needs is a strong, handsome man to look after her."

¹⁰⁰ Vgl. hierzu Jacques Lacan, "Der Buchstabe im Unbewußten", *Schriften* II, S. 41f: "*Ich denke, also bin ich (cogito ergo sum)*, das ist nicht nur die Formel, in der sich, auf dem historischen Gipfel einer Reflexion auf die Bedingungen von Wissenschaft, die Verbindung zur Transparenz des transzendentalen Subjekts von seiner existentiellen Bejahung her konstituiert. Vielleicht bin ich nur Objekt und Mechanismus (und also nichts weiter als eine Erscheinung), sicher aber insofern als ich das denke, bin ich - absolut. Ohne Zweifel haben die Philosophen hier wichtige Korrekturen angebracht, namentlich daß in dem, was denkt (*cogitans*), ich mich immer nur als Objekt (*cogitatum*) konstituiere. Bleibt, daß durch diese extreme Läuterung des transzendentalen Subjekts meine existentielle Bindung an seinen Entwurf unumstößlich scheint, zumindest in der

did Cropper and Ash fit into Lacan's perception that the grammatical subject of a statement differs from the subject, the 'I', who is the object discussed by that statement? Where these thoughts original, Maud wondered, and decided almost inevitably not, all possible thoughts about literary subjectivity had recently and strenuously been explored. (250)

Mauds eigene literaturwissenschaftliche Arbeit macht sich sowohl Erkenntnisse der Psycholinguistik zunutze wie der Anthropologie und des Poststrukturalismus. Ihre Studie *Marginal Beings and Liminal Poetry* behandelt, wie sie selbst sagt, "agoraphobia and claustrophobia and the paradoxical desire to be let out into unconfined space [...] and at the same time to be closed into tighter and tighter impenetrable small spaces - like Emily Dickinson's voluntary confinement [...]" (54).¹⁰¹ Wie bereits festgestellt wurde, weisen "LaMottes" Gedichte gerade in dieser Hinsicht große Ähnlichkeiten mit Emily Dickinsons Lyrik auf, so daß Mauds analytischer Ansatz eine überraschende intertextuelle Plausibilität erhält. Byatt läßt es mit dieser intertextuellen Anspielung aber nicht genug sein; sie konstruiert eine weitere Parallele zwischen LaMotte und Dickinson, die sich in der literaturkritischen "Wirklichkeit" verankern läßt: Wie Emily Dickinson schrieb LaMotte viele Gedichte über Insekten und nahm auch in ihren Briefen immer wieder Bezug auf den griechischen Mythos von Arachne: "Arachne is a lady I am greatly sympathetic to, an honest craftswoman, who makes perfect patterns [...]" (87, vgl. auch 157, 159, 180). So erscheint es durchaus plausibel, daß einer der Artikel in einer feministischen Aufsatzsammlung zu LaMotte den Titel "Ariachne's Broken Woof: Art as Discarded Spinning in the Poems of LaMotte" (37) trägt. Hier wird offenbar auf J. Hillis Millers Artikel "Ariachne's Broken Woof"¹⁰² von 1977 (auch die fiktive Sammlung erschien in diesem Jahr) angespielt, in dem J. Hillis Miller die beiden Frauengestalten der griechischen Mythologie, Ariadne und Arachne, die beide "Fäden spinnen", zu einer Figur zusammenfaßt:¹⁰³

¹⁰¹ Emily Dickinsons Platzangst ist auch Gegenstand von Maryanne Garbowskys Monographie *The House without the Door. A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia* (London/Toronto, 1989).

¹⁰² J. Hillis Miller, "Ariachne's Broken Woof", *Georgia Review* 31 (1977), S. 44-60. Vgl. auch J. Hillis Miller, *Ariachne's Thread. Story Lines* (New Haven, 1992).

¹⁰³ Diesen Faden hat Nancy K. Miller aufgenommen und in ihrer feministischen Studie "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic" interessant weiterentwickelt. Siehe hierzu Nancy K. Miller, *Subject to Change: Reading Feminist Writing* (New York, 1988), S. 77-101, v.a. S. 95-96: "In the many revisions of the *Metamorphoses* the images of Arachne's tapestry have been consistently reappropriated by interpretative gestures that dematerialize the gender of cultural productions, and in the process of displacement allegorize the referential claims of the female body in representation to representation. It is thus also the task of feminist criticism to read for Arachne, which is to say not only for her, for the 'other woman', but for emblems of a female signature elsewhere and otherwise, as I have tried to in this book for a tradition of feminist writers." Vgl. auch S. 96-97: "To remember Arachne only as the spider, or through the dangers of her web alone, is to retain the archetype and dismember, once again, with Athena, the subject of its history: to underread. The goal of overreading, of reading for the signature, is to put one's

Ariachne's broken woof, figure of a torn or deflowered virginity, becomes, in a mind-twisting reversal of the sexes, itself a 'point' which might tear, though it can find in this case no orifice to penetrate. [...] Tearer and torn here change places, as Ariachne's broken woof both is and is not male and is and is not female, as the stories of Ariadne and Arachne are both alike and different.¹⁰⁴

