

Trombik, Vojtěch

## Der experimentelle Universitätsroman

In: Trombik, Vojtěch. *Der deutschsprachige Universitätsroman seit 1968 : die Verwandlung eines wenig geachteten Genres*. Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 176-213

ISBN 978-80-210-8740-8; ISBN 978-80-210-8741-5 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137506>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# 4 DER EXPERIMENTELLE UNIVERSITÄTSROMAN

„[...] Meinst du im Ernst, irgendjemand will einen Roman über eine Literaturtheorie lesen, die selbst Leute mit einem Dokortitel nur mit Mühe kapieren?“<sup>634</sup>

In diesem Kapitel werden deutschsprachige Universitätsromane behandelt, die sich verschiedener experimenteller Verfahren bedienen. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Elemente wie intertextuelle Spiele, Genrehybridität, Metafiktionen oder Fantastik, die aber insgesamt als Merkmale der postmodernen Literatur gelten.<sup>635</sup> Es fällt auf, dass es sich bei den experimentellen Universitätsromanen um Werke handelt, die allesamt in der jüngsten Zeit erschienen sind. Die Intertextualität gibt es in fast allen Universitätsromanen, in Jörg Uwe Sauers *Uniklinik* (1999) wird sie aber äußerst experimentell verwendet. Wilfried Steiners *Der Weg nach Xanadu* (2003) enthält Elemente der Fantastik, so wie auch der Roman *England* (2010) von Angelika Meier. Wolfram Fleischhauers *Der gestohlene Abend* (2008) enthält ausgeprägte metafiktionale Elemente und ist weiterhin dadurch charakteristisch, dass er um einen realen Kern eine fiktionale Erzählung einsiedelt, so wie es auch in Klaus Modicks Roman *Die Schatten der Ideen* (2008), Steiners *Der Weg nach Xanadu* und Meiers *England* der Fall ist. Im Zusammenhang mit diesen Verfahren lässt sich über hybride Genres sprechen, die sich von den in den vorhergehenden Kapiteln vorkommenden Genrekreuzungen wie z. B. dem Uni-Krimi dadurch unterscheiden, dass sie eine Mischung von Fakt und Fiktion

---

634 Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 326.

635 Vgl. Mayer: *Postmoderne/Postmodernismus*, 2008, S. 590: „V.a. Film und Lit. reflektieren ein verändertes Verständnis von Kunst als Experimentierfeld eher denn als Sinnfindungsinstanz, so dass sich phantastische Handlungselemente, metafiktionale Verweise, absurde Sprachspiele und Genre-Brüche häufen, [...]“ Vgl. auch Gumbrecht: *Postmoderne*, 2003, S. 139: „Das mehrfach codierte Spiel mit Gattungstraditionen des Kriminal-, Schauer- oder Bildungsromans erfüllte Funktionen der Unterhaltung für ein Massenpublikum und regte durch seinen Zitat- und Anspielungscharakter zugleich das Bedürfnis nach Dechiffrierung und Kommentierung an.“

aufweisen.<sup>636</sup> Insofern könnte der Uni-Krimi *Der Schatten Mishimas* (2001), der den realen japanischen Schriftsteller Mishima Yukio thematisiert und stark metafictional ist, den hier behandelten experimentellen Universitätsromanen zugeordnet werden. Über metafictionale Elemente verfügen neben Fleischhauers Roman auch Steiners *Der Weg nach Xanadu*, Modicks *Die Schatten der Ideen* und Annette Pehnts *Hier kommt Michelle* (2010).

Es werden zunächst die experimentellen Elemente der einzelnen Romane analysiert. Im zweiten Schritt soll erörtert werden, wie das Thema Universität im experimentellen Universitätsroman dargestellt wird.

## 4.1 Die experimentellen Elemente

Jörg Uwe Sauer's Roman *Uniklinik* (1999) spielt in Essen. Der Ich-Erzähler, ein aus Wien stammender Germanistik-Student, der nicht spricht, sondern nur denkt, trifft sich mit weiteren Figuren in der Cafeteria der Universität. Gemeinsam reagieren sie sich regelmäßig beim Holzfällen ab. Einmal begleitet sie der Professor, der aber aus unerklärlichem Grund stehen bleibt, als ein Baum auf ihn herabfällt. Erst mit der Zeit wird klar, dass das Erzählte eine verkürzte Version des mehr als fünftausend Seiten langen Berichts ist, den der Ich-Erzähler verfasste: „Über fünftausend Seiten meines Berichts hatte ich auf dieser antiken Schreibmaschine geschrieben; auf Drängen des Lektorats mußte ich meinen Bericht jedoch zu dem hier vorliegenden kümmerlichen Rest verkürzen.“<sup>637</sup> Die Handlung des Romans ist auf einige simple Begebenheiten reduziert, wie die Ermittlung des Kommissars im Wald, das Fußballspiel, die Besuche im Krankenhaus, die Gespräche mit dem Psychoanalytiker, usw. Das Interesse des Lesers liegt jedoch weniger auf der Handlung, sondern wird viel mehr auf die unkonventionelle Art und Weise des Erzählens gelenkt. Der Text besteht nämlich zum größten Teil aus intertextuellen Hinweisen und Anspielungen auf verschiedenste literarische oder filmische Werke.<sup>638</sup> Im Vordergrund steht dabei das literarische Werk von Thomas Bernhard.<sup>639</sup> Sauer's Text spielt auf die Titel von Bernhards Werken an, indem z. B. einige der Figuren des Romans wie Bernhards Werke heißen. Zu der Gesellschaft in der Cafeteria der Universi-

636 Vgl. Ernst: *Hybride Genres*, 2008, S. 296: „Obwohl das Phänomen der Genreüberschreitungen vereinzelt auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen erörtert worden ist [...], wird er doch v.a. in Bezug auf den zeitgenössischen Roman verwandt, und zwar insbes. wenn eine über die realistische Darstellung hinausgehende Mischung von Fakt und Fiktion vorliegt. Dies ist z.B. der Fall, wenn authentisches Material mit Mitteln fiktionalen Erzählens strukturiert wird oder aber der Roman selbstreflexiv auf den Prozess des Schreibens und damit auf seinen Konstruktcharakter verweist (Metafiction).“

637 Sauer: *Uniklinik*, 1999, S. 218.

638 Vgl. dazu auch Košenina: *Der gelehrte Narr*, 2004, S. 399ff.

639 Vgl. dazu Betz: *Über das Bernhardisieren*, 2003, S. 71–98.

tät gehören u. a. der Stimmenimitator und der Kulterer, deren Namen auf die Titel von Bernhards Büchern *Der Kulterer* (1962) und *Der Stimmenimitator* (1978) anspielen. Ein weiteres Beispiel eines Figurennamens, der auf den Titel eines Bernhardschen Textes verweist, ist der Neffe des Hochplatzwarts Wittgenstein. Dieser spielt auf den Titel von Bernhards *Wittgensteins Neffe* (1982) an. Die Figur trägt darüber hinaus auch ein charakteristisches Merkmal von Paul Wittgenstein aus Bernhards Text. Auch in Sauers Roman hat Wittgensteins Neffe nämlich psychische Probleme:

Holzplatzwart Wittgenstein war nicht gut auf uns zu sprechen: Er habe massiven Ärger mit der Polizei wegen uns Akademikern gehabt, man habe sogar behördlicherseits mit der Schließung des Holzplatzes gedroht. Man habe ihm zur Auflage gemacht, jede den Holzplatz betretende Person einer Leibesvisitation zu unterziehen; dafür habe er extra seinen Neffen einstellen müssen, den er ansonsten nicht gerne um sich habe, da dieser, also Wittgensteins Neffe, manchmal nicht ganz richtig im Kopf sei, wenn wir wüßten, was er damit meine.<sup>640</sup>

Auch das Holzfällen, das die Akademiker in *Uniklinik* praktizieren, ist eine Anspielung auf einen Romantitel von Thomas Bernhard. Auf Bernhards Titel und Untertitel *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) weist die Äußerung des Professors hin: „Holzfällen sei hier in dieser völlig erstarrten Pseudorepublik die einzige Möglichkeit, sich eine Erregung zu verschaffen, so der Herr Professor immer.“<sup>641</sup> Diese wenigen Beispiele deuten bereits an, wie Sauers Roman konstruiert ist. Aus verschiedensten intertextuellen Hinweisen wird eine einfache Handlung zusammengenäht. Sauers Text ahmt Bernhards Werke auch in Hinsicht auf Themen und Satzkonstruktionen nach. Uwe Betz sieht bereits in den ersten Sätzen, die die kranke Universität thematisieren, einen Hinweis auf Bernhardsche Krankheitsvisionen.<sup>642</sup> Das Kranke entsteht dadurch, dass man zu lange in einer Stadt bleibt. Sauers Erzähler flieht deswegen am Ende des Romans nach Triest, rekapituliert die dort verbrachte Zeit jedoch ebenfalls als schlecht, worin Betz eine weitere Ähnlichkeit zu Bernhards literarischem Werk sieht.<sup>643</sup> Jörg Uwe Sauer lässt in seinen Roman nicht nur Bernhardsche Themen einfließen, sondern ahmt auch

---

640 Sauer: *Uniklinik*, 1999, S. 45.

641 Ebd. S. 16. Hervorhebung im Original.

642 Vgl. Betz: *Über das Bernhardisieren*, 2003, S. 91.

643 Vgl. ebd. S. 94: „Wie bei Bernhard scheinen alle Orte eine fast dämonische Eigendynamik zu entfalten, die das Subjekt mit in den Strudel der totalen Erstarrung oder Vernichtung hineinzieht. Im Wechsel des Ortes, in der Bewegung entsteht plötzlich Freiheit, die bald wieder zuschanden wird, wenn sich die Reisenden zu lange an einem Ort aufhalten.“

Bernhards eigenwilligen Erzählstil nach.<sup>644</sup> Sauer verbirgt dabei keineswegs, dass er Bernhards Stil nachahmt. Im Gegenteil thematisiert er diese Tatsache im Roman explizit dadurch, dass er den Ich-Erzähler berichten lässt, wie sich der Professor über die Arbeit eines seiner Studenten empört, die *„fast zur Gänze aus Anspielungen auf das Werk Thomas Bernhards bestanden habe.“*<sup>645</sup> Der Professor spricht dem Studenten die Fähigkeit, *„den doch aner kennenswert komplizierten Satzbau Bernhards“* nachzubilden, ab, was der Ich-Erzähler jedoch in einem für Bernhards Texte charakteristischen verschachtelten seitenlangen Satzgefüge<sup>646</sup> wiedergibt.<sup>647</sup> Der Roman *Uniklinik* ahmt Bernhards Stil auch dadurch nach, dass er weder Kapitel noch Absätze zur Strukturierung des Textes benutzt. Nicht zuletzt bedient sich Sauer eines typisch Bernhardschen Erzählers, der an einer Gesprächsrunde passiv teilnimmt und das Gesagte wiedergibt. Sauers Ich-Erzähler, der auf seinem Stuhl in der Cafeteria sitzt und den Gesprächen der Anderen zuhört, erinnert an den Ich-Erzähler aus Bernhards *Holzfällen*, der in seinem Ohrensessel sitzend die Gespräche der Gesellschaft verfolgt.<sup>648</sup>

Neben der für *Uniklinik* zentralen Bernhard-Intertextualität beinhaltet der Roman zahlreiche Anspielungen auf weitere Autoren und ihre Werke. Eine Fülle von Beispielen lässt sich der Schilderung des Benefizfußballspiels zugunsten der Aachener Heilanstalt entnehmen, das der Rektor der Universität veranstaltet. Zu den Fußballspielern gehören bekannte Denker wie Luhmann, Habermas, Kittler oder Horkheimer. Luhmann wird dieses Jahr von der italienischen Torwart-Legende Dino Zoff abgelöst: *„Luhmann sei deshalb stinksauer, so der Autist uns wörtlich während Zoffs Abwesenheit zuraunend. Aber Luhmanns Brillengläser seien dicker als Glasbausteine, so der Kulterer, im Tor sei das vielleicht eher nachteilig.“*<sup>649</sup> Luhmann verteidigt seinen Misserfolg als Torwart im letzten Jahr mit einer Anspielung auf seine Systemtheorie: *„[M]an könne ihm doch nicht die Alleinschuld an allen zwölf Gegentoren in die Schuhe schieben, die Verteidigung sei einfach schlecht organisiert gewesen, habe praktisch als System nicht funktioniert, [...]“*<sup>650</sup> Auch Habermas und Kittler äußern sich zum Fußball aus ihrer wissenschaftlichen Perspektive:

644 Vgl. Betz: Über das Bernhardisieren, 2003, S. 93: *„Von allen mir bekannten Texten bildet Sauer den Bernhardschen Stil am absolutesten ab.“*

645 Sauer: Uniklinik, 1999, S. 14.

646 Vgl. ebd. S. 14f.

647 Vgl. dazu Košenina: Der gelehrte Narr, 2004, S. 400: *„Der Erzähler faßt diese Rede des Professors allerdings selbst im syntaktisch uferlosen Gestus Bernhards zusammen [...]. Thomas Bernhard hätte es kaum besser gekonnt.“*

648 Vgl. Betz: Über das Bernhardisieren, 2003, S. 91: *„Jörg Uwe Sauer widmet sich also in vorderster Front den deutschen Denk- und Wissenschaftsorten. Diese Denkort werden einerseits wie vom Erzähler aus Bernhards Holzfällen aus der Ohrensesselperspektive beobachtet und erweisen sich andererseits als eine Vermassung Bernhardscher Manien und Obsessionen.“* Hervorhebung im Original.