Maud Baileys Hauptinteresse gilt allerdings weniger der dekonstruktivistisch-feministischen Diskussion über die Frau als Schriftstellerin, die in der amerikanischen Literaturwissenschaft große Beachtung findet, sondern sie geht dieses Thema aus einer anderen Perspektive heraus an: der psychoanalytischen Interpretation von Grenzen, Schwellen und "transitional areas" (334) in LaMottes Lyrik, der "liminality, and the dissolution of boundaries" (139). Mit diesem Interpretationsansatz greift Maud Bailey auf anthropologische und soziologische Studien Victor Turners und Donald Winnicotts¹⁰⁵ zurück, die Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden haben und den rituellen Prozess beschreiben, den gesellschaftliche Außenseiter (Heranwachsende, Frauen, zukünftige Priester) bis zur Aufnahme in die Gemeinschaft durchlaufen müssen.¹⁰⁶ Mauds Interpretationsansatz erfaßt das Wesen von "LaMottes" Lyrik viel konkreter als Leonoras *writing the body*: Byatt hat ihre fiktive Dichterin in Anlehnung an Emily Dickinson als eine Frau gestaltet, deren innere Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und emotionalen Tabus, den *boundaries* und *thresholds*, sich in ihrer Dichtung widerspiegelt (vgl., 150-156, 161-162, 210). Sarah Gilead ist der Ansicht, daß diese Form der *liminality* für die Literatur der viktorianischen Zeit geradezu charakteristisch ist:

It was perhaps inevitable that a virtual obsession with liminality should characterize Victorian literature: social critics commonly characterize the period as an 'age of transition', as a liminal period in a history of spiritual, moral, and intellectual as well as material progress. To conflate disorienting changes in social structure with ritualist/mythic patterns of transformation is

arachnologies may allow us to refuse and refigure the very opposition of subject and text, spider and web."

¹⁰⁴ Hillis Miller, S. 57.

¹⁰⁵ Vgl. Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Antistructure* (1969), *Dramas, Fields, and Metaphors* (1974); Donald W. Winnicott, *Psychoanalysis and Contemporary Thought* (1971), *The Child and the Outside World. Studies in Developing Relationships* (1962). Vgl. hierzu *Possession*, S. 334: "[Maud Bailey and Ariane Le Minier] discussed liminality and the nature of Melusina's monstrous form as a 'transitional area', in Winnicott's terms - an imaginary construction that frees women from gender-identification."

¹⁰⁶ Obgleich der Begriff "Liminality", offenbar ein soziologischer *terminus technicus*, schon seit geraumer Zeit Eingang in die wissenschaftliche Fachsprache gefunden hat, ist er noch nicht in der neuesten Ausgabe des *Oxford English Dictionary* zu finden. Daher mag folgende Definition Juha Pentikäinens wenigstens als erste Orientierung dienen: "Liminality is [...] a marginal phase between old and new statuses, a period lasting some limited time and in most cases leading to a normal condition and a new social membership and status. The liminal stage is abnormal and anti-

to imagine history as a purposive, logical, even providential narrative.¹⁰⁷

Maud, die sich bei ihren Studien über LaMottes Lyrik weniger auf das Sexualleben der Dichterin als vielmehr auf ihre Gedankenwelt konzentriert, läuft wesentlich weniger als Mortimer Cropper oder Leonora Stern Gefahr, biographischen *errors* aufzusitzen. Bei der literaturwissenschaftlichen Detektivarbeit, die erforderlich ist, um die Widerspiegelung der Liebesbeziehung von LaMotte und Ash in ihren Gedichten auszumachen, hilft ihr allerdings nicht ihr theoretisches Wissen, sondern ihre Fähigkeiten im "close reading" (vgl. 237).

Ohne den Wert und die Berechtigung von literaturwissenschaftlichen Interpretationsmethoden und Theoriemodellen grundsätzlich in Frage zu stellen, bricht Byatt auf diese Weise eine Lanze für die traditionelle Textkritik gegenüber den immer abstrakter und theoretischer werdenden Literaturtheorien, besonders dem Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus. Gleichzeitig verteidigt sie den höheren Stellenwert der Literatur im Vergleich zu Werken des Sekundärdiskurs, der von eben diesen Schulen in Zweifel gezogen wird. Auch Malcolm Bradbury hebt diesen Aspekt von Byatts *academic romance* hervor:

Amongst its other qualities, the book is a criticism of the drab impersonality of a great deal of modern literary thought and theory, and a strong inward argument for the recovery of the creative principle - the fire of art and the imagination that should, indeed, restore romance to the disconnected, over-textualized world of the late-modern novel.¹⁰⁸

Mit *Possession* gelingt es Byatt, den spannenden *plot* einer *detective novel* auf überzeugende Weise mit der zentralen Thematik der *academic novel*, dem Wissenschaftsbetrieb und der Literaturtheorie, zu verknüpfen. Mit der Aufnahme und Weiterführung von jüngsten Entwicklungen im Genre der *campus novel* deutet Byatts Roman Möglichkeiten an, wie der Mikrokosmos der Akademia auch in Zukunft zum Gegenstand intelligenter und unterhaltsamer Romane werden könnte, die über den Kreis der akademischen *insider* hinaus eine große Leserschaft begeistern. Vor allem aber ist *Possession* eine Liebeserklärung an die Literatur und an den Zauber des Lesens, an die Fähigkeit, in eine imaginäre Welt einzutauchen und sich von ihr gefangen nehmen zu lassen. Diese Fähigkeit sollte sich gerade der Literaturwissenschaftler bewahren, dessen Begegnung mit Literatur sich allzu oft in der rein intellektuellen Analyse und Kritik erschöpft:

There are readings - of the same text - that are dutiful, readings that map and dissect, readings that hear a rustling of unheard sounds, that count grey little pronouns for pleasure or instruction and for a time do not hear golden or apples. There are personal readings, that snatch for personal

¹⁰⁷ Sarah Gilead, "Liminality, Anti-Liminality, and the Victorian Novel", *Journal of English Literary*

meanings, I am full of love, or disgust, or fear, I scan for love, or disgust, or fear. There are - believe it - impersonal readings - where the mind's eye sees the lines move onwards and the mind's ear hears them sing and sing. Now and then there are readings which make the hairs on the neck, the non-existent pelt, stand on end and tremble, when every word burns and shines hard and clear and infinite and exact, like stones of fire, like points of stars in the dark - readings when the knowledge that we shall know the writing differently or better or satisfactorily, runs ahead of any capacity to say what we know, or how. In these readings, a sense that the text has appeared to be wholly new, never before seen, is followed, almost immediately, by the sense that it was always there, that we the readers, knew it was *always there*, and have *always known* it was as it was, though we have now for the first time recognized, become fully cognisant of, our knowledge. (471-472)

Schlußwort

Die wissenschaftliche Beurteilung von zeitgenössischer Literatur bewegt sich zwangsläufig auf unsicherem Boden, ist sie doch immer der Gefahr ausgesetzt, von jüngsten Entwicklungen überholt und widerlegt zu werden. Auf den Universitätsroman, der auf gesellschaftliche und hochschulpolitische Entwicklungen sehr sensibel reagiert, trifft dies in besonderem Maße zu. Kommt Martin Goch noch 1991 zu dem Schluß, daß "der komisch-satirische Hauptzweig des zeitgenössischen englischen Universitätsromans bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt in erster Linie als anspruchsvolle Unterhaltungsliteratur anzusehen ist und nur in Ausnahmefällen einen Beitrag zur hochschulpolitischen Diskussion leistet",¹ könnte man heute bereits gegen diese These argumentieren. Die einschneidenden Veränderungen im Hochschulwesen, die als Konsequenz der rigorosen Sparpolitik der Tory-Regierung an englischen Universitäten allenthalben zu spüren sind, haben David Lodge, Malcolm Bradbury und andere Autoren zu *campus novels* inspiriert, die durchaus kritisch zur gesellschaftlichen Relevanz der Universität im allgemeinen und der Geisteswissenschaften im besonderen Stellung beziehen. So leitet Malcolm Bradbury seinen 1987 erschienenen Roman *Cuts* mit einer leitmotivischen Aufzählung all der Bereiche ein, die von den Einsparmaßnahmen betroffen sind:

It was the summer of 1986, and everywhere there were cuts. [...] They were incising heavy industry, they were slicing steel, they were - by no longer cutting much coal - cutting coal. They were axing the arts, slimming the sciences, cutting inflation and the external services of the BBC. They were reducing public expenditure, bringing down interest rates, eliminating over-production and unnecessary jobs.²

Auch der Protagonist von Bradburys Roman, der Englischdozent Henry Babbacombe, wird im Zuge der marktorientierten Finanzpolitik seiner Universität sozusagen "wegrationalisiert". Vom gleichen Schicksal sind auch die Geisteswissenschaftler in Andrew Davies' *A Very Peculiar Practice: The New Frontier* (1988) bedroht. So fordert der amerikanische Vice-Chancellor von Lowland University den Anglistik-Professor Dr. Bunn auf, sein Institut und seine Ressourcen nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage neu zu strukturieren: "You stand for quality, George, you deliver a quality product, and we need a quality product to compete in the world market"³ - ansonsten droht die Auflösung des gesamten Instituts. Den unbequemen Mahner Professor Bunn wird der Kanzler aber erst dann los, als es ihm gelingt, Bunn einen Prozeß wegen angeblicher sexueller Belästigung seiner Studentinnen anzuhängen. Sowohl in Andrew Davies Roman als auch in Frank Parkins

¹ Goch, S. 502.

²

bitterböser Satire *The Mind and Body Shop* (1987) sind zwar die Protagonisten nach wie vor Dozenten, aber auch Studenten spielen wieder eine Rolle auf dem Campus. In beiden Universitätsromanen erscheinen sie als die eigentlichen Leidtragenden der *Thatcherite society*, in der nur Leistung und *output* zählen - Geld in ein so risikoreiches "Projekt" wie einen Menschen zu investieren, ist unter gewinnorientierten Gesichtspunkten untragbar. So meditiert der Kanzler in Parkins *The Mind and Body Shop* darüber, daß

the very concept of student had become outdated. Their fees made up only a small proportion of total revenue, so that the resources and personell tied up in teaching them would be used far more constructively on contract research for foreign governments and the multi-nationals. Besides, the university would be a much better place without them; there would be fewer germs, fewer social diseases, more parking space.⁴

Die Studenten sind gezwungen, sich von ihren skrupellosen Dozenten als menschliche Versuchskaninchen benutzen zu lassen, obgleich sie bleibende körperliche und psychische Schäden davontragen.⁵ Das Bild, das Davies und vor allem Parkin vom "Wirtschaftsfaktor Universität" zeichnen, ist eine Horrordisziplin, die in ihrer satirischen Verzerrung Bradbury nichts nachsteht.