649 Sauer: Uniklinik, 1999, S. 113.

650 Ebd. S. 114.

„Habermas behauptete nun, Fußballspielen sei eine Form kommunikativen Handelns; Kittler hingegen wollte in einem seiner nächsten Aufsätze das Rauschen während des Fußballspiels näher untersuchen; [...].“<sup>651</sup> Abgesehen von den Wissenschaftlern spielt auch der Schriftsteller Handke mit, der der Tormann der gegnerischen Mannschaft ist. Es wird auf Peter Handkes Text *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) angespielt: „Die Angst Handkes beim Elfmeter ist schon fast eine sprichwörtliche. Im letzten Jahr erzielte unsere Elf den einzigen Treffer durch einen vom Herrn Professor gegen Tormann Handke verwandelten Elfmeter. Handke war damals weggelau-  
fen, [...].“<sup>652</sup>

Der Roman *Uniklinik* ist in hohem Maße metafictional. Es wurde bereits erwähnt, dass der Ich-Erzähler einen Bericht verfasst hat, von dem er behauptet, er wäre mit dem vorliegenden Roman identisch. Die Entstehung des Berichts wird gemeinsam mit der Beteuerung, dass ihm das, was der Leser gerade vor Augen hat, entspricht, mehrmals direkt thematisiert: „Es dauerte eine ganze Zeit, bis Mathilde heute eingeschlafen war und endlich am Daumen lutschte, sodaß ich, an ihrem Schreibtisch Platz nehmend, weiter an meinem hier vorliegenden Bericht arbeiten konnte.“<sup>653</sup> Metafictional wird aber auch die Art und Weise, wie Sauer's Roman konstruiert ist, thematisiert. Das zeigt die bereits erwähnte Szene, in der der Professor sich über die Arbeit eines Studenten empört, die fast nur aus Anspielungen auf Thomas Bernhard bestand. Damit thematisiert der Roman seine eigene Schreibweise.<sup>654</sup> An einer anderen Stelle gibt der Ich-Erzähler selbst Auskunft über die Art und Weise, wie er seinen Bericht verfasste: „So füllte ich die Seiten des zweiten Heftes mit grellsten Erfindungen, die dennoch Zitate sind, [...].“<sup>655</sup> Sauer treibt sein Spiel aber noch weiter ad absurdum, indem er seinen Ich-Erzähler als einen Textproduzenten erscheinen lässt, der auf die Urheberrechte sehr bedacht ist:

Unter den Überschriften BESUCH AUS ROM – ERBISCHOF ERGRIFFEN VON DER JESUSPLAGE befand sich folgender, von diversen dümmlichen Fehlern nur so strotzender Bericht, den ich hier aus juristischen Gründen naturgemäß nicht wörtlich, sondern ausschließlich sinngemäß, also paraphrasierend, wiedergeben kann.<sup>656</sup>

---

651 Sauer: *Uniklinik*, 1999, S. 117.

652 Ebd. S. 121.

653 Ebd. S. 189.

654 Vgl. dazu Košenina: *Der gelehrte Narr*, 2004, S. 400: „Die *Suada* des Bernhardgegners bezieht sich immer stärker auf das Verfahren von Sauer's *Uniklinik* selbst. Denn die ‚Problematik der Intertextualität‘, die einen bald nicht mehr wissen lasse, ‚von wem ein Werk verfaßt worden sei‘, ist Grundlage dieses Romans.“ Hervorhebung im Original.

655 Sauer: *Uniklinik*, 1999, S. 165.

656 Ebd. S. 110. Hervorhebung im Original.

Eine weitere metafiktionale Stelle zeigt den Ich-Erzähler als Teilnehmer am künstlerischen Abendessen in Wien, das in Thomas Bernhards *Holzfällen* wiedergegeben wird. Sauer dreht damit das Verhältnis um und lässt Bernhard mit den Äußerungen des Ich-Erzählers genau das machen, was dieser in seinem eigenen Bericht tut. Uwe Betz beschreibt das wie folgt:

Sauer schleust seinen Erzähler also nachträglich in Bernhards Roman *Holzfällen* ein, wirft ihm vor, was er selbst tun wird, nämlich schlafend sich dazusetzen, um das Erlebte literarisch zu verwerten, und kehrt die Reihenfolge des Bezugnehmens schließlich um, indem er behauptet: „Ich war damals unglaublich entsetzt, als ich Bernhards Buch aufschlug, um dortselbst meine Aussagen, teilweise sogar wörtlich, lesen zu müssen“ (Sauer 1999, 151).<sup>657</sup>

Am Ende des Romans wird noch einmal beteuert, dass der Bericht des Ich-Erzählers dem Roman entspricht, den der Leser gerade in der Hand hält. Der Ich-Erzähler berichtet, dass er das Manuskript auf dem Weg nach Triest in Salzburg abgegeben hat. Dadurch, dass er kurz über die Zeit nach der Abgabe des Manuskripts berichtet, relativiert er jedoch die mehrfach versicherte Behauptung, dass sein Bericht mit dem Roman *Uniklinik* identisch ist:

Auf den Bus mußte ich stundenlang warten, eine normalerweise vertane Zeit, die ich ausnahmsweise sinnvoll zur Abgabe dieses meines Manuskripts nutzte; endlich konnte ich wieder eine *richtige Sprache* benutzen, nicht mehr nur diese unakzentuierten deutschen Hilfslaute, so dachte ich, während meiner Busfahrt mit Ziel *Triest* auf dem Landwege in den italienischen Sprachraum eindringend. Mein Aufenthalt in *Triest*, also meine Triester Zeit, war *entsetzlich*.<sup>658</sup>

Der Roman *Hier kommt Michelle* (2010) von Annette Pehnt spielt an der Universität Sommerstadt, die der Freiburger Universität und der dortigen Pädagogischen Hochschule nachempfunden ist, worauf auch die sich auf dem Umschlag und im Roman befindenden Fotografien aus den beiden Institutionen hinweisen.<sup>659</sup> Es wird erzählt, wie die Studentin Michelle an die Universität Sommerstadt kommt, um die Fächer Deutsch und Englisch zu studieren, „*denn sie möchte gerne Lehrerin werden, um mit Kindern zu arbeiten und Kindern etwas mitzugeben, Kindern zu fördern und von Kindern zu lernen, [...]*“.<sup>660</sup> Die naive aber gutmütige Studentin kämpft sich durch die Module des durch die Bologna-Reform standardisierten

657 Betz: Über das Bernhardisieren, 2003, S. 93. Hervorhebung im Original.

658 Sauer: Uniklinik, 1999, S. 222. Hervorhebung im Original.

659 Vgl. Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 7, 20, 64, 96, 114.

660 Ebd. S. 17.

Studiums. Es wird die Empörung einiger Mittelbau-Dozenten dargestellt, die auf dem Ideal der Humboldtschen Universität hängen, das jedoch mit dem Bologna-Studium und dem dadurch gegebenen Niveau der Studenten kollidiert. Die Erzählinstanz sympathisiert laut Alexandra Pontzen mit dem Mittelbau, wodurch die Reibung zwischen der Erzählinstanz und der Hauptfigur entsteht, die sich gut eher mit „den etablierten Professoren und angepassten Karrieristen versteht“, die die Bologna-Reform billigen.<sup>661</sup> Die Erzählstimme wird, wie Pontzen bemerkt, an einer Stelle jedoch von einer übergeordneten Erzählstimme bloßgestellt oder sie stellt sich selbst bloß: „Die Erzählstimme ist, wenn man mich fragt, durchgehend hämisch und herabsetzend. Dieser Text ist degradierend. Michelle sollte dagegen juristisch vorgehen, er ist persönlichkeitschädigend.“<sup>662</sup> An dem Pronomen „mich“ erkennt man, dass an dieser Stelle der heterodiegetische Er-Erzähler durch einen homodiegetischen Ich-Erzähler abgelöst wird. Die Frage danach, wer diesen Roman eigentlich erzählt, wird weiter zugespitzt durch die metafiktionale Szene, die Michelle im Wochenendseminar Kreatives Schreiben zeigt. Die Dozentin, eine Schriftstellerin, teilt den Teilnehmerinnen am Ende des Seminars einen Anfangssatz aus, den sie weiterschreiben sollen. Michelle bekommt den Satz „Hier kommt Michelle“, also den ersten Satz des vorliegenden Romans, der auch als eine sexuelle Anspielung gelesen werden kann, wie Michelles Reaktion zeigt: „Michelle beugt sich über den Satz, und eine Welle heißer Scham reißt sie fast vom Stuhl. Der Satz lautet: Hier kommt Michelle.“<sup>663</sup> Durch diese Metafiktion wird einerseits der Gedanke nahegelegt, dass Michelle selbst diesen Roman erzählt, was andererseits im Handumdrehen relativiert wird, indem Michelles Stift von jemand anders geführt wird:

Hier kommt Michelle, schreibt Michelle und presst vor Wut und Scham den Bleistift so fest aufs Papier, dass es beinahe reißt, eine reizende junge Abiturientin, und dann blickt sie kurz über die Schulter, als stünde jemand hinter ihr, sie hat ganz richtig vermutet, dass ihr jemand anders den Stift führt, [...].<sup>664</sup>

Aus diesem Grund scheint nur die erste von Pontzen angebotene Variante plausibel zu sein, nämlich, dass die Seminarleiterin die heimliche Erzählerin des Romans ist.<sup>665</sup> Dafür spricht nicht nur die von Pontzen diagnostizierte spöttische Distanz, mit der die Dozentin Michelle wahrnimmt,<sup>666</sup> sondern auch die Tatsache,

---

661 Vgl. Pontzen: Romanreform? Campusroman meets Bologna, 2013, S. 124.

662 Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 24.

663 Ebd. S. 73.

664 Ebd. S. 73.

665 Vgl. Pontzen: Romanreform? Campusroman meets Bologna, 2013, S. 126.

666 Vgl. ebd. S. 127.



dass sie sich, im Einklang mit der Aussage des Romans, ironisch der Universität gegenüber äußert:

Sie sammelt die Mädchen um sich, zählt alle durch und amüsiert sich darüber, dass sich keine Jungen angemeldet haben, die Männer hätten, sagt sie, Angst vor Selbsterfahrungen jeglicher Art, [...] und außerdem seien sie hier an der Uni, und es vertrage sich nicht mit dem akademischen Selbstverständnis, eigene Erfahrungen mit irgendetwas zu machen.<sup>667</sup>

Nicht zuletzt besitzt sie als Schriftstellerin die notwendigen Erfahrungen, über die die Erzählinstanz, die bereits mehrere Romane verfasste, ebenfalls verfügt: „*Warum wagt sie* [die Erzählerin; V. T.] *sich nicht an eine komplexere Figur? Das hat sie doch bisher auch ganz gut gekonnt. Die Figuren der letzten Romane: zutiefst gebrochen, vielleicht gar gescheitert, [...]*“<sup>668</sup> Neben diesem öfteren metafictionalen Thematisieren der Erzählerin werden im Roman Möglichkeiten aufgezählt, wie man über Michelle erzählen könnte.<sup>669</sup> Diese metafictionalen Spiele mit der Identität der Erzählinstanz spielen laut Pontzen in Pehnts Roman eine zentrale Rolle. Pontzen sieht es als eine Erneuerung des deutschsprachigen Universitätsromans und lehnt sich dabei an Stachowicz' Beobachtung an, dass für die Universitätsromane nicht wie, sondern was erzählt wird, entscheidend sei.<sup>670</sup> An dieser Stelle muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass Stachowicz in ihrer wichtigen Arbeit keinen der hier behandelten experimentellen Universitätsromane in Betracht ziehen konnte, weil diese erst später erschienen sind. Es gehört zu den Anliegen meiner Arbeit, diese jüngste Verwandlung des Universitätsromans zu beschreiben.

Pehnts Roman thematisiert seine Schreibweise selbstreflexiv auch durch den Paratext. Die anstelle der Widmung platzierte Bemerkung setzt das Niveau des Romans bewusst herab: „*Dieser Roman ist larmoyant, verbittert, arrogant, ungerecht und unpsychologisch; er enthält Stereotypen, Versatzstücke, Gesellschaftskritik, Verhöhnungen, Polemik und ein negatives Weltbild. Ähnlichkeiten zu lebenden Personen sind beabsichtigt.*“<sup>671</sup> Auch die sich auf dem Umschlag befindende Äußerung der Autorin „Mein Beitrag zur Trivalliteratur“ warnt den Leser vor der niedrigen Qualität des Romans. Diese Warnungen werden darüber hinaus durch Dietrich Schwantz' Kommentar auf dem Umschlag „Endlich wieder ein Campusroman, der dem Genre gerecht wird.“ geschickt auf das ganze Genre bezogen. Dieses Spiel wird aber gemeinsam mit der Echtheit der Zitate durch einen weiteren Kommentar

667 Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 66.

668 Ebd. S. 16.

669 Vgl. ebd. S. 74f.

670 Vgl. Pontzen: Romanreform? Campusroman meets Bologna, 2013, S. 124.

671 Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 13.

relativiert: „*Wir wagen es, die Authentizität der Blurbs in Frage zu stellen.*“<sup>672</sup> Diese paratextuellen Signale stellen klar, dass der Roman mit der Trivialität bewusst spielt und damit einen bestimmten Zweck verfolgt. Pontzen stellt eine Ähnlichkeit zwischen dem Layout des Romans und den didaktisierten Einführungen fest, die seit der Bologna-Reform das Studium begleiten.<sup>673</sup> Die „Räume für Gedanken und Kritzeleien“ am Ende des Romans zitieren laut Pontzen diese Lehrbücher, die den Buchmarkt überschwemmen und die Lektüre der Originaltexte ersetzen sollen.<sup>674</sup> Dem entspricht auch die Einteilung des Romans in Module und auch die Ankündigung eines mehrbändigen Werkes im Untertitel des Romans (*Ein Campusroman, Bd. 1*). Die Spiele mit der Trivialität weisen somit auf die Vereinfachung des Studiums nach Bologna, das zentrale Thema des Romans. Die Popularisierung des Studiums schlägt sich im Roman unter anderem auch im Zitat des populären Liedes von The Beatles nieder, der am Anfang des Romans steht. Der Anfang des Liedtextes „Here comes the sun“ weist auf den Titel des Romans hin: „Hier kommt Michelle“. Auch der Name der Hauptprotagonistin hängt mit The Beatles zusammen. Michelles Eltern gaben ihr den Namen nach dem Lied *Michelle ma Belle*.<sup>675</sup> Somit erscheint Michelle selbst als Produkt einer populären Kultur. Man kann auch hinter den im Roman verstreuten Fotografien einen Hinweis auf die Verschulung und zunehmend praktische Orientierung des Studiums suchen, denn sie zeigen seltener die Universität Freiburg und mehr die Freiburger Pädagogische Hochschule, sollen aber allesamt die Universität Sommerstadt illustrieren.