Diese Universitätssatiren spiegeln nicht nur den Zeitgeist einer bestimmten Ära kritisch wider, sondern stellen erneut, wie im Viktorianismus und den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts, die gesellschaftliche Relevanz jener wissenschaftlichen Disziplinen zur Diskussion, die nicht oder höchstens indirekt zum Bruttosozialprodukt beitragen, deren Finanzierung den Fiskus aber nicht unerheblich belastet. Zweifellos sind sie aufgrund ihrer politischen Brisanz gegenwärtig besonders interessant, zukünftige Generationen werden sie daher vielleicht als "historische" Universitätsromane lesen. Unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten jedoch erscheinen jene Romane zukunftsweisender, die sich nicht ausschließlich auf das Geschehen auf dem Campus konzentrieren, sondern andere Lebensbereiche, andere Gattungen einbeziehen, wie exemplarisch an David Lodge's *Small World* und A.S. Byatts *Possession* gezeigt wurde. Diese Art der Gattungsüberschreitung beziehungsweise -erweiterung bedeutet nicht, daß der Universitätsroman oder die *academic novel* eine antiquierte Gattung ist; vielmehr stellt sie einen Weg dar, das Genre abwechslungsreich zu gestalten: Die Universität des 20. Jahrhunderts ist kein isolierter Elfenbeinturm mehr, sondern befindet sich im aktiven Dialog mit allen Bereichen der Gesellschaft. Dieser Tatsache tragen Malcolm Bradbury und David Lodge in ihren jüngsten Romanen Rechnung: Bradbury schickt den akademischen Protagonisten seines Romans *Rates of Exchange* (1983) auf Vortragsreise in den Ostblock und läßt in *Doctor Criminale* (1992) einen jungen Journalisten mit solider Universitätsausbildung

in "deconstruction"⁶ auf den Spuren eines mysteriösen Universalgenies, sozusagen des Humboldt des 20. Jahrhunderts, wandeln. David Lodges Roman *Nice Work* (1988), eine "gelungene Synthese zwischen einer *campus novel* und einer *industrial novel*",⁷ überschreitet nicht nur die geographischen Grenzen des Campus, sondern auch die generischen Grenzen der *campus novel*. Damit setzt er den Trend fort, den er mit *Small World* angedeutet hat. Diese Gattungsverschmelzung ist aber keine Innovation Lodges: Bereits in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts etablierte sich "eine Mischform zwischen *academic novel* und *detective novel*"⁸ gewissermaßen als Subgenre der Gattung. So hat beispielsweise Dorothy Sayers Oxfordkrimi *Gaudy Night* (1945) fast schon den Status eines Klassikers erreicht, und auch zeitgenössische Autoren betrachten die Welt der Akademia als ideales *setting* für Intrigen und Verbrechen.⁹ Gerade weil die Universität ein Mikrokosmos ist, dessen Bewohner theoretisch einen repräsentativen Querschnitt aus allen Wissensgebieten und gesellschaftlichen Bereichen darstellen, lassen sich in die Rahmenstruktur der *campus* oder *academic novel* allgemeinmenschliche, gesellschaftliche und auch abstrakte Themen integrieren und auf literarisch anspruchsvolle und ansprechende Weise gestalten. Diese Einbindung verschiedener *topics* und *plots* in eine Romanhandlung mittels unterschiedlicher literarischer Schreibweisen und intertextueller Verschränkung konnte leider nur ansatzweise bei der Analyse von *Small World* und *Possession* demonstriert werden. So wäre es eine interessante Aufgabenstellung, diesem Phänomen genauer und anhand weiterer Romane nachzuspüren, stellt Barbara Himmelsbach doch fest: "Der Universitätsroman demonstriert die gattungsmäßige Offenheit und Kombinationsfähigkeit des Gegenwartsromans in besonders hohem Maße."¹⁰

Eine andere Fragestellung, die noch weitgehend unbeantwortet scheint und auch in dieser Arbeit nur kurz angeschnitten wurde, ist die nach der Rolle der Akademikerin im Universitätsroman: "Die Darstellung der Frau, und zwar nicht nur als bemutternde, nörgelnde oder still vor sich hinleidende Ehefrau

⁶ Vgl. Bradbury, *Doctor Criminale* (New York: Viking Penguin, 1992), S. 8-9: "It was the Age of Deconstruction, and how, there on the green Sussex chalk downs, we deconstructed. Junior interrogators, literary commissars, we deconstructed everything: author, text, reader, language, discourse, life itself. No task was too small, no piece of writing below suspicion. We demythologized, we demystified. We dehegemonized, we decanonized. We dephallicized, we depatriarchalized; we decoded, we de-canted, we de-famed, we de-manned."

⁷ Imhof, S. 140.

⁸ Imhof, S. 139.

⁹ Vgl. hierzu Weiß, S. 165-166. Weiß nennt beispielsweise noch Carolyn Heilbruns Romane *In the Last Analysis* (1964), *The James Joyce Murder* (1967), *Poetic Justice* (1970) und *Death in a Tenured Position* (1981). Carolyn Heilbrun ist, wie Lodge, Bradbury und Byatt, Anglistin.

¹⁰ Himmelsbach, S. 283. Barbara Himmelsbach ordnet beispielsweise Elizabeth Goudges *Towers in The Mist* (1983) dieser Kategorie von Universitätsromanen zu und weist auf D. L. Murrays *Folly Bridge: A Romantic Tale* (1945) als "historischen" Universitätsroman hin. Auch Wolfgang Weiß widmet seine Aufmerksamkeit den genreüberschreitenden Universitätsromanen, speziell dem

eines Professors oder als die stereotype verführerische *co-ed*, sondern als ernstzunehmende Studentin oder akademische Lehrerin, ist ein lohnendes und zu wenig beachtetes Untersuchungsfeld."¹¹ Wie wird die Emanzipation der Frau in Familie, Wirtschaft und Wissenschaft in den Universitätsromanen reflektiert? Trifft Ulrike Dubbers Beobachtung, daß Frauen an Universitäten einen "'odd and rather alarming tribe', dessen Charakterisierung seit Jahrzehnten unverändert ist und dem die Autoren mit deutlicher Ablehnung gegenüberstehen"¹² bilden, auch auf die Romane von Autorinnen und die jüngsten Universitätsromane zu? Es bleibt zu hoffen, daß das in den letzten Jahren rege Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung auch weiterhin dem Universitätsroman gilt, dessen größte "Fangemeinde" wohl die Akademiker und speziell die Literaturwissenschaftler selbst sind.

¹¹ Weiß, S. 163.

¹² Dubber, S. 172.

Literaturverzeichnis

I. Primärwerke

Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Translated into English Heroical Verse by Sir John Harington. Ed. Robert McNulty. 1591Oxford: Clarendon, 1972

Bradbury, Malcolm. *Cuts*. London: Hutchinson, 1987.

Bradbury, Malcolm. *Doctor Criminale*. New York: Viking Penguin, 1992.

Bradbury, Malcolm. *My Strange Quest for Mensonge*. 1987; London: Penguin, 1988.

Bradbury, Malcolm. *The History Man*. London: Secker & Warburg, 1975. Dt. Übersetzung: *Der Geschichtsmensch*. Stuttgart: Klett/Cotta, 1989.

Byatt, Antonia S. *Possession. A Romance*. 1990; London: Vintage, 1991. Dt. Übersetzung: *Besessen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

Davies, Andrews. *A Very Peculiar Practice: The New Frontier*. London: Methuen, 1988.

Lodge, David. *Changing Places. A Tale of Two Campuses*. 1975; London: Penguin, 1978. Dt. Übersetzung: *Ortswechsel. Ein satirischer Roman*. Frankfurt/Berlin: Ullstein, 21996.

Lodge, David. *Small World. An Academic Romance*. 1984; London: Penguin, 1985. Dt. Übersetzung: *Schnitzeljagd. Ein satirischer Roman*. Frankfurt/Berlin: Ullstein, 51995.

Parkin, Frank. *The Mind and Body Shop*. New York: Atheneum, 1987.

The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot. London: Faber and Faber 1969.

The Letters of Emily Dickinson. Ed. Thomas H. Johnson. Cambridge/ Mass.: Harvard University Press, 1965.

The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning 1845-1846. Ed. Elvan Kintner. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1969.

The Poems of John Keats. Ed. Jack Stillinger. London: Heinemann.

The Poems of Tennyson. Ed. Christopher Ricks. London: Longman, 1969.

The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats. Ed. Peter Allt und Russell Alspach. New York: Macmillan, ³1966.

The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition. Ed. Edwin Greenlaw et al. Baltimore: The John Hopkins Press, ⁴1966.

II. Sekundärliteratur

"The Booker Prize 1990". *Journal of the Department of English* 29,1 (1991): 39.

Acheson, James. "The Small Worlds of Malcolm Bradbury and David Lodge." *The British and Irish Novel since 1960.* Ed. James Acheson. New York: St. Martin's, 1991. 78-92.

Ammann, Daniel. *David Lodge and the Art-and-Reality-Novel.* Heidelberg: Carl Winter, 1991.

Armstrong, Isobel, ed. *Writers and Their Background: Robert Browning.* Ohio: Ohio University Press, 1975.

Bachtin, Michael. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur.* Übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt: Ullstein, 1985.

Banks, J.R. "Back to Bradbury Lodge." *Critical Quarterly* 27,1 (1985): 79-81.

Berger, Dieter. "Das Bild der Universität im zeitgenössischen englischen Roman." *Jahrbuch der Universität Düsseldorf* 1981-1983: 103-112.