Klaus Modicks Roman *Die Schatten der Ideen* (2008) spielt am Centerville College im amerikanischen Vermont, das dem Middlebury College nachgeahmt ist.<sup>676</sup> Der deutsche Schriftsteller Moritz Carlsen kommt im Jahr 2003<sup>677</sup> als writer in residence ans Centerville College, wo er ein Seminar über das kreative Schreiben und einen Workshop über das literarische Übersetzen leiten soll. Im Keller des Hauses, das ihm zur Verfügung gestellt wird, findet Carlsen die Aufzeichnungen des vor dem Zweiten Weltkrieg in die USA emigrierten deutschen Historikers jüdischer Herkunft Julius Steinberg. Im Roman wechseln sich die von Steinberg in der ersten Person erzählten Passagen aus seinem Manuskript mit der Er-Erzählung über Carlens Gegenwart ab. Unter den im Keller vorgefundenen Materialien befindet sich auch die Korrespondenz zwischen Steinberg und dem

---

672 Vgl. den Umschlag von Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010.

673 Vgl. Pontzen: Romanreform? Campusroman meets Bologna, 2013, S. 122.

674 Vgl. ebd. S. 122.

675 Vgl. Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 22.

676 Vgl. Düsing: Die Universität im Spiegel des Kriminalromans, 2010, S. 184.

677 Vgl. Modick: Die Schatten der Ideen, 2008, S. 12: „*Lehraufträge in den USA hatte Carlsen schon zweimal wahrgenommen, zuletzt 1999, vor vier Jahren also, [...].*“

ebenfalls in Vermont gelandeten Carl Zuckmayer. Neben Briefen von anderen Personen werden auch diese fiktiven Briefe im Roman „zitiert“. <sup>678</sup> Zu Steinbergs Aufzeichnungen gehören auch die Notizen des Professors Anthony Castello zu Giordano Brunos Gedächtnismaschine. <sup>679</sup> Auch diese Notizen werden im Roman „zitiert“. In ihnen ist auch über Brunos Werk *De umbris idearum* (Die Schatten der Ideen) die Rede, auf das der Titel von Modicks Roman anspielt. Im Laufe des Romans entstehen bedeutende Ähnlichkeiten zwischen den Schicksalen von Steinberg und Carlsen. Steinberg hatte Probleme mit dem FBI, das ihn verdächtigte, mit kommunistischen Aktivisten kooperiert zu haben. Carlsen schöpft Verdacht, dass der Autounfall, bei dem Steinberg ums Leben kam, vom FBI arrangiert wurde. Wegen seinen Nachforschungen wird Carlsen folglich ebenfalls vom FBI beschattet. Die im Keller gefundenen Materialien werden beschlagnahmt und Carlsen muss sich zu Stillschweigen verpflichten. <sup>680</sup> Der Roman thematisiert somit auf beiden Zeitebenen die harten amerikanischen Sicherheitsmaßnahmen, die in Carlens Gegenwart nach dem Terroranschlag auf das World Trade Center zu spüren sind. <sup>681</sup> Die Amerikaner werden im Roman als Sympathisanten der Bush-Regierung und des Irak-Krieges dargestellt, die Kritik an der Regierungspolitik wird nicht gerne gehört, was Carlsen von seinem ehemaligen Kommilitonen und jetzigen Chef Hocki erfährt:

„Und was sagt dein Patriotismus zum Irak?“

„Zum Ir..., ähm, rechts ab, du mußt hier rechts abbiegen, und da vorne an der Kirche können wir parken. Und zum Irak sagt mein Patriotismus nur Bullshit. Aber er sagt das nicht sehr laut, weil man es im Moment nicht so gern hört.“ <sup>682</sup>

Der Roman ist erstens insofern metafictional, als er darstellt, wie der an einer Schaffenskrise leidende Schriftsteller Carlsen aus dem im Keller vorgefundenen Material eine Geschichte schreibt: *„Und war von dem, was ihm der Zufall da in die Hände gespielt hatte, nicht noch viel mehr zu gebrauchen? War ihm nicht eine Geschichte zugefallen? Oder etwas, aus dem sich eine Geschichte machen ließ?“* <sup>683</sup> Zweitens spricht Carlsen mit den Studenten in seinem Seminar über die Literatur, wodurch in den Roman Gedanken über den Sinn der Literatur einfließen. Carlsen bespricht mit den Studenten den Satz von Robert Frost *„Poetry is what gets lost in translation“*

678 Klaus Modick äußert sich zu dem fiktiven Status der Briefe und zu den Quellen, die er heranzog, am Ende des Romans. Vgl. Modick: *Die Schatten der Ideen*, 2008, S. 455.

679 Modick: *Die Schatten der Ideen*, 2008, S. 335ff.

680 Vgl. ebd. S. 452.

681 Vgl. ebd. S. 12ff.

682 Ebd. S. 33.

683 Ebd. S. 78.

oder z. B. Paul Valéry's und Peter Handkes Äußerungen über die Literatur.<sup>684</sup> Seinen Studenten im Seminar zum kreativen Schreiben gibt er die Aufgabe, einen Text zu schreiben, der etwas mit dem Campus zu tun hat, wodurch er auf sein neues Projekt bzw. auf Modicks Universitätsroman hinweist. Carlsen erwägt auch seine Bedenken, die seine kreative Arbeit mit den Quellen betreffen, was sich wiederum auf Modicks Roman übertragen lässt:

Er hatte begonnen, sich Steinbergs Manuskript nicht nur materiell, sondern auch geistig anzueignen. Bedenken kamen. Plagiat war überall und grundsätzlich eine üble Sache; am College galt sie zu Recht als intellektuelle Todsünde. Übel waren allerdings auch Schreibblockaden.<sup>685</sup>

Die Art und Weise, wie Carlsen das vorgefundene Material literarisch umformt, wird originell in einer Metapher beschrieben:

An der Zufahrt zum Haus standen zwei abgestorbene Bäume, so vollständig von Efeu überwuchert, daß man ihre Konturen kaum noch erkannte und es den Anschein hatte, als hielte sie nur noch das hemmungslos zum Licht strebende Efeu aufrecht. Und hinterm Haus blühten auf einem vergessenen Komposthaufen prächtige Kürbisse.<sup>686</sup>

Mit diesen Stellen wird im Roman seine eigene Konstruktionsweise thematisiert. Auch Modick selbst offenbart am Ende des Romans seine Inspirationsquellen und stellt klar, dass die fiktiven Briefe Zuckmayers auf Äußerungen in seinen Briefen und Werken basieren und sie gelegentlich auch paraphrasieren.<sup>687</sup> Der Roman weckt dadurch, dass er die absichtlich real aussehenden Briefe eines berühmten realen Schriftstellers „zitiert“, den Anschein einer zum Teil faktualen Erzählung und ähnelt damit dem Universitätsroman *Der gestohlene Abend* von Wolfram Fleischhauer.

Der Roman *Der gestohlene Abend* (2008) spielt wie *Die Schatten der Ideen* zum größten Teil in den USA, jedoch einige Jahre früher. Der Hauptheld Matthias (genannt Matthew) kommt im September 1987 für ein Jahr an die kalifornische Universität Hillcrest Literaturwissenschaft studieren. Hillcrest erinnert an die University of California Irvine, an der der Autor des Romans Wolfram Fleischhauer studierte.<sup>688</sup> Der deutsche Student Matthew interessiert sich für die Kurse am „Institut für neue Ästhetische Theorie“ (INAT), das die Professorin Marian Candall-Carruthers leitet,

---

684 Vgl. ebd. S. 90ff.

685 Modick: *Die Schatten der Ideen*, 2008, S. 147f.

686 Ebd. S. 148.

687 Ebd. S. 455.

688 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 68f.

die laut Sonja Klimek an die reale Professorin Juliet Flower MacCannell angelehnt ist.<sup>689</sup> Obwohl er vor INAT seitens der anderen Professoren gewarnt wird,<sup>690</sup> darf er schließlich das Seminar von Marian besuchen. Im INAT, wo mit Jacques de Vanders Theorie gearbeitet wird,<sup>691</sup> lernt Matthew den talentierten Doktoranden David kennen, der mit Janine zusammen ist, in die sich Matthew verliebt. Nachdem David De Vanders antisemitische Zeitungsartikel in einer belgischen Zeitung entdeckt, wendet er sich gegen seine Theorie bzw. INAT. Janine, die im Gegenteil von INAT mehr und mehr begeistert ist, verlässt ihn und beginnt eine Liebesbeziehung mit Matthew, der folgens zwischen den beiden Menschen, so wie zwischen den beiden Sichtweisen auf INAT und De Vander steht.<sup>692</sup> Als David nach einem Brand im De Vander-Archiv stirbt, tritt Matthew an seine Stelle. Auch er wendet sich schließlich gegen De Vanders Theorie und verliert dadurch Janine, die eine akademische Karriere macht, während Matthew einen Roman über die Begebenheiten in Hillcrest zu schreiben beginnt und als Dolmetscher in Brüssel arbeitet.

Der Roman wird aus Matthews Perspektive erzählt, bereits Klimek beschreibt den Erzähler als einen „*impliziten autodiegetisch-extradiegetischen Ich-Erzähler, der faktual über seine Erlebnisse in der Vergangenheit berichtet – jedoch ohne sich jemals selbst in seiner Vermittlungsposition zu thematisieren.*“<sup>693</sup> Das muss insofern korrigiert werden, als der Erzähler doch ein einziges Mal seine Gegenwart anspricht. Während der ganze Roman im Präteritum bzw. im Perfektum über die Vergangenheit erzählt, steht der zweite Teil des folgenden Satzes im Präsens: „*Es war ein merkwürdiger Augenblick verlegener Vertrautheit, an den ich noch jetzt oft zurückdenke.*“<sup>694</sup> Der Roman verfügt über zahlreiche metafiktionale Stellen. Matthew fasst den Entschluss über seine Erlebnisse in Hillcrest zu schreiben. Der Roman endet also damit, womit er anfängt: „*Einen Ort, wo die Geschichte enden könnte, hatte ich jetzt. Aber wo sollte sie beginnen? Bei Shakespeare? Oder besser dort, wo alles anfing. Bei dem Mädchen im Pool?*“<sup>695</sup> Fleischhauers Roman fängt in der Tat mit einem Shakespeare-Zitat und der Szene im Pool an. Matthews Freunde Theo und Gerda besprechen an einer

689 Vgl. ebd. S. 69.

690 Klimek sieht in Anlehnung an einige Rezensionen des Romans auch in den anderen Professoren verschlüsselte reale Personen. Vgl. ebd. S. 69: „*Ruth Angerston*‘, die Professorin mit der eintätowierten KZ-Häftlingsnummer auf dem Unterarm, die sich so herzlich um Matthew kümmert und deren Kleist-Aufsätze den jungen Studenten schon in Europa fasziniert haben, ist der realen Literaturwissenschaftlerin und Kleist-Spezialistin Ruth Klüger nachgebildet.“

691 Der Name ist eine Zusammenfügung von Paul de Man, Jacques Derrida und „*dem fiktiven Axel Vander, einer Paul de Man nachgebildeten Romanfigur in John Banvilles ‚campus novel‘ Caliban (2002).*“ Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 69.

692 Vgl. ebd. S. 64f.

693 Vgl. ebd. S. 81.

694 Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 363.

695 Ebd. S. 364.

anderen metafikionalen Stelle die Möglichkeit, einen Roman über De Vanders Theorie zu schreiben, die Matthew später realisiert:

„Ich habe Theo empfohlen, einen Roman über De Vander zu schreiben“, sagte Gerda, die sich endlich wieder beruhigt hatte. [...]

„Viel zu abgehoben“, erwiderte Theo. „So etwas kann nur einer Germanistin einfallen. Meinst du im Ernst, irgendjemand will einen Roman über eine Literaturtheorie lesen, die selbst Leute mit einem Dokortitel nur mit Mühe kapieren?“<sup>696</sup>

Klimek bemerkt, dass der Leser an dieser Stelle weiß, dass die über die potenzielle Schreibbarkeit des Romans diskutierenden Figuren sich nun in einem solchen Roman befinden.<sup>697</sup> Metafikional sind auch die zahlreichen Diskussionen zwischen dem jungen Schriftsteller Theo und Matthew über die Literatur und ihren Sinn, wobei Theo stets seine Zweifel an De Vanders Theorie äußert. Theo hilft Matthew auch bei der Niederschrift seines Hillcrest-Romans. Er liest seine Aufzeichnungen und sagt ihm, welchen Fehler er beim Schreiben macht: „*Du sollst die Wahrheit schreiben*“, erwiderte er. *„Nicht die Fakten aufzählen.“* [...] *„Das brennende De-Vander-Archiv“*, sagte er. *„David natürlich. Janine ist in der Nähe. Und du bist da auch irgendwo. Aber wo? Wo bist du?“*<sup>698</sup> Auf dem Hintergrund von Matthews bisherigem Misserfolg beim Verfassen des Romans zeichnet sich wieder seine Beschäftigung mit De Vanders Theorie ab:

„Für Marian war das auch die Frage aller Fragen“, sagte ich. „Wer spricht?“

„Und? Wie hat sie sie beantwortet?“

„Gar nicht. Für sie war Platons Text die perfekte Allegorie auf die Unlösbarkeit dieser Frage.“

„Genau das ist der Fehler“, rief Theo erregt. „Diese Leute verstehen einfach nicht, das Literatur keine Lösung von uns fordert.“

„Sondern.“

„Ein [sic!] Haltung. Aus der Frage, wer spricht, muss irgendwann die Frage werden: Wer bist du?“<sup>699</sup>

Klimek interpretiert Theos Fazit als eine Aufforderung nicht nur an Matthew, sondern auch an die Leser, sich für ihre eigene Haltung zu entscheiden.<sup>700</sup> Klimek

696 Fleischhauer: Der gestohlene Abend, 2008, S. 326.

697 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman Der gestohlene Abend, 2010, S. 80.

698 Fleischhauer: Der gestohlene Abend, 2008, S. 353f.

699 Ebd. S. 354f.

700 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman Der gestohlene Abend, 2010, S. 82.

sieht in dem Roman ein „artifizielles Werk der zeitgenössischen Meta-Dokufiktion“ und einen „Metaroman über den Sinn oder Nichtsinn von narrativen Texten“. <sup>701</sup> Mit der Bezeichnung Dokufiktion weist Klimek darauf hin, dass der Roman auf reale Personen und ihre Lebensgeschichten, auf reale Theorien und reale Romane gestützt ist. So wird im Roman eine Seminarsitzung von Professor Barstow geschildert, in der Don DeLillos campus novel *White Noise* (1985) besprochen wird. Somit wird in Fleischhauers Universitätsroman ein anderer Universitätsroman und das ganze Genre metafikcional thematisiert:

„Also Brenda, haben Sie’s gelesen oder nicht?“  
 „Fast“, sagte sie. „Ich bin fast durch.“  
 „Und?“  
 „Na ja, es ist nur ein Universitätsroman.“  
 „Nur. Warum sagen Sie *nur*. Ist das kein respektables Genre? Oder finden Sie ihn schlecht?“ <sup>702</sup>

Barstow lässt die Studenten einige Passagen vorlesen, wodurch Zitate aus DeLillos realem Roman in Fleischhauers Text geraten. Barstow führt in seinem Seminar eine Analyse des Romans durch, bespricht mit den Studenten den Einfluss von Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) und von Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) auf DeLillos Roman. <sup>703</sup> Klimek sieht *White Noise* als Metatext für Fleischhauers Roman, der mit DeLillos „*Abkehr von Benjamins Anspruch einer ent-auratisierten, politisch engagierten Literatur*“ die Frage aufwirft, „*wie sich Fleischhauers [...] Universitätsroman in diesem Spannungsfeld zwischen (von Barstow der Moderne zugeordnetem) politischem Engagement-Anspruch und (der Postmoderne zugeschriebenem) ästhetischem Weltbezugs-Verzicht positioniert.*“ <sup>704</sup> Klimek sieht Fleischhauers Roman als „*den nächsten Schritt einer an Traditionen geschulten Gegenwartsliteratur, die sowohl auf Elemente der Moderne als auch der Postmoderne zurückgreifen kann, um sie in den Dienst eines neuen, meta-dokufiktionalen Weltbezugs zu stellen.*“ <sup>705</sup> Zu den realen Elementen, die im Roman verwendet werden, gehört auch die Lebensgeschichte des belgischen Literaturtheoretikers Paul de Man, der, wie Jacques De Vander in Fleischhauers Roman, während des Zweiten Weltkrieges einen antisemitischen Artikel in der von der deutschen Besatzungs-

701 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 83.