Bergonzi, Bernard. "Fictions of History." *The Contemporary English Novel.* Ed. Malcolm Bradbury und David Palmer. London:Arnold, ²1980. 43-65.

Bode, Christoph. "'How Far Can You Go?' Zum Stand der literaturwissenschaftlichen Debatte in Großbritannien." *Anglia* 107 (1989): 380-414.

Böhm, Rudolf. "Der englische Universitätsroman." *Studien zur englischen und amerikanischen Prosa nach dem Ersten Weltkrieg.* Ed. Maria Diedrich, Christoph Schöneich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. 72-84.

Böker, Uwe. "Der realistische Roman zwischen Markt und Experiment." *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960.* Ed. Annegret Maack und Rüdiger Imhof. Darmstadt: Wissenschaftliche

- Bosl**, Karl et.al., eds. *Biographisches Wörterbuch zur Deutschen Geschichte* III. München: Francke, 1975.
- Bradbury**, Malcolm und David Lodge. "Laughing Matter': The Comic Novel in English." *Moderna Sprak* 86,1 (1992): 1-10.
- Bradbury**, Malcolm und David Parker, eds. *The Contemporary English Novel*. Stratford-upon-Avon Studies 18. London: Arnold, ²1980.
- Bradbury**, Malcolm. "The Text as Crime." *The Times Literary Supplement* 30. März 1990: 344.
- Bradbury**, Malcolm. "Campus Fiction." *No, not Bloomsbury*. London: Deutsch, 1987. 329-335.
- Bradbury**, Malcolm. "The Wissenschaft File." Ders., *Unsent Letters. Irreverent Notes from a Literary Life*. London: Arena, 1989. 1-14.
- Bradbury**, Malcolm. *No, Not Bloomsbury*. London: Deutsch, 1987.
- Bradbury**, Malcolm. *Possibilities. Essays on the state of the novel*. London: Oxford University Press, 1973.
- Bradbury**, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Secker & Warburg, 1993.
- Bradbury**, Malcolm. *The Social Context of Modern Literature*. New York: Schocken Books, 1971.
- Broich**, Ulrich und Manfred Pfister, eds. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Brookner**, Anita. "Eminent Victorians and Others." *The Spectator* 3.März 1990: 35.
- Brunel**, Pierre, ed. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. London/New York: Routledge, 1992.
- Bungert**, Hans. "Amerikanisches Hochschulwesen in literarischer Gestaltung." *Jahrbuch für Amerikastudien* 12 (1967): 74-91.
- Byatt**, Antonia Susan. "Impressions in Their Rendering." *The Times Literary Supplement* 13. Februar 1981: 171-172.
- Byatt**, Antonia Susan. "Insights Ad nauseum." *The Times Literary Supplement* 14. November 1986: 1274.

- Byatt, Antonia Susan.** "Reading, Writing, Studying: Some Questions about Changing Conditions for Writers and Readers." *Critical Quarterly* 35,4 (1993): 3-7.
- Byatt, Antonia Susan.** *Passions of the Mind. Selected Writings.* 1991; London: Vintage, 1993.
- Byrd, Deborah.** "Combating an Alien Tyranny: Elizabeth Barrett Browning's Evolution as a Feminist Poet." *Courage and Tools: The Florence Howe Award For Feminist Scholarship 1974-1989.* Ed. Joanne Glasgow und Angela Ingram. New York: MLA, 1990. 203- 216.
- Chubbuck, Katharine.** "Fiction Past and Future". *Newsweek* 5. Juni 1995: 60.
- Cioux, Hélène.** "The Laugh of the Medusa." (1975), in Auszügen rpt. in *Feminist Literary Theory.* Ed. Mary Eagleton. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 225-227.
- Clutterbuck, Charlotte.** "A Shared Depository of Wisdom: Connection and Redemption in *Tiger in the Tiger Pit* and *Possession.*" *Southerly: A Review of Australian Literature* 53,2 (1993): 121-129.
- Cody, John.** *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson.* Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1971.
- Connery, Brian.** "Inside Jokes: Familiarity and Contempt in Academic Satire." *University Fiction.* Ed. David Bevan. Amsterdam: Rodopi, 1990. 123-137.
- Conrad, Peter.** "Untranscribability." *New Statesman* 9. Dezember 1977: 821-822.
- Cox, C.B.** "Words and the Novelist." *The Spectator* 25. März 1966: 376-377.
- Doyle, Laura.** *Bordering on the Body. The Racial Matrix of Modern Fiction and Culture.* New York/Oxford: Oxford UP, 1994.
- Dubber, Ulrike.** *Der englische Universitätsroman der Nachkriegszeit.* Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik NF 1. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991.
- Feinstein, Elaine.** "Eloquent Victorians." *New Statesman* 16. März 1990: 38.
- Fountain, Stephen.** "Ashes to Ashes: Kristeva's Jouissance, Altizer's Apocalypse, Byatt's *Possession* and 'The Dream of the Rood'." *Literature and Theology* 8,2 (1994): 193-207.