702 Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 31f. Hervorhebung im Original.

703 Vgl. ebd. S. 32ff.

704 Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 79.

705 Ebd. S. 79.



macht kontrollierten belgischen Zeitung *Le Soir* publizierte.<sup>706</sup> Auf den Namen der belgischen Zeitung spielt der Titel des Romans an: „*Das Blatt war nach dem deutschen Überfall auf Belgien gleichgeschaltet worden und hatte von 1940 bis zur Befreiung 1944 als wichtiges Propagandaorgan der Nationalsozialisten gedient. Die Bevölkerung nannte die Zeitung daher nur: Le Soir Volé. Der gestohlene Abend?*“<sup>707</sup> Auch die im Roman thematisierten sprachskeptischen Theorien, die am INAT ausgearbeitet werden, basieren auf den realen Gedanken von Paul de Man und Jacques Derrida. Es ist Matthews Aufgabe, sich darüber klar zu werden, ob er sich mit diesen Theorien, deren Effekt die Relativierung der Schuld ist, identifiziert oder nicht. Er entscheidet sich gegen die „ewige Meta-Position“ und beschließt in einer belgischen Gedenkstätte für die Judendeportation in Mechelen „*seine damaligen Erfahrungen mit Schuld, Schuldzuweisungen und verweigerten Schuldeingeständnissen in Zusammenhang mit dem ‚De Vander Fall‘ als Roman niederzuschreiben.*“<sup>708</sup> Laut Klimek bewirkt Fleischhauer durch die Verwendung des realen Materials in seinem Text „*eine Öffnung der Tradition metafiktionaler Literatur hin zur Wirklichkeit.*“<sup>709</sup> Während die Metafiktionen im Roman *Die Schatten der Ideen* von Klaus Modick dadurch entstehen, dass die Hauptfigur Schriftsteller ist, werden im Roman *Der gestohlene Abend* die Metafiktionen erstens durch das Studium der Literaturwissenschaft und zweitens durch die schriftstellerische Tätigkeit der Nebenfigur Theo sowie der Hauptfigur am Ende des Romans generiert. Während Modicks Roman durch die Metafiktionen die eigene Poetik thematisiert, setzt sich Fleischhauers Roman auch allgemeiner mit der Theorie und dem Sinn der Literatur auseinander. Damit korrespondiert auch die Tatsache, dass beide Schriftsteller zwar reale Elemente in ihre fiktionalen Texte einflechten, während aber Modick in seinem Roman das Schicksal des realen Schriftstellers Carl Zuckmayer behandelt, beschäftigt sich Fleischhauer in seinem Roman neben den Schriftstellern vordergründig mit dem Schicksal des realen Theoretikers Paul de Man und mit den durch ihn ausgelösten Gedanken.

Der Roman *Der Weg nach Xanadu* (2003) des Österreicher Wilfried Steiner hat viel Gemeinsames mit den Romanen von Modick und Fleischhauer. Die Hauptfigur ist Professor Alexander Markowitsch, ein Spezialist für englische Romantik an der Wiener Universität, der nun zum Schriftsteller wird, indem er sich entscheidet, seine Geschichte zu erzählen. Wie bei Modick und Fleischhauer, wird auch in Steiners Roman der Eindruck erweckt, als wäre er von der Hauptfigur verfasst. Diese Vorstellung wird bereits im nullten Kapitel erzeugt, das als Prolog zu der

706 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 69f.

707 Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 255. Hervorhebung im Original.

708 Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 73.

709 Vgl. ebd. S. 75.



von Markowitsch erzählten Geschichte funktioniert: „Jetzt, da ich mich entschieden habe, die Geschichte dieser Obsession zu rekonstruieren, weiß ich endlich auch, wo die Suche ihren Anfang nehmen muß.“<sup>710</sup> Am Ende des Romans wird dieser Erzählrahmen lakonisch geschlossen: „Genug geschrieben für heute.“<sup>711</sup> Eine weitere Ähnlichkeit besteht darin, dass Steiner in seinen fiktionalen Text die realen Lebensschicksale von historischen Personen einflechtet. Ähnlich wie Modick stellt Steiner dem Leser am Ende des Romans die verwendete Literatur zur Verfügung.<sup>712</sup> Wie der Titel des Romans bereits andeutet, beschäftigt sich der Roman mit der englischen Romantik, vor allem mit dem Dichter Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) und seinem Werk. In Coleridges Gedicht *Kubla Khan* (1797) erscheint die Stadt Xanadu, die im 13. und 14. Jahrhundert bestand und Sommer-Residenzstadt des chinesischen Kaisers Kublai Khan war. Die Hauptfigur von Steiners Roman Professor Markowitsch ist ein Spezialist für Samuel Taylor Coleridge, dem er jedoch in seinen Seminaren absichtlich nur soviel Platz wie nötig widmet. Markowitschs Interesse erwacht nach Jahren wieder, als der Doktorand Martin in sein Büro kommt und erklärt, dass er bei ihm über Coleridge promovieren möchte. Markowitsch möchte den Doktoranden zunächst ablehnen, doch dann betritt das Büro seine Freundin Anna, von der Markowitsch augenblicklich hingerissen wird. Der Titel des ersten Romanteils, Ruhestörung, weist nicht nur darauf hin, dass Martin außerhalb der Sprechstundenzeiten die „Winternachmittagsruhe“ des Professors unterbrochen hatte. Er deutet auch an, dass Markowitschs ruhige akademische Existenz plötzlich durch die Erinnerung an seine frühere Beschäftigung mit Coleridge erschüttert wird: „Coleridge, das Gespenst, das mich erinnerte an das andere Leben, das ich hätte führen können – jahrelang hatte es still Mahnwache gehalten vor meinem Haus, jetzt klopfte es an die Tür.“<sup>713</sup> Der Ich-Erzähler macht im zweiten Kapitel einen Sprung in die Vergangenheit und erzählt, wie er vor 29 Jahren die englische Romantik für sich entdeckte. Besonders beeindruckt hat ihn Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* (1798) – Die Ballade vom alten Seemann, die er im dritten und im fünften Kapitel nacherzählt. Die Handlung der Ballade mischt sich mit seiner eigenen unglücklichen Liebesgeschichte, über die das vierte Kapitel berichtet. Im sechsten Kapitel erzählt der Ich-Erzähler von seiner Abschlussarbeit über Coleridges *Kubla Khan*, die er etwa zehn Jahre nach seiner anfänglichen Coleridge-Begeisterung verfasste. Der Leser erfährt dabei die Entstehungsgeschichte des Gedichts. Angesichts der Schwierigkeiten mit den Frauen und seinem Misserfolg als beginnender Schriftsteller entscheidet sich der junge Markowitsch für die akademische Karriere und verlässt auch das Thema Coleridge: „Meine Abschlußarbeit

710 Steiner: Der Weg nach Xanadu, 2003, S. 9.

711 Ebd. S. 286.

712 Vgl. ebd. S. 287.

713 Ebd. S. 11.

*schrieb ich über die poetologische Systematisierung viktorianischer Ethik im Werk von Alfred Lord Tennyson. Coleridge sollte ich erst wiederbegegnen, nachdem ich mich habilitiert hatte.*<sup>714</sup> Professor Markowitsch akzeptiert Martins Thema nur um Anna wiederzusehen. Die Sprechstunden werden nicht mehr in seinem Büro, sondern im Café und schließlich bei ihm zu Hause abgehalten. Die lebendige Anna führt Markowitsch seine bisherige wissenschaftliche Steifheit vor Augen und er erinnert sich auf seine frühere Begeisterung. Markowitsch träumt in der Folge immer wieder von einem Zimmer, in dem er den Schlüssel zu Coleridges Geheimnis vermutet. Sein bester Freund David ermutigt Markowitsch, in den Träumen nach dem Schlüssel zu suchen und zu dichten. Anna bewegt Markowitsch aber dazu, dass er sich auf die Suche nach dem Zimmer aus seinen Träumen in der realen Welt begibt. Der zweite Romanteil schildert diese Reise. Markowitsch besucht einige Zimmer, die Coleridge bewohnte. Markowitsch beschäftigt sich bei den Besuchen in Keswick, Lynton und Porlock mit den Details von Coleridges Leben und Werk, wodurch dem Leser der historische Hintergrund vermittelt wird. Schließlich findet Markowitsch das Zimmer aus seinen Träumen auf der Ash Farm in Porlock und sieht vom Fenster des Zimmers aus eine Kultstätte: *„Der Ort, den ich in meinen Träumen nicht sehen durfte, bis ich ihn in der Realität gefunden hatte, war also eine Kultstätte der weißen Göttin gewesen.*“<sup>715</sup> Je mehr er über die mythische Geschichte des Ortes erfährt, wird ihm klar, dass ihm Einiges davon in den eigenen Träumen widerfahren ist, was dazu führt, dass er nicht mehr in der Lage zu einer rationalen Erklärung ist: *„Das las ich jetzt, aber ich hatte es nicht gewußt, als ich träumte. Wollte man nicht C.G. Jungs angestaubte Archetypen-Theorie bemühen, war die einzige halbwegs rationale Erklärung, daß ich – Ach, es half nichts, mir fiel keine ein.*“<sup>716</sup> Der Roman kippt an dieser Stelle auch außerhalb der Ebene von Markowitschs Träumen ins Fantastische. Markowitsch versucht anhand der Mythen den Grund dafür zu finden, warum Coleridge seine bedeutendsten Werke allesamt während eines einzigen Jahres verfasste:

Die verrückte These mußte wohl raus, dann war sie wenigstens nicht mehr in meinem Kopf. Er war hier, er war ihr leibhaftig begegnet, einem verlockenden Dämon aus Fleisch und Blut, und sie hatte ihn vor die Wahl gestellt: entweder weiterzuleben wie bisher, als durchaus begabter, aber keinesfalls außergewöhnlicher Verse-Drechsler – oder ein Jahr lang der großen Visionen teilhaftig werden zu dürfen, allerdings um den Preis der totalen Eklipse danach. Ein Jahr im Paradies gegen die Hölle der Einfallslosigkeit für den Rest seines Lebens. War das der Pakt?<sup>717</sup>

714 Steiner: Der Weg nach Xanadu, 2003, S. 28.

715 Ebd. S. 278.

716 Ebd. S. 276.

717 Ebd. S. 283.

Der Roman endet mit einer fantastischen Szene, die schildert, wie Markowitsch an der Kultstätte Anna trifft, die sich als der Dämon, dem Coleridge begegnete, entpuppt. „*Was ich sah, konnte nicht sein.*“<sup>718</sup> Sie bietet ihm ebenfalls ein Jahr der außerordentlichen Begabung an: „*Du weißt sehr genau, daß du nicht träumst. Xanadu erwartet dich. Für ein Jahr, auf den Tag genau. Wenn du nein sagst, werde ich für immer aus deinem Leben verschwinden. Ich warte auf dich. Morgen.*“<sup>719</sup> Die fantastischen Begebenheiten werden in der Schlusszene jedoch relativiert. Das geschieht einerseits dadurch, dass Markowitsch die übernatürliche Begegnung als den eigenen wahnhaften Zustand oder als einen Traum interpretiert:

Durchgedreht, sagte ich laut, meschugge, Delirium tremens mit einer weißen Göttin statt mit weißen Mäusen, how sophisticated. [...] [S]o fühlt es sich also an, verrückt zu sein. [...] [W]as für eine lebenschte Halluzination. [...] Morgen werde ich unten sein und wieder mit meiner Vision sprechen. Ja, werde ich sagen, ich nehme dein Angebot an, ein Jahr lang möchte ich mit dir sein, unter dem grünen Firmament des *mighty pleasure dome*, es kann mir ja nichts passieren, ich träume ja nur, und wenn ich aufwache, werde ich in meinem Wiener Bett liegen, und vielleicht ist dann ja ein Jahr vergangen.<sup>720</sup>

Andererseits wird die Geschichte auf die Metaebene verlagert. Auf der letzten Seite des Romans wird, wie ansonsten nur auf seiner ersten Seite, im Präsens erzählt. Markowitsch sitzt in seinem bzw. in Coleridges Zimmer und schreibt im fieberhaften Zustand auf, was er erlebte: „*Jetzt, da ich wieder in meinem Zimmer sitze, hat sich die Heiterkeit zur Euphorie gesteigert. Ein Fieber rast mir durch den Kopf, die Zeilen, die ich versuche zu Papier zu bringen, verschwimmen, der Raum pulsiert, [...]*“<sup>721</sup> Durch diese metafiktionale im Präsens erzählte Szene wird der Eindruck erweckt, dass der Roman an diesem Abend nach dem Treffen mit der dämonischen Anna an der Kultstätte verfasst wurde. Der weitere Verlauf wird deswegen bewusst ambivalent gehalten, weil er erst am Tag nach der Niederschrift passieren wird. Der letzte Satz des Romans lautet ja: „*Genug geschrieben für heute.*“<sup>722</sup> Der Leser erfährt den Ausgang der Geschichte nicht und kann sich nur auf Markowitschs rationale Einschätzung stützen, dass er in seinem Wiener Bett aufwachen wird.

Dieses Ende legt die Vermutung nahe, dass es in Steiners Roman weniger darum geht, ob Markowitsch und Coleridge von einer übernatürlichen Macht zu außerordentlichen Taten befähigt wurden, sondern viel mehr um die Frage nach

718 Steiner: Der Weg nach Xanadu, 2003, S. 284.

719 Ebd. S. 285.

720 Ebd. S. 286. Hervorhebung im Original.

721 Ebd. S. 286.

722 Ebd. S. 286.

dem Sinn der Literatur. Metafiktional sind nicht nur der Anfang und das Ende des Romans, sondern es ist durchgehend über die Literatur die Rede. Der junge Markowitsch hat Gedichte geschrieben, beschäftigt sich dann jahrelang wissenschaftlich mit dem Thema, um schließlich von seinem Freund David und Anna wieder zum Schreiben ermutigt zu werden. Markowitsch findet genau zwei hundert Jahre nach Coleridges magischem Jahr den Weg zum Schreiben.<sup>723</sup> Die Suche nach Coleridges Geheimnis führt Markowitsch schließlich in das Zimmer, in dem er wieder zu schreiben anfängt. Die Geschichte des realen Dichters Samuel Taylor Coleridge findet Eingang in den Roman. Das geschieht in verschiedener Form. Es kann sich um Informationen handeln, die der Leser aus den Gesprächen zwischen Markowitsch und Martin oder einer anderen Nebenfigur erfährt. Oder der Ich-Erzähler Markowitsch schildert seine Lektüre von Coleridges Werk sowie der Sekundärliteratur. Dabei werden häufig auch Stellen aus Coleridges Gedichten zitiert. Eine Nacherzählung eines von Coleridges Gedichten kann auch als ein separates Kapitel markiert sein.<sup>724</sup> Es wird die Entstehungsgeschichte von Coleridges Werken nacherzählt und es werden Werke zitiert, die bei der Entstehung eine Rolle spielten.<sup>725</sup> Im neunten Kapitel erscheint sogar ein Lexikonartikel über Coleridge.<sup>726</sup> Es wird aber auch eine Stelle aus W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995) zitiert, die ein sich in einer Studie befindendes Gespräch zwischen Swinburne und Dunton über den Palast von Kublai Khan schildert,<sup>727</sup> oder eine Stelle über die Entstehung von Coleridges *Kubla Khan* aus Jorge Luis Borges' *Buch der Träume* (1974). Durch die verwendete Fülle von diesem Material wird der Leser einerseits ausgiebig über den realen Samuel Taylor Coleridge und sein Werk informiert. Andererseits wird er aber auch verunsichert, denn es werden faktuale und fiktionale Hinweise gemischt. Der Text thematisiert damit wiederum seine eigene Schreibweise, denn auch Steiner mischt in seinen fiktionalen Text reale Elemente ein. Besonders unklar ist der Grad der Fiktionalität bei den vom Ich-Erzähler nacherzählten Episoden aus Coleridges Leben. Als ein ironischer Hinweis darauf lässt sich das einführende „Die Fakten:“ am Anfang eines solchen Absatzes verstehen: „*Die Fakten: Ab Juli 1801 erlebt Coleridge zehn Tage mit Sara und Mary Hutchinson, die ihn seinem erträumten pleasure dome so nahe kommen lassen wie noch nie.*“<sup>728</sup> Die Absätze vor und nach diesem Absatz verfügen dabei über die Bezeichnung „Die Fakten“ nicht, obwohl sie auf dieselbe Art und Weise erzählt sind.

723 Vgl. Steiner: *Der Weg nach Xanadu*, 2003, S. 217: „Devon Enterprises, stand da in roten Lettern, 1797–1997. Sie feierten also dieses Jahr ihr Jubiläum.“ Hervorhebung im Original.

724 Vgl. das dritte Kapitel ebd. S. 16–17.

725 Vgl. z. B. das siebte Kapitel, das lediglich aus einem Zitat aus Samuel Purchas Buch *Purchas His Pilgrimage* (1614) besteht. Vgl. Steiner: *Der Weg nach Xanadu*, 2003, S. 29.

726 Vgl. ebd. S. 34.

727 Vgl. ebd. S. 57.

728 Ebd. S. 161. Hervorhebung im Original.

Die Verwendung von den erwähnten fantastischen Elementen unterscheidet Steiners Text von Modicks und Fleischhauers Roman. Diese Elemente kollidieren mit der Ordnung der dargestellten Welt, womit die Bestrebungen der Hauptfigur korrespondieren, sie der Logik dieser Welt entsprechend als Zufall, Wahnsinn oder Traum zu erklären. Dadurch, dass die dargestellte Welt sich am Ende des Romans als Produkt der literarischen Fantasie der Hauptfigur entpuppt, die sich möglicherweise dazu noch in einem Traumzustand befindet, werden die fantastischen Szenen schließlich auch im Rahmen der Welt, in der der Leser lebt, rational erklärbar. Die am Anfang des Romans stehenden Sätze *„Nicht einmal in den verstiegensten Träumen ist alles Phantasie. Die Träume selbst erfinden weniger, als sie wiederfinden.“*<sup>729</sup> lassen sich also als ein weiterer selbstreflexiver Hinweis auf die Schreibweise des Romans verstehen, die reale und fantastische Elemente kombiniert.

Der Roman *England* (2010) von Angelika Meier spielt wie *Der Weg nach Xanadu* zum Teil in England und kombiniert ebenfalls historische Personen und fantastische Elemente. Auch *England* erweckt den Eindruck, dass sein Ende und sein Anfang in eins fallen. Auf den ersten vier Seiten wird der Aufenthalt der Hauptfigur Valentine in Griechenland geschildert, während dem sie sich an ihre Zeit in Cambridge erinnert. Die im Präsens erzählte Gegenwart in Griechenland wird auf der vierten Seite von der im Präteritum und Perfektum erzählten Geschichte über Valentines Zeit in Cambridge abgelöst, die ein Jahr früher anfangt: *„Dabei hatte alles so verheißungsvoll begonnen, ja sagenhafte Verheißungen surrten durch die Luft, als ich an diesem ungewöhnlich heißen vierten Juni vor gut einem Jahr durch das Great Gate von Trinity College spazierte, [...]“*<sup>730</sup> Diese Binnenerzählung endet in der griechischen Gegenwart und die letzten fünf Seiten des Romans werden wie der Anfang des Romans wiederum im Präsens erzählt. Am Ende des Romans trifft die Ich-Erzählerin einen Mann namens Francis David Keynes, dem sie ihre Cambridge-Geschichte zu erzählen anfängt: *„Und genauso unwillkürlich, wie ich die Rakis in mich hinein geschüttet hatte, begann ich nun, Manzanillas abenteuerliche Geschichte und die seiner Herausgeberin zu erzählen, [...]“*<sup>731</sup> Sie wird aber unterbrochen und Keynes, der sie nach Hause begleitet, zeigt sein Interesse an Valentines Geschichte: *„[...] Ich weiß gar nichts. Aber Sie werden mir morgen alles erzählen, morgen, übermorgen ... [...]“*<sup>732</sup> Am nächsten Tag ertrinkt Valentine beinahe im Meer, wird aber von Keynes gerettet und dazu aufgefordert, ihm nun ihre Geschichte noch einmal zu erzählen:

729 Steiner: *Der Weg nach Xanadu*, 2003, S. 9.

730 Meier: *England*, 2010, S. 10.

731 Ebd.S. 322.

732 Ebd. S. 325.

„Genauer hinsehen und klarer denken. Sammeln Sie sich, und dann fangen Sie an zu erzählen!“

„Aber ich möchte...“

„Sie werden leben, meine Liebe, leben und erzählen, denn Sie wissen ja: die Arbeit des Philosophen ist ein Zusammentragen von Erinnerungen zu einem bestimmten Zweck.“

„Ja ja, ich habe nur dummerweise vergessen, zu welchem Zweck es noch mal war.“

„Nun fangen Sie schon an, diesmal bitte ohne Lügen und ohne fremde Stimmen, es ist doch jetzt alles fertig und Sie können also noch mal von vorn anfangen.“

„Ich mag nicht erzählen, was alles fertig wurde: Alles ist fertig.“

„Also fangen Sie an.“

„Ja, Sir.“<sup>733</sup>

Dieses Gespräch, mit dem der Roman endet, lässt sich als eine metafiktionale Bemerkung über den vorliegenden Roman verstehen, denn auch in diesem spielen „fremde Stimmen“ eine große Rolle. Ähnlich wie *Uniklinik* ist auch *England* mit intertextuellen und -medialen Verweisen gespickt. Einige der Figuren tragen Namen aus verschiedenen Werken. Der Rektor von Trinity College, wo Valentine einen einjährigen Lehr- und Forschungsaufenthalt antritt, heißt Jonathan Quale Higgins III., sein Name ist also fast identisch mit einer Figur aus der amerikanischen Fernsehserie *Magnum, P. I.* Jonathan Quayle Higgins III., so der Name dieser von dem Schauspieler John Hillerman dargestellten Figur, hat in Cambridge studiert und besitzt zwei Hunde, die Zeus und Apollo heißen, so wie die beiden Diener von Higgins aus dem Roman *England*. Der Vize-Dekan Roger Bassington-ffrench, der im Roman oft mit Valentine und Higgins bei einem Glas Whisky plaudert, hat seinen Namen von einer Figur aus Agatha Christies Kriminalroman *Why Didn't They Ask Evans?* (1934, deutsch 1935 u. d. T. *Ein Schritt ins Leere*). Unter den verschiedenen Whiskymarken, die in Higgins' Zimmer serviert werden, befindet sich auch „Glenorglenda“, deren Name zwar einerseits an die realen Marken „Glenmorangie“ oder „Glen Ord“ erinnert, andererseits jedoch auf den Film *Glen or Glenda* (1953) über Transsexualität anspielt.<sup>734</sup> Diese Hinweise haben keine größere Bedeutung für die Handlung des Romans, ganz im Gegenteil zu den handlungstragenden Hinweisen auf einige Philosophen, Schriftsteller und ihre Werke. Am meisten wird auf Ludwig Wittgenstein und Paul Adler und ihre Werke hingewiesen. Die Hauptfigur kommt als eine Expertin für Ludwig Wittgenstein und seine Philosophie nach Cambridge. Sie bringt mit sich wertvolle Manuskripte von Miguel de Manzanilla, einem fiktiven Philosophen aus dem 17. Jahrhundert, dessen Werk im engen Bezug zu Wittgensteins Werk steht. Man erwartet, dass

733 Meier: *England*, 2010, S. 328f.

734 Ebd. S. 44: „Higgins gehorchte ihm [Bassington-ffrench; V. T.], stand dann aber sofort wieder auf und fragte, ob wir nicht einen Single Malt trinken wollten, es sei zwar noch etwas früh, aber er habe da einen herrlichen Glenorglenda.“ Hervorhebung im Original.

Valentine die Manuskripte in Cambridge herausgibt und bekanntmacht, wie sie sie gefunden hatte. Valentine will dieses Geheimnis jedoch nicht verraten, weil die Umstände der Ordnung der Welt widersprechen. Valentine ist mit Wittgenstein in Kontakt, er ist ihr erschienen, hat ihr gezeigt, wo Manzanillas Manuskripte vergraben sind und gab ihr die Aufgabe, mit den Manuskripten nach Cambridge zu gehen, wo er selbst tätig war. Valentines Erinnerungen an die wiederholten Begegnungen mit Wittgenstein sind mit Zitaten Wittgensteins gespickt, die aus verschiedenen realen Texten des Philosophen stammen. Sie sind im Roman mit Schrägschrift markiert. Das erste Zitat befindet sich bereits auf der zweiten Seite des Romans:

Wittgenstein hat einmal, kurz bevor ich auf seine Weisung hin nach Cambridge gegangen bin, zu mir gesagt: *Das, was mir fest war, scheint jetzt zu schwimmen & untergehen zu können*. Er hat das natürlich metaphorisch gemeint, er hat sich gefragt, ob seine *Arbeit etwas Rechtes ist* oder nur *allerlei Possen*, und weil er keine Gewissheit in dieser Frage gefunden hat, hat er sich trösten wollen mit dem Satz: *Was Possen sind, entscheidet der liebe Gott*.<sup>735</sup>

Neben den häufigen Zitaten aus Wittgensteins Werk werden auch Texte anderer Autoren zitiert, die im Zusammenhang mit Wittgenstein stehen. So wird z. B. in der Szene, in der Wittgenstein Valentine den Ort zeigt, wo Manzanillas Manuskripte vergraben sind, das Märchen *Rumpelstilzchen* zitiert, das sich in Grimms *Kinder- und Hausmärchen* befindet. Der reale Wittgenstein war von dem Vers aus dem Märchen begeistert, den er im Roman ruft: „[U]nd da sehe ich plötzlich, dass Wittgenstein lachend um diesen Ahorn herumrennt und dabei immer wieder ruft: Ach, wie gut, dass niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß!“<sup>736</sup> Die Zitate sind hier in die Handlung eingebunden und erscheinen in fantastischen Szenen mit Wittgenstein. Die Philosophie von Ludwig Wittgenstein wird darüber hinaus in Valentines Seminar behandelt. Die Schilderungen der Seminarsitzungen beinhalten auch zahlreiche Wittgenstein-Zitate. Die realen Texte von und über Wittgenstein werden im Roman auch für die Zitate des fiktiven Manzanilla und der ihn betreffenden Korrespondenz verwendet. Als Beispiel lässt sich der fiktive Brief des realen englischen Philosophen des 17. Jahrhunderts Ralph Cudworth an seine Frau anführen, in dem er über Manzanilla berichtet: „*Mein spanischer Jude droht*

735 Meier: England, 2010, S. 8. Hervorhebung im Original. Vgl. die entsprechenden Stellen in Wittgensteins Tagebücher In: Klage: Ludwig Wittgenstein: public and private occasions, 2003, S. 186, 188.

736 Ebd. S. 21. Hervorhebung im Original. Zu Wittgensteins Begeisterung im Zusammenhang mit diesem Vers vgl. Pascal: Meine Erinnerungen an Wittgenstein, 1987, S. 45: „*Ob das von Wittgenstein übersetzte Märchen ‚Rumpelstilzchen‘ war oder ein anderes, weiß ich nicht mehr, aber ich erinnere mich noch, wie er nach dem Band mit den Grimmschen Märchen griff und mit ehrfurchtsvoller Stimme vorlas: Ach, wie gut ist, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß! ‚Das ist wirklich tief‘, sagte er.*“



*eine wahre Plage zu werden, er folgte mir nach meiner Vorlesung und redete bis zum Abendessen, starrsinnig und verdreht, aber vermutlich nicht dumm.*<sup>737</sup> Der Satz stimmt fast vollständig überein mit dem im Brief von Bertrand Russell an seine Freundin vom 19. Oktober 1911, in dem er über die Begegnung mit Ludwig Wittgenstein schreibt.<sup>738</sup>

Neben den Wittgenstein-Zitaten verfügt der Roman über zahlreiche Verweise auf das Leben und Werk des Prager Schriftstellers Paul Adler. Der Paul, an den Valentine im Roman oft denkt, wird an einer Stelle von Ferguson, einem Freund von Valentines Geliebtem Orville, identifiziert. Ferguson spricht im folgenden Zitat mit seinem Freund Oberleitner, den letzten Satz sagt Valentine:

„[...] Ja, lieber Oberleitner, das ist kein Wunder, dass du die Kollegin aus Prag kennst, sie ist nämlich die Verlobte vom Paolo gewesen, vom Paul Sauler, nicht wahr meine Liebe, Sie sind es doch?“

Oberleitner schaute ihn perplex an:

„Sauler? Des sgot ma nix.“

„Doch doch, Musiker in Prag, talentierter junger Mann, trauriges Ende, tragisch, tragisch.“

„Wieso wissen Sie von Paul?“<sup>739</sup>

In Adlers Roman *Nämlich* (1915) ist Valentine die Verlobte von Paolo Sauler, der Hauptfigur des Romans *Nämlich*. Sauer landet schließlich in einem Irrenhaus und verzweifelt darüber, dass er jeden Tag Schweinefleisch vorgesetzt bekommt. Der Christus leitet in Saulers Vorstellungen das Narrenhaus.<sup>740</sup> Das spiegelt sich im Roman *England* im folgenden Gespräch zwischen Orville und Valentine wieder: „[...] *Und wohin haben sie ihn gebracht?*“, *Ins Haus des lieben Jesuskindes*. [...] *Ich habe ihn im Stich gelassen. Das letzte, was Paul mir geschrieben hat, war: Ich bin sehr unglücklich über das immergleiche Essen.* [...]“<sup>741</sup> Auf Adlers *Nämlich* wird im Roman *England* durchgehend hingewiesen. Paolo Sauler wird in die Geschichte von Manzanillas Manuskripten insofern integriert, als er Valentine auf den Ahorn erinnert, unter dem sie vergraben sind:

---

737 Meier: *England*, 2010, S. 167.

738 Vgl. Griffin: *The selected letters of Bertrand Russell*, 2002, S. 386: „*The next day, Wittgenstein was already making his presence felt at Russell's lectures – he came back with me after my lecture, Russell reported on 19 October, and argued till dinner-time – obstinate and perverse, but I think not stupid.*“

739 Meier: *England*, 2010, S. 197.

740 Vgl. Hoffmann: *Adler, Paul*, 2012, S. 4.

741 Meier: *England*, 2010, S. 228f. Hervorhebung im Original. Der letztgenannte Satz entspricht dem letzten Satz aus Adlers Roman. Vgl. Adler: *Nämlich*, 1973, S. 95.