- Friedman**, Melvin. "Malcolm Bradbury's Plot of History." *Essays on the Contemporary British Novel*. Ed. Hedwig Bock und Albert Wertheim. München: Hueber, 1986. 213-226.
- Frye**, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Garbowsky**, Maryanne. *The House without the Door. A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia*. London/Toronto: Associated University Presses, 1989.
- Gilead**, Sarah. "Liminality, Anti-Liminality, and the Victorian Novel." *ELH* 53,1 (1986): 183-197.
- Giobbi**, Giuliana. "Know the past: know thyself. Literary pursuits and quest for identity in A.S. Byatt's *Possession* and in F. Duranti's *Effetti Personali*." *Journal of European Studies* 24 (1994): 41-54.
- Goch**, Martin. *Der englische Universitätsroman nach 1945 - Welcome to Bradbury Lodge*. Trier: WVT Wissenschaftsverlag, 1992.
- Gorsky Rubinov**, Susan. *Femininity to Feminism. Women and Literature in the Nineteenth Century*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Haffenden**, John. *Novelists in Interview*. London/New York: Methuen, 1985.
- Hawkes**, Terence. "Critics in Their Castle." *New Statesman* 26. Juni 1981: 19-20.
- Hepburn**, Neil. "Fathering." *The Listener* 27. Februar 1975: 285-286.
- Himmelsbach**, Barbara. *Der englische Universitätsroman*. Europäische Hochschulschriften 14. Frankfurt: Peter Lang, 1992.
- Holmes**, Frederick. "The Reader as Discoverer in David Lodge's *Small World*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32,1 (1990): 47-57.
- Holzappel**, Otto. *Lexikon der abendländischen Mythologie*. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1993.
- Hulbert**, Ann. "The Great Ventriloquist: A.S. Byatt's *Possession: A Romance*." *Contemporary British Women Writers: Narrative Strategies*. Ed. Robert E. Hosmer. New York: St. Martin's, 1993. 55-65.
- Humm**, Maggie, ed. *The Dictionary of Feminist Theory*. Hampstead: Harvester Wheatsheaf, 1989.

- Imhof**, Rüdiger. "Akademia im Roman." *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*. Ed. Annegret Maack und Rüdiger Imhof. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. 130-147.
- Irigaray**, Luce. *An Ethics of Sexual Difference* (= *Étique de la Différence Sexuelle*, Paris 1984). London: The Athlona Press, 1993.
- Irigaray**, Luce. *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts* (= *Spéculum de l'autre femme*, Paris 1974). Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- Jenkins**, Richard. "Disinterring Buried Lives". *The Times Literary Supplement* 2. März 1990: 213-214.
- Juhasz**, Suzanne, ed. *Feminist Critics Read Emily Dickinson*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- Kaplan**, Cora. "The Indefinite Disclosed: Christina Rossetti and Emily Dickinson." *Women Writing and Writing About Women*. Ed. Mary Jacobus. London: CroomHelm, 1979. 61-79.
- Keith-Spiegel**, Patricia. "Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues." *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Ed. Jeffrey H. Goldstein und Paul McGhee. New York: Academic Press, 1972. 3-39.
- Kellaway**, Kate. "Self-Portrait of a Victorian Polymath." *The Observer* 16. September 1990: 45.
- Kelso**, Sylvia. "The Matter of Melusine: A Question of Possession." *Linq: Literature in North Queensland* 19,2 (1992): 134-144.
- Kenyon**, J. P. "Lucky Jim and After: The Business of University Novels." *Encounter* Juni 1980: 81-84.
- Killy**, Walter, ed. *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache* III. München: Bertelsmann, 1989.
- Lacan**, Jacques. *Schriften* II (= *Écrits*, Paris 1966). Ed. Norbert Haas. Olten/Freiburg: Walter, 1975.
- Lacan**, Jacques. *Schriften* III (= *Écrits*, Paris 1966). Ed. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Berlin/Weinheim: Quadriga, ²1986.
- Laing**, Stuart. "The Three Small Worlds of David Lodge." *Critical Survey* 3,3 (1991): 324-330.
- Leder**, Sharon. *The Language of Exclusion: The Poetry of Emily Dickinson and Christina Rossetti*. New York/London: Greenwood Press, 1987.

- Leighton**, Angela. *Elizabeth Barrett Browning*. Brighton: The Harvester Press, 1986.
- Lodge**, David. "Robertson Davies and the Campus Novel." *Write On. Occasional Essays '65-85*. London: Secker & Warburg. 169-173.
- Lodge**, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.
- Lodge**, David. *Language of Fiction*. 1966; London: Routledge, new ed. 1984.
- Lodge**, David. *Modern Criticism and Theory. A Reader*. New York: Longman, 1988.
- Lodge**, David. *The Novelist at the Crossroads*. London: Routledge, 1971.
- Lodge**, David. *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. Boston/London: Routledge, 1981.
- Loeffelholz**, Mary. *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Maack**, Annegret. "Die Weiterentwicklung der fiktiven Biographie bei A.S. Byatt." *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*. Ed. Annegret Maack und Rüdiger Imhof. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. 183-187.
- Mc Guirk**, Carol. "Drabble to Carter: Fiction by Women, 1962-1992." *The Columbia History of the British Novel*. Ed. John Richetti. New York: Columbia University Press, 1994. 941-957.
- Mermin**, Dorothy. "The Domestic Economy of Art: Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning." *Mothering The Mind: Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners*. Ed. Ruth Perry and Martine Watson Brownley. New York/London: Holmes & Meier, 1984. 82-101.
- Mews**, Siegfried. "The Professor's Novel: David Lodge's *Small World*." *Modern Language Notes* 104,3 (1989): 713-726.
- Miller**, J. Hillis. "Stevens' Rock and Criticism as Cure, I." *The Georgia Review* 30 (1976): 11-12.
- Miller**, J. Hillis. "Ariachne's Brooken Woof". *The Georgia Review* 31 (1977): 44-60.

- Miller**, J. Hillis. *Ariachne's Thread. Story Lines*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- Miller**, Nancy. "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic." Dies., *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988. 77-101.
- Mitchell**, Sally, ed. *Victorian Britain. An Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1988.
- Moi**, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London/New York: Methuen, 1985.
- Morace**, Robert. *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.
- Müller**, Beate. *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: WVT Wissenschaftsverlag, 1994.
- Parker**, Patricia. *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Pentikainen**, Juha. "The Symbolism of Liminality". *Religious Symbols and Their Functions*. Ed. Haralds Biezais. Uppsala: Almqvist & Wiksell. 154-166.
- Pfandl-Buchegger**, Ingrid. *David Lodge als Literaturkritiker, Theoretiker und Romanautor*. Heidelberg: Carl Winter, 1993.
- Price**, Martin. "Metaphor and Metonymy." *The Yale Review* 67,2 (1977): 254-259.
- Price**, Martin. "Theories of the Novel." *The Yale Review* 56,2 (1966): 294-301.
- Proctor**, Mortimer. *The English University Novel*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Reckwitz**, Erhard. "Literaturprofessoren als Romanciers: Die Romane von David Lodge und Malcolm Bradbury." *Germanisch-romanische Monatsschrift* 37,2 (1987): 199-217.
- Rifkind**, Donna. "Victorians' Secrets." *The New Criterion* Februar 1991: 77-80.
- Schellenberger**, John. "University fiction and the university crisis." *Critical Quarterly* 24,3 (1982): 45-48.

- Simek**, Rudolf. *Lexikon der germanischen Mythologie*. Stuttgart: Kröner, 1984.
- Smith**, Anne. "Possession." *The Listener* 1. März 1990: 29.
- Späth**, Eberhard. "Malcolm Bradbury: *The History Man*." *Anglistik und Englischunterricht* 19 (1983): 65-79.
- Stanzel**, Franz. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, ⁵1991.
- Todd**, Richard. "An Interview with Malcolm Bradbury." *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 11,3 (1981): 183-196.
- Todd**, Richard. "Malcolm Bradbury's *The History Man*: The Novelist as Reluctant Impresario." *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 11,3 (1981):162-182.
- Turner**, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca/London: Cornell UP, 1974.
- Vasudevon**, Aruna, ed. *Twentieth-Century Romance and Historical Writers*. London / Detroit Washington: St. James Press, ³1994.
- Vogel**, Matthias. "*Melusine...das läßt aber tief blicken*." *Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts*. Bern/Frankfurt/New York: Peter Lang, 1989.
- Vogel**, Susan. *Humor: A Semiogenetic Approach*. Bochum: Brockmeyer, 1989.
- Wachtel**, Eleanor. *Writers and Company*. New York/London: Harcourt Bran, 1993.
- Watson**, George. "Fictions of Academe: Dons and Realities." *Encounter* November 1978: 42-46.
- Waugh**, Harriet. "Grand Lodge." *The Spectator* 7. April 1984: 29-30.
- Waugh**, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- Webb**, Caroline. "History through Metaphor: Woolf's *Orlando* and Byatt's *Possession: A Romance*." *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. Ed. Hussey et.al. New York: Pace University Press, 1994. 182-188.
- Weiß**, Wolfgang. *Der anglo-amerikanische Universitätsroman. Eine historische Skizze*. Erträge der Forschung 260. Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

- Weston, Jessie.** *From Ritual to Romance*. 1920; New York: Anchor, 1957.
- Widdowsen, Peter.** "The anti-history men: Malcolm Bradbury and David Lodge." *Critical Quarterly* 26,2 (1984): 5-32.
- Wilde, Jean.** *The Romantic Realist Caroline de la Motte Fouqué*. New York: Bookman Associates, 1955.
- Wolf, Werner.** "Literaturtheorie in der Literatur: David Lodges *Small World* als kritische Auseinandersetzung mit dem Dekonstruktivismus." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 14,1 (1989): 19-37.
- Wolf, Werner.** *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Yelin, Louise.** "Cultural Cartography: A.S. Byatt's *Possession* and the Politics of Victorian Studies." *Victorian Newsletter* 81 (1992): 36-41.

Das Literaturverzeichnis und die Literaturverweise in den Anmerkungen entsprechen den Konventionen anglistischer Forschungsarbeiten und orientieren sich am *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (ed. Joseph Gibaldi und Walter S. Achtert, New York: MLA, ³1988).