In den nächsten Jahren schrieb Wittgenstein mir alles Mögliche, aber von der Kiste war nicht mehr die Rede, und ich wagte auch nicht danach zu fragen und begann allmählich, die Sache zu vergessen, bis Paul mich in der Mittsommernacht vor sieben Jahren erneut aus dem Schlaf riss und mir sagte, dass es nun Zeit sei, wieder in den Ahornwald zu gehen.<sup>742</sup>

Paul erklärt Valentine, dass der Wald einem Ahorn namens Ahorun gehört.<sup>743</sup> Das ist ein weiterer intertextueller Hinweis auf Adlers *Nämlich*, in dem mit dem Wort Ahorn bzw. Ahorun gespielt wird:

Statt dessen wird das Sprachmaterial selbst aktiv; von Ahorn, dem Namen der untreuen Frau des Ich-Erzählers, über Ahorn als Name des Baums, an dem er sich aufhängen will, knüpft sich die Sprachkette bis zum mysteriösen „Ahorun“ im Wald (später auch „Herr Ahorun“) und „Avalun“, einer Braut oder Herbstzeitlosen.<sup>744</sup>

Abgesehen von diesen zwei im Roman am meisten verbreiteten Intertextualitätsquellen kommen häufig Zitate von Friedrich Nietzsche vor, die in der Regel als Aussagen von Valentines Vater bezeichnet werden.<sup>745</sup> Es kommen aber u. a. auch Zitate von Kafka,<sup>746</sup> des Liedes *Goodbye Stranger* von der englischen Popband Supertramp<sup>747</sup> oder der japanischen Dichter Basho und Issa vor.

Die von Valentine erzählte Geschichte basiert auf den gerade beschriebenen intertextuellen Hinweisen und weist fantastische Elemente auf. Der Hauptfigur erscheinen längst tote Figuren, darunter Paolo Sauler und Ludwig Wittgenstein, und geben ihr Anweisungen. Die Beschreibung der Nacht, in der Valentine die Manuskripte von Manzanilla findet, erinnert an *Alice im Wunderland* (1865) von Lewis Carroll. Auch Valentine betritt einen unterirdischen Raum, in dem sie durch zahlreiche Türen gehen muss, bis sie Wittgenstein findet. Das erzählt sie ihrer Kollegin Agnès.<sup>748</sup> Nicht nur Valentines Gedanken und Erinnerungen verfügen

742 Meier: England, 2010, S. 73f.

743 Vgl. ebd. S. 74: „Warum heißt der Ahornwald Ahornwald, wo doch alle Arten von Bäumen in ihm wohnen?“, Weil der Wald dem einen Ahorn gehört, dem Ahorun. Aber nun geh endlich.“

744 Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918, 2004, S. 326.

745 Vgl. z. B. Meier: England, 2010, S. 65: „Ich stimmte ihm wortreich zu und erklärte, warum diese ganze Ethikphilosophie nichts weiter als ein feiges Ausweichen von den tatsächlichen ethischen Pflichten sei und damit ein untrügliches Zeichen für die bodenlose Verkommenheit unserer Zeit und ließ meinen Vortrag lauthals in den Ausruf meines Vater münden: Wie die Optik hinter dem Sehen herhinkt, so die Moralistik hinter der Moralität.“ Hervorhebung im Original. Vgl. mit der entsprechenden Stelle in: Colli; Montinari: Friedrich Nietzsche. Nachgelassene Fragmente 1882 – 1884, 1988, S. 243.

746 Vgl. z. B. Meier: England, 2010, S. 203: „Ein Weiserer als ich weiß vielleicht Halt in der weißen Weisheit zu finden: Der Geist wird erst frei, wenn er aufhört, Halt zu sein.“ Hervorhebung im Original.

747 Vgl. ebd. S. 121.

748 Vgl. ebd. S. 72–101.

über fantastische Szenen. In Cambridge kommt es ebenfalls zu übernatürlichen Begebenheiten. So fällt die ganze Stadt in einen Winterschlaf, der länger als drei Monate dauert. Nur Valentine ist überrascht, die anderen Figuren nehmen das als vollkommen normal wahr:

„Wir alle? Soll das heißen ... ganz Trinity College?“

„Nein, natürlich nicht nur Trinity College“, Dunbar schüttelte ungeduldig den Kopf, „ganz Cambridge hat selbstverständlich im Winterschlaf gelegen. Ganz regulärer Schlaf aller Seelen von Anfang November bis Mitte Februar. Variiert jedes Jahr um ein paar Tage, mal kürzer, mal länger [...]“. <sup>749</sup>

Im Roman *England* fehlt die Differenz zwischen der realen und der fantastischen Welt, genauso wie in einem Märchen oder einem Mythos. <sup>750</sup> Erst in der Rahmenerzählung wird die Glaubwürdigkeit der in der Binnenerzählung dargestellten Welt in Frage gestellt, indem die Erzählerin Valentine aufgefordert wird, die Geschichte noch einmal ohne Lügen und fremde Stimmen zu erzählen. <sup>751</sup> Der Roman *England* kann deswegen als die Erzählung einer wahnsinnigen Erzählerin gelesen werden, ähnlich wie Paul Adlers Text *Nämlich*, auf den sich *England* u. a. bezieht. <sup>752</sup> Auch Valentines selbstreflexives Geständnis, dass sie vergessen hat, zu welchem Zweck ihr Erzählen war, <sup>753</sup> erinnert an die Schreibweise von Adlers *Nämlich*. <sup>754</sup>

## 4.2 Das Thema Universität im experimentellen Universitätsroman

Die experimentellen Universitätsromane weisen eine starke Tendenz zu Metafiktionen auf. Sie setzen produktiv die Eignung der Universitätsromane zur Metafiktion um, die bereits Klimek diagnostiziert:

---

<sup>749</sup> Meier: *England*, 2010, S. 186.

<sup>750</sup> Vgl. dazu Wunsch: *Phantastische Literatur*, 2003, S. 71f.

<sup>751</sup> Vgl. Meier: *England*, 2010, S. 329: „Nun fangen Sie schon an, diesmal bitte ohne Lügen und ohne fremde Stimmen, es ist doch jetzt alles fertig und Sie können also noch mal von vorn anfangen.“

<sup>752</sup> Vgl. Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918*, 2004, S. 325f: „Den leichtesten Zugang bietet wohl *Nämlich* (1915), eine Zusammenstellung kürzerer Aufzeichnungen, die sich als monologisches Protokoll einer seelischen Erkrankung lesen lassen.“ Hervorhebung im Original.

<sup>753</sup> Vgl. Meier: *England*, 2010, S. 329: „Ja ja, ich habe nur dummerweise vergessen, zu welchem Zweck es noch mal war.“

<sup>754</sup> Vgl. Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918*, 2004, S. 326: „Gerade Adlers *Nämlich* ist ein Beispiel dafür, daß die Fiktion eines psychopathologischen Prozesses vielleicht nur als vordergründige Legitimation für die Erprobung einer Schreibweise dient, die sich vom Zwang einer logischen Gedankenkette, ja der Mitteilung eines nachvollziehbaren Sinnes überhaupt entfernt.“ Hervorhebung im Original.

Das Genre des Campus-Romans hat insofern eine gewisse Affinität zur Metafiktion, als mit den Literaturdozenten und -studierenden sowie ihren Gesprächs-, Seminar- und Arbeitsthemen die Behandlung von Literatur und Literaturwissenschaft innerhalb von Literatur selbst vorgenommen werden kann.<sup>755</sup>

Klimek unterscheidet weiterhin die spezifische Eignung des Universitätsromans von der des Künstler-Romans mit der Begründung, dass der Universitätsroman die Möglichkeit bietet, wissenschaftliche Aspekte der Beschäftigung mit Literatur sowie Literaturtheorien in den Roman hineinzuspiegeln, während der Künstler-Roman die Produktion oder Distribution von Literatur thematisieren kann.<sup>756</sup> So wird im Roman *Uniklinik* in der Cafeteria über Literatur und Literaturwissenschaft diskutiert. Der Professor geht auch auf das Thema Intertextualität ein, das, wie in 4.1 gezeigt wurde, für die Schreibweise des Romans *Uniklinik* selbst zentral ist: „[Ü]berhaupt werde die Problematik der Intertextualität in der Literatur zu einer immer größeren, bald wisse selbst er nicht mehr, von wem ein Werk verfasst worden sei, so der Herr Professor.“<sup>757</sup> Das in diesem Roman ad absurdum geführte Spiel mit der Intertextualität lässt sich als Satire auf das „unablässige schlaue Gerede in Universitäten“ und auf die Intertextualitätstheorien von Kristeva, Bloom oder Barthes lesen, wie Košenina bemerkt.<sup>758</sup> Košenina, für den *Uniklinik* die umfassendste und bösartigste Akademikersatire darstellt, sieht in der eigenwilligen Variation, wie Sauer sie vorführt, eine Voraussetzung für den Erfolg des Genres im literarischen Sinne, und das Aufrechterhalten der Originalität der Darstellung des Themas Universität.<sup>759</sup> Die in diesem Kapitel behandelten Romane, die

755 Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 67.

756 Vgl. ebd. S. 67: „*Anders als der Künstler-Roman, in dem die Produktion und gegebenenfalls auch die Distribution von Literatur durch Agenten, Verlage und Buchhandlungen an Leser thematisiert werden kann, bietet der Campus-Roman die Möglichkeit, wissenschaftliche Aspekte der Beschäftigung mit Literatur sowie diverse – fiktive oder real existierende – Literaturtheorien in den Roman selbst hineinzuspiegeln. Dies bietet sich an, wenn die Handlung des Campus-Romans in den geisteswissenschaftlichen Fakultäten spielt, und besonders, wenn Literaturwissenschaftler seine Protagonisten sind.*“

757 Sauer: *Uniklinik*, 1999, S. 13f. Vgl. dazu auch Košenina: *Der gelehrte Narr*, 2004, S. 400: „*Die Suada des Bernhardgegners [des Professors; V. T.] bezieht sich immer stärker auf das Verfahren von Sauer Uniklinik selbst. Denn die ‚Problematik der Intertextualität‘, die einen bald nicht mehr wissen lasse, ‚von wem ein Werk verfaßt worden sei‘, ist Grundlage dieses Romans.*“ Hervorhebung im Original.

758 Vgl. Košenina: *Der gelehrte Narr*, 2004, S. 402: „*Ist all das nicht eine einzige gigantische Allegorie auf das unablässige schlaue Gerede in Universitäten? Wenn hier Habermas, Handke, Hegel, Heidegger oder Horkheimer – um nur einen Anfangsbuchstaben des Alphabets zu bemühen –, eingebettet in die Diktion Thomas Bernhards, den Romantext maßgeblich bestimmen, dann wirkt das in diesem Übermaß wie eine Parodie auf die steilen Intertextualitätsthesen von Julia Kristeva (‚tout texte se construit comme mosaïque de citations‘), Harold Bloom (‚any poem is an interpoem‘) oder Roland Barthes (jeder Intertext ist eine ‚chambre d’échos‘).*“

759 Vgl. ebd. S. 402: „*Die Bereitschaft zur Aufnahme des Genres durch das Publikum scheint – auch angesichts der in einer breiteren Öffentlichkeit geführten bildungspolitischen Debatten – günstig zu sein. Eine Voraussetzung für Erfolge auch im literarischen Sinne scheint aber die eigenwillige Variation zu sein, wie beispielsweise*

erst nach Košeninas Arbeit erschienen sind, gehören alle zu solchen originellen Variationen der Darstellung des Themas Universität. Die Intertextualität ist in den experimentellen Universitätsromanen oft ein Teil des Themas, was durch die erwähnte spezifische Metafiktionalität der Universitätsromane ermöglicht wird, die nicht auf den schriftstellerischen Schöpfungsprozess, sondern auf die sekundäre Arbeit mit der Literatur, auf ihre Interpretation fokussiert ist. In einigen experimentellen Universitätsromanen, am deutlichsten in *Uniklinik*, wird darüber hinaus die intertextuell bestimmte Schreibweise zum Thema des Romans, wenn sie im Roman selbst diskutiert wird. Während es in *Uniklinik* und einigen anderen experimentellen Universitätsromanen vordergründig um eine spielerische Darstellung von Theorien geht, verfügt der Roman *Der gestohlene Abend* darüber hinaus um eine moralische Ebene. Die Auseinandersetzung mit den Theorien stellt in diesem Roman den Weg des Haupthelden zur Selbsterkenntnis dar. Durch diese Fokussierung auf die ernstesten existenziellen Fragen der Hauptfigur ähnelt der Roman den aus einer subjektiven Perspektive erzählten Universitätsromanen.

Der Roman *Der gestohlene Abend* stellt ebenfalls eine Kritik der Literaturtheorie dar.<sup>760</sup> Während die Satire der Intertextualitätstheorien im Roman *Uniklinik* mehr durch die Schreibweise des Romans selbst als durch das Thematisieren in Gesprächen unter den Akademikern zustande kommt, werden die Theorien in Fleischhauers Roman in Seminarsitzungen und vielen Gesprächen erörtert. Die Figuren des Romans lassen sich in zwei Lager einteilen, je nach der Stellung zu Jacques de Vanders Theorie. Auf der Seite der de-Vander-Verehrer stehen die Leiterin des INAT Marian und anfangs ihr Doktorand David. Im Verlauf des Romans identifiziert sich Davids Freundin Janine, die Später mit Matthew ist, immer stärker mit der Theorie. Die Gegner der Theorie und des INAT sind von Anfang an der Professor John Barstow und die Professorin Angerston.<sup>761</sup> Im Laufe des Romans lernt Matthew de Vanders Theorie kennen und muss sich entscheiden zwischen der Literatur- und Weltanschauung, die diese Theorie impliziert, und

---

*Sauer sie unternimmt. Sonst droht sich die Darstellung der nicht allzu variablen universitären Wirklichkeit zu erschöpfen.*“

760 Vgl. dazu auch Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 68: „Diese thematische Affinität des Campus-Romans zur Metafiktionalisierung nutzt Fleischhauer in der oben beschriebenen Seminarszene, in der die Vertreterin der ‚neuen Ästhetischen Theorie‘ [...] die Theorie der ‚doppelten Mimesis‘ erklärt [...]. Somit gehört auch *Der gestohlene Abend* in diese Gruppe der literaturkritik-kritischen literarischen Texte.“ Hervorhebung im Original.

761 Vgl. Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 16: „Wollen Sie denn auch bei uns Kurse belegen?“, fragte sie [Ruth Angerston; V. T.] dann. „Wir sind nicht ganz so sexy wie Marians Gruppe, aber bei uns wären Sie immerhin willkommen. [...]‘ Sexy? Das Wort passte überhaupt nicht zu ihr. Es klang fast so, als benutzte sie es als Maß der Distanz, die sie zwischen sich und Marian legen wollte.“ und S. 37: „Barstows nächster Satz hingegen dämpfte meine Glücksstimmung sogleich wieder. ‚Was Marian und das INAT betrifft, so müssen Sie selbst wissen, ob Sie sich auf so etwas einlassen wollen. Narrenfreiheit muss ja nicht so weit gehen, dass man ... na ja, lassen wir das. Vermutlich müssen Sie diese Erfahrung selbst machen.“

den konkurrierenden Modellen, wie sie Barstows und Angerstons Zugang zur Literatur repräsentieren, bzw. wie sie sein Schriftsteller-Freund Theo vertritt. In einer Seminarsitzung erklärt Marian anhand von Platons *Politeia* den Studenten und somit auch dem Leser die Theorie der doppelten Mimesis.<sup>762</sup> Klimek erkennt darin eine Anwendung von de Mans realem Werk *Blindness and Insight* (1971).<sup>763</sup> Die Konsequenzen der Theorie begreift Matthew erst nach einem Gespräch mit Theo:

„Ich fürchte, da bist du falsch unterrichtet“, erwiderte Theo. „Das Großartige an der neuen Theorie soll doch sein, dass Sprache endlich als von der Welt getrennt betrachtet werden kann. Für die Leute im INAT berühren sich Sprache und Welt überhaupt nicht. Wer das Gegenteil glaubt, gilt für die als naiv.“

Ich griff nach meinem Kaffee. Sprache und Welt berührten sich nicht? Das war in der Tat eine merkwürdige Auffassung.<sup>764</sup>

In einem weiteren gemeinsamen Gespräch empört sich Theo über de Vanders Aussage, dass es gar keine Literatur gibt, weil alles Literatur ist und die Welt ein letztendlich unlesbarer Text. Solche Thesen erscheinen Matthew zunehmend problematisch, als David de Vanders antisemitische Vergangenheit entdeckt und anschließend ums Leben kommt. Die Theorie schließt jegliche Schuld aus, wie aus einem Gespräch zwischen Matthew und Winfried, einem Freund von ihm, hervorgeht:

„[...] Mit so einem Denken kann man endlich einen Schlusstrich unter all die lästigen Fragen ziehen. Unter Auschwitz. Unter den Gulag. Unter jedes noch so unfassbare Versagen der Zivilisation. Es gibt ja keine Gedanken. Keine Schuld. Keine Täter. Keine Moral. Die Gesellschaft, die Struktur, irgendein Code ist an allem schuld.“

Winfrieds Wangen hatten sich gerötet.

„Es gibt keine Gedanken“, wiederholte er voller Hohn. „Nur Wörter. Codes. Strukturen. Wie bei deinem Doktor De Vander. Und damit wird man in Deutschland heutzutage Professor. Na dann, gute Nacht!“<sup>765</sup>

---

762 Vgl. das Kapitel 27 in: Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 137–143.

763 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers *Campus-Roman Der gestohlene Abend*, 2010, S. 68.

764 Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 62.

765 Ebd. S. 207. Vgl. dazu auch eine spätere Szene in Marians Seminar, S. 239f.: „*De Vander habe doch immer gesagt, dass Schuld ein höchst problematischer Begriff sei. Schließlich existiere jede Erfahrung zweimal, einmal als empirische Erfahrung, ein anderes Mal als fiktionale Erzählung. Niemand könne mit Sicherheit sagen, welche der beiden Versionen die richtige sei. [...] Und mir wurde zum ersten Mal bang in dem Kreis.*“

Matthew wendet sich am Ende des Romans von de Vanders Theorie ab und folgt Theos Ratschlag, durch Verfassen seines eigenen Romans den eigenen Standpunkt über die Erlebnisse in Hillcrest und de Vanders Theorie zu finden. So wird am Ende der Universitätsroman zu einem Künstlerroman und Matthew kehrt von der Sprache der abstrakten Theorie zurück zur Sprache, die die reale Welt reflektiert. Dazu verhilft ihm das Treffen nach Jahren mit Janine, die zur anerkannten de-Vander-Anhängerin wurde. Matthew erkennt, dass er mit Janine keine gemeinsame Rede mehr findet und zeigt ihr deswegen auch das jüdische Deportations- und Widerstandsmuseum in Mechelen nicht, an dem sie vorbeifahren und in dem er später beschließt, seinen Roman zu schreiben. Bei dieser Begegnung mit Janine wird Matthew klar, dass er sich mit de Vanders Theorie nicht identifiziert:

Ob sie das Gleiche dachte wie ich? Es wollte uns nicht recht gelingen, über die Gegenwart zu plaudern. Und über die Vergangenheit noch viel weniger. Wir hatten schon vor siebzehn Jahren keine Worte gefunden, um den Riss zwischen uns wieder zu kitten. Wozu es also jetzt noch einmal versuchen? Der Riss war ja auch gar nicht zwischen ihr und mir verlaufen. Er war durch mich selbst gegangen.<sup>766</sup>

Der Leser des Romans wird laut Klimek mit dieser Geschichte der Entscheidungsfindung und vor allem durch die Verwendung von realen Elementen indirekt aufgefordert, seinen eigenen Standpunkt zu beziehen.<sup>767</sup> Der Leser kann sich laut Klimek zwischen zwei Lesarten entscheiden, entweder adaptiert er die Meinung der Hauptfigur und versteht den Roman als Kritik der als unmoralisch eingeschätzten poststrukturalistischen Theorie, oder er sieht darin, dass Matthews Entscheidungsfindung durch die Stimme eines fiktiven Erzählers vermittelt wird, eine Relativierung dieser Entscheidung bzw. dieser Kritik.<sup>768</sup>

Angelika Meiers Roman *England* setzt sich ebenfalls mit einer Theorie auseinander. Ähnlich wie in *Der gestohlene Abend* wird sie auch hier in Seminarsitzungen und Gesprächen thematisiert. Im Gegensatz zu Fleischhauers Roman geht es in *England* jedoch nicht um die Entscheidungsfindung einer anfangs unentschiedenen Hauptfigur. Vielmehr ist die Erzählerin von den Gedanken Ludwig Wittgensteins von Anfang an besessen. So erklärt Valentine in einem Gespräch mit Higgins und Bassington-French ihr philosophisches Ziel:

---

766 Fleischhauer: *Der gestohlene Abend*, 2008, S. 362.

767 Vgl. Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 82.

768 Vgl. ebd. S. 83.

„Nun, natürlich möchte ich den Menschen Wittgensteins Therapie bringen. Sie von der philosophischen Krankheit heilen, von dem Trug, in unseren Worten Wesen zu sehen. Ich möchte den Menschen ihre alltägliche Sprache wiedergeben.“<sup>769</sup>

In diesem Sinne verlaufen Valentines Seminarsitzungen. Ihr Seminar heißt zwar „Philosophie“, doch bereits in der ersten Sitzung erklärt Valentine, dass sie sich ausschließlich mit Wittgenstein beschäftigen werden:

„Der Titel dieser Veranstaltung lautet, wie Sie wissen, *Philosophie*. Wir werden uns hier ausschließlich mit Wittgenstein beschäftigen. Es soll nur um die Art von Philosophie gehen, die alles lässt, wie es ist, diejenige, die den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antastet, sondern nur beschreibt. Alle Erklärung muss fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten. Es ist also für unser Seminar wesentlich, dass wir nichts Neues lernen wollen. Alles, was Sie hier brauchen, sind die *Philosophischen Untersuchungen*, die gründlich gelesen zu haben ich selbstverständlich voraussetze. [...]“<sup>770</sup>

Die Einwände der Studenten gegen diese Einseitigkeit werden mit der Begründung abgetan, dass die Beschäftigung mit anderen Philosophen den Studenten „das Hirn austrocknen“ würde und dass sie sich „dem gefährlichen Aberglauben – nicht Irrtum! – der Philosophie nur mit Wittgensteins Hilfe nähern“ können, „um uns nicht von vornherein mit dem philosophischen Virus zu infizieren.“<sup>771</sup> Die kühnen Versuche der Studenten, Wittgensteins Gedanken ins Wanken zu bringen, stoßen auf harte Kritik seitens der Dozentin. Als Beispiel lässt sich die Auseinandersetzung zwischen Valentine und dem Studenten St. Claire anführen, der Wittgensteins Satz „Das Lügen ist ein Sprachspiel, das gelernt sein will, wie jedes andre.“ widerlegen möchte. Valentine bringt St. Claire mit ihrer heftigen Kritik zum Weinen, räumt aber ein, dass er auf dem Weg der Heilung ist, nachdem sie erfährt, dass er Wittgenstein seit seinem achten Lebensjahr liest.<sup>772</sup> Mit einem Bravoruf werden im Gegenteil Schulze und Schultze, die deutschen Austauschstudenten aus Konstanz, belohnt, die die Frage, was sie an Wittgenstein interessiert, lediglich mit einem Wittgenstein-Zitat beantworten:

„Na schön, setzt euch wieder. Und wie lautet euer Cluster?“

„Wir arbeiten an Techniken zur Generalisierung des Wissens.“

„Ah ja. Und was interessiert euch an Wittgenstein?“

---

769 Meier: England, 2010, S. 44.

770 Ebd. S. 29. Hervorhebung im Original.

771 Vgl. ebd. S. 30.

772 Vgl. ebd. S. 55ff.



Nun sprachen beide hastig zugleich, was lästig war, so dass ich mit den Armen wedelte, bis nur noch der linke antwortete:

„Wittgenstein hat einmal gesagt: *Mein Vater war ein Geschäftsmann, und ich bin auch einer. Ich möchte, dass meine Philosophie geschäftsmäßig ist, dass etwas erledigt und in Ordnung gebracht wird.*“

„Bravo! Warum denn nicht?“<sup>773</sup>

Dem Leser werden auf diese Weise zwei Zugänge zu Wittgensteins Thesen präsentiert. Erstens der der Studenten, die sich um das kritische Hinterfragen bemühen, und zweitens der von Valentine, für die Wittgensteins Thesen endgültig sind. Die Identifizierung mit Valentines Zugang scheint dabei erstens dadurch verhindert zu sein, dass Valentine mit ihrer Wittgenstein-Besessenheit in Cambridge scheitert und ins Ausland fliehen muss. Zweitens entpuppt sie sich am Ende des Romans als eine Wahnsinnige, was ebenfalls ein zweifelhaftes Licht auf ihren Zugang zu Wittgenstein wirft. Auch deswegen bietet der Roman dem Leser keine eindeutige Meinung über Wittgenstein und seine Philosophie, wie es *Der gestohlene Abend* in Hinsicht auf Paul de Man und seine Theorie tut, sondern ähnelt vielmehr dem Spiel mit Zitaten und Anspielungen, wie es Jörg Uwe Sauer in *Uniklinik* praktiziert.

Im Gegensatz zu den Romanen von Sauer, Fleischhauer und Meier thematisiert der Roman *Die Schatten der Ideen* von Klaus Modick Theorien nur am Rande. Der Schriftsteller Carlsen leitet einen Übersetzerkurs am Centerville College in Vermont. Während seiner ersten Sitzung konfrontiert er seine Studenten und somit den Leser mit einigen Thesen über die Literatur. Er erklärt, wie Robert Frosts Satz „Poetry is what gets lost in translation.“ zu verstehen ist, erläutert anhand von Valéry's Bemerkung, „im literarischen Kunstwerk werde die servile Nachahmung dessen sprachliches Ereignis, was in den Dingen undefinierbar sei“, den Unterschied zwischen der Aufgabe eines Schriftstellers und der eines Übersetzers, und verdeutlicht seine Ausführungen schließlich mit einem von Handke gefundenen Bild für diesen Unterschied.<sup>774</sup> Damit endet aber Carlens kurze theoretische Einführung, die ihn selbst verunsichert: „*Carlsen räusperte sich. Verstieg er sich nicht in die dünne Luft verblasener Theorien? Was wollte er eigentlich sagen? War er schon zur Sache gekommen?*“<sup>775</sup> Der Roman beinhaltet vielmehr die Art von Metafiktionen, die oft auch in den Künstler-Romanen vorzufinden ist,<sup>776</sup> er thematisiert nämlich die

---

773 Meier: England, 2010, S. 29. Hervorhebung im Original.

774 Vgl. Modick: *Die Schatten der Ideen*, 2008, S. 90ff.

775 Ebd. S. 92.

776 Vgl. dazu Klimek: „Wer spricht?“ – Metafiktion und „doppelte Mimesis“ in Wolfram Fleischhauers Campus-Roman *Der gestohlene Abend*, 2010, S. 67: „*Anders als der Künstler-Roman, in dem die Produktion und gegebenenfalls auch die Distribution von Literatur durch Agenten, Verlage und Buchhandlungen an Leser thematisiert werden kann, bietet der Campus-Roman die Möglichkeit, wissenschaftliche Aspekte der Be-*



literarische Produktion. Diese gehört in diesem Roman zu dem Thema Universität, denn Carlsen ist *writer in residence* und leitet neben seinem Übersetzerkurs auch ein Seminar über das kreative Schreiben. Die Arbeit in diesem Seminar wird im Roman dargestellt.<sup>777</sup> Die Literatur wird im Roman des Weiteren thematisiert, als Carlsen bei den Vorbereitungen seines Seminars ein geeignetes Thema sucht. Er überlegt, ob Melvilles Roman *Moby Dick* (1851) ein zulässiges Thema ist: „*Vielleicht war auch diese Lektüre inzwischen unerwünscht? Oder waren Carlens Assoziationen zum Text abwegig?*“<sup>778</sup> Carlsen liest den Roman nämlich im aktuellen Kontext des Irak-Krieges und unternimmt in Gedanken eine interessante aktualisierende Interpretation:

Moby Dick als Bin Laden und Saddam Hussein in Personalunion, George W. Bush als Ahab? [...] Als es schließlich zum Kampf kommt, gebiert der Text Bilder, zeitlupenhafte Bilder fast, die sich mit jenen Bildern mischen, die seit dem 11. September 2001 ins globale Kollektivbewußtsein eingebrannt waren. „Die beiden Wracks trieben auseinander; die offenen Enden sackten weg. [...]“ In den turmgleichen Masten der *Pequod* sitzen Teile der Weltbesatzung, als das Schiff vom weißen Phantom gerammt wird. [...] [U]nd im Versinken des Mastes gerät ein Seehabicht in die Flagge; das amerikanische Wappentier wird zusammen mit dem Schiff als Symbol globaler Wirtschaftsinteressen in die Tiefe gerissen. [...] Wer den Roman heute las, mußte unweigerlich in den Sog solcher Vorstellungen, Bilder und Assoziationen geraten.“<sup>779</sup>

In dieser im Roman durchgeführten Interpretation eines anderen Romans spiegelt sich das politische Thema, das in Modicks Roman auch mit der Universität eng verbunden ist. In den Aufzeichnungen des fiktiven deutschen Emigranten Julius Steinberg wird u. a. die Verfolgung der als kommunistisch gesinnt verdächtigten Akademiker an den amerikanischen Universitäten beschrieben. Steinberg bekommt bereits vor dem Zweiten Weltkrieg eine Stelle als Assistenzprofessor für Geschichte am Centerville College und wird bereits beim Einstellungsgespräch mit dem Collegepräsidenten Dershowitz gefragt, ob er irgendwelche Beziehungen zu sozialistischen oder kommunistischen Organisationen hatte. Dershowitz empört sich über die Praktiken des „The House Committee on Un-American Activities“ genannten Ausschusses:

---

*schäftigung mit Literatur sowie diverse – fiktive oder real existierende – Literaturtheorien in den Roman selbst hineinzuspiegeln.“*

777 Vgl. Modick: Die Schatten der Ideen, 2008, S. 119–123.

778 Ebd. S. 60.

779 Ebd. S. 60f. Hervorhebung im Original.

„[...] Die Sache ist allerdings die, daß dieser Idiotenausschuß angeblich damit begonnen hat, an Universitäten und Colleges herumzuznüffeln. Ich mag das kaum glauben und wüßte auch nicht, daß das *Centerville College* davon betroffen ist. Aber wer Marlowe für einen Kommunisten hält, wittert in jedem Künstler oder Intellektuellen den roten Revolutionär. Wer Bücher liest, macht sich verdächtig, wer Bücher schreibt, erst recht. Als ob der wahre Amerikaner Analphabet zu sein hätte! Es ist eine Schande.“<sup>780</sup>

Steinberg nimmt an dieser Stelle in seinen Aufzeichnungen seine späteren Probleme in der McCarthy-Ära vorweg: „*Verstehen sollte ich erst Jahre später, als auch mein amerikanischer Traum von einem Alptraum verschlungen wurde, der nicht mehr Dies, sondern McCarthy hieß.*“<sup>781</sup> Steinberg beschreibt die Denunzierungen und die Anwesenheit von Spitzeln auf dem Campus. Steinbergs Kollege Castello kämpft gegen den McCarthy-Ausschuss, der die Karriere seines Sohnes zerstörte, indem er mit Steinberg ein Seminar über Giordano Bruno vorbereitet, in dem er Parallelen zu McCarthys Hexenjagd ziehen möchte. Castello erleidet aber einen Herzinfarkt und stirbt, als er erfährt, dass sein Sohn zu einer mehrjährigen Strafe verurteilt wurde. Steinberg führt das Seminar allein durch, ohne zu ahnen, dass es ihm Später zum Verhängnis wird. Ein neuer Kollege von Steinberg erweist sich als ein Spitzel des McCarthy-Ausschusses. Steinberg wird beobachtet und sein Haus wird in seiner Abwesenheit durchsucht, ein Ordner mit Notizen zum Seminar über Giordano Bruno verschwindet. Steinberg wird zum Verhör vor den Ausschuss für unamerikanische Tätigkeit vorgeladen. Das fiktive Protokoll dieses Verhörs ist in den Roman eingefügt.<sup>782</sup> Steinberg wird zu einem Jahr Haft verurteilt. Seine Aufzeichnungen schreibt er im Gefängnis. Er und seine Frau Maggie entscheiden sich, dem Ruf an die Universität Bern zu folgen, wozu es aber wegen dem mysteriösen Autounfall nicht mehr kommt. Diese Verfolgungsgeschichte spiegelt sich im Roman in Carlsens Gegenwart wieder, wie es in 4.1 beschrieben wurde.

Der Roman *Der Weg nach Xanadu* von Wilfried Steiner beschäftigt sich weder mit einer Theorie noch mit den aktuellen politischen Fragen. Die Universität wird in diesem Roman als Gegensatz zum Dichterdasein dargestellt. Die Hauptfigur wählt die akademische Karriere nicht aus Überzeugung, sie hat sich vielmehr aus praktischen Gründen angeboten, als der Wunsch, ein Dichter zu werden, nicht in Erfüllung ging:

Die einhellige Weigerung der von mir kontaktierten Literaturzeitschriften, die Gedichte zu drucken, nahm ich persönlicher als die mittlerweile schon zur Gewohnheit gewordenen Debakel mit der Liebe. [...] Die weißen Blätter in meiner Schreibmaschine füll-

---

780 Modick: *Die Schatten der Ideen*, 2008, S. 273. Hervorhebung im Original.

781 Ebd. S. 273.

782 Vgl. ebd. S. 356–365.

ten sich erst wieder mit Buchstaben, als ich beschlossen hatte, in die Hauptstraße einzubiegen und im Eiltempo meine ausständigen Seminararbeiten herunterzuklopfen.<sup>783</sup>

Die Leidenschaft, die der junge Markowitsch beim Verfassen von Gedichten und der Beschäftigung mit Samuel Taylor Coleridge erlebt, wird jahrelang im akademischen Beruf verdrängt, bis der Doktorand Martin in Markowitschs Büro auftaucht und seine Absicht, über Coleridge zu promovieren, erklärt:

Coleridge, dachte ich, jetzt holt er mich ein. Ich war ihm aus dem Weg gegangen, soweit es mein Beruf zuließ [...]. Coleridge, das Gespenst, das mich erinnerte an das andere Leben, das ich hätte führen können – jahrelang hatte es still Mahnwache gehalten vor meinem Haus, jetzt klopfte es an die Tür.<sup>784</sup>

Die jugendliche Leidenschaft erwacht aber erst mit dem Erscheinen von Martins bezaubernden Freundin Anna. Nur ihretwegen nimmt Markowitsch den Doktoranden an. Die lebendige Anna stellt Markowitschs fade akademische Existenz in Frage. Nachdem sie sein Büro verlässt, wird Markowitsch die Lebllosigkeit seines Berufes klar: *„Der Vortrag über Poe, bereits ausgedruckt und schön gebunden, sollte in meinem Regal verenden, lebendig eingemauert zwischen all den nutzlosen Büchern. Das Leben war woanders.“*<sup>785</sup> Dass Markowitsch in seinem Beruf seine eigentliche Leidenschaft verdrängt, zeigt sich unter anderem auch in seinen Alpträumen: *„Und das Übliche natürlich, ich vor einer Riesenschar Studenten bei einem Gastvortrag in Harvard, die Zettel vor mir plötzlich weiß [...]“*<sup>786</sup> Ein anderer Albtraum zeigt Markowitsch, wie er in seinem Büro ertrinkt, was seinem Wunsch, dem als Gefängnis wahrgenommenen Beruf zu entkommen, entspricht:

Einmal besuchte mich ein rivalisierender Kollege in meinem Sprechzimmer, ich war gerade im Begriff, in mein Seminar zu gehen, er drückte mich in meinen Sessel, versperrte von innen die Tür und begann die Fensterspalten mit einer Art Schlamm abzudichten. Unter seinem Mantel zog er eine seltsame kleine Pumpe hervor, betätigte einen Hebel, und sofort sprudelten Wassermassen aus dem Ding [...]. Im Zimmer stieg der Wasserspiegel. Ich kletterte auf meinen Schreibtischsessel, rief meinen Bewußtseinsengel, streckte die Arme nach oben, schrie „ich will jetzt nach England!“ [...].<sup>787</sup>

---

783 Steiner: Der Weg nach Xanadu, 2003, S. 28.

784 Ebd. S. 11.

785 Ebd. S. 33.

786 Ebd. S. 102.

787 Ebd. S. 103.

Sein Aufleben und die mit Anna und Martin verbrachten Nächte in den Innenstadtlokalen werden in der Universität aber nicht gerne gesehen. Der Kollege und Freund Alfred Sörensen informiert Markowitsch, dass darüber unter den Kollegen getuschelt wird. Sörensen zeigt sich über Markowitschs Veränderung enttäuscht:

Sörensen nestelte an seiner Serviette herum. „Und zweitens, was viel wichtiger ist, weil du mir, wie soll ich sagen, irgendwie ... abhanden gekommen bist. Du bist nicht mehr ganz da. [...] Was immer am Institut passiert, es berührt dich nicht mehr. Alles scheint dir gleichgültig geworden zu sein.“<sup>788</sup>

Markowitsch selbst ist über seine Gelassenheit in der Sache überrascht:

Seltsamerweise beunruhigte mich diese schleichende Dekonstruktion meines Ansehens nicht sonderlich, seltsam deshalb, weil ich doch bisher eher dazu geneigt hatte, selbst über geringfügige Abweichungen in der mit den Jahren immer feiner austarierten Freund-Feind-Balance am Institut in tagelanges Grübeln zu verfallen.<sup>789</sup>

Der Abschied von seinem akademischen Leben scheint für Markowitsch eine Befreiung zu sein. Er findet schließlich zu seinem jugendlichen Traum, ein Dichter zu sein, zurück. Das Gegenüberstellen des erfüllenden Dichter- bzw. Schriftstellerdaseins und der lästigen akademischen Karriere ist auch in den Romanen *How are you, Mister Angst?*, *Klassenliebe*, und *Der Schleiftrog* ein wichtiges Thema.

Annette Pehnts *Hier kommt Michelle* ist der einzige unter den in diesem Kapitel behandelten Romanen, der sich mit den aktuellen hochschulpolitischen Fragen auseinandersetzt. Im Mittelpunkt steht die Veränderung der Institution Universität im Gefolge des Bologna-Prozesses. Das Thema ist dabei hochaktuell, weil für das Jahr 2010, das Erscheinungsjahr des Romans, die vollständige Umsetzung der als Bologna-Prozess bekannten Europäischen Studienreform vorgesehen wurde.<sup>790</sup> Pehnts Roman zeigt am Beispiel der fiktiven Universität Sommerstadt die Konsequenzen der Reform. Die Universität Sommerstadt wird als eine stark praxisorientierte Institution dargestellt. Michelle und die anderen Studenten, die Fächer wie Verwaltungsmanagement, Kultursponsoring oder Literaturmarketing mit betriebswirtschaftlichem Vertiefungsschwerpunkt studieren, werden am Anfang ihres Studiums aufgeklärt, „dass man Punkte sammeln muss für Bologna (wieso Bologna?), [...] und überhaupt hat es keinen Sinn, nur blindwütig und engstirnig sein Fach zu studieren, da sind sich alle einig, man muss offen sein, man muss planen, und

---

788 Steiner: *Der Weg nach Xanadu*, 2003, S. 108.

789 Ebd. S. 105f.

790 Vgl. dazu bereits Pontzen: *Romanreform? Campusroman meets Bologna*, 2013, S. 117.

*man muss immer den Markt im Blick haben.*<sup>791</sup> Michelle adaptiert diese Anschauung und meidet nach der Auseinandersetzung mit Dr. Heike Blum Lehrveranstaltungen von anspruchsvollen Dozenten:

[I]m nächsten Semester machen sie [Michelle und ihre Mitbewohner; V. T.] nur noch Sachen bei dem Junganglisten und Leuten wie ihm, oder bei gütigen alten Professoren, denen sowieso alles egal ist, und den Bezug zur Praxis dürfen sie auch nicht vergessen, damit es nicht zu abgehoben wird, dieses Unileben, schließlich sind sie jetzt Akademiker, da müssen sie aufpassen, dass sie sich nicht im Elfenbeinturm abschotten.<sup>792</sup>

Im letzten Zitat ist auch das Spektrum der Lehrenden in Bezug auf ihre Einstellung zur Bologna-Reform bereits angedeutet. Unter den jungen Wissenschaftlern sind es erstens angepasste und deswegen beliebte und von der Leitung der Universität unterstützte Dozenten wie der erwähnte Junganglist, der bei „*computergestützte[r] Auswertung urbaner narrativer Konzepte [...] für die Datenbank und die Computerauswertung zuständig*“ ist, dessen Seminare auf einer Chat-Plattform stattfinden und der ab und zu eine Affäre mit einer Studentin anfängt.<sup>793</sup> Zweitens besteht der Mittelbau aus anspruchsvollen Dozenten wie Dr. Heike Blum, die auf dem Ideal der Humboldtschen Universität beharrt: „[D]as war ganz typisch für diese Blum, die so tat, als wäre sie die beste Freundin von Humboldt persönlich, immer dieses grundsätzliche Gerede, Studieneignung, Aufbau des Studiums, Didaktik, forschendes Lernen, Werte [...].“<sup>794</sup> Die älteren Professoren stimmen mit der Reform zwar nicht überein, haben aber weder Kraft noch Motivation etwas zu ändern:

[N]atürlich trauerte auch er den guten alten Studiengängen nach und fand diese neuen aufgeblasenen B.A.s höchst fragwürdig, aber es hatte keinen Sinn, sich darüber zu empören, davon bekam man Magengeschwüre [...], und ein paar Jahre später würde sowieso wieder alles geändert, das kannte er doch zu Genüge, Bologna, dass er nicht lachte, das klang doch wie Spaghetti mit Fleischsoße, wer wollte sich denn in dieses ganze Kleingedruckte stürzen, er tat lieber die Arbeit, für die er sich berufen fühlte und berufen war, und das sollte dieses Mädchen [Michelle; V. T.] auch tun, und die Blum brauchte nicht herumzulaufen wie Michael Kohlhaas und Robin Hood in einem [...].<sup>795</sup>

---

791 Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 21.

792 Ebd. S. 54.

793 Ebd. S. 41ff.

794 Ebd. S. 52f.

795 Ebd. S. 53.

Der Rektor der Universität, Klaus Maurer, ist ein sich in Medien gerne präsentierender Reform-Fanatiker,<sup>796</sup> der die Humboldtschen Ideale aus seiner Universität austreiben möchte. Der Rektor erklärt seine Vorstellung von der Universität wie folgt:

[E]ine neue Universität, die mit der sentimentalischen Humboldt-Romantik Schluss macht, es stehen zwar auf dem Universitätsgelände ein paar Statuen und Büsten herum, aber eigentlich geht es doch heute um anderes. Es geht darum [...], junge Leute wie Michelle fit für den internationalen, vernetzten, globalisierten Markt zu machen, mit dem kostbarsten Gut, das wir haben: Wissen, und zwar nicht irgendwelchem unnützen Bildungsbürger-Ballast, sondern relevantem, aktuellem, kompatiblen Wissen, und wer könnte dieses Wissen besser vermitteln als die Universität.<sup>797</sup>

Die Studenten, die am Anfang des Romans eher als eine einheitliche Masse wirken, werden im Laufe des Romans differenziert. Nina gehört zu den aktiven Studenten, die am Ende gegen die Bolognaisierung der Studenten protestieren. Bei der Schilderung dieses Widerstandes wird durch die zeitliche Angabe „zum ersten Mal seit vierzig Jahren“ die 68er-Studentenrevolte in Erinnerung gerufen: *„Als in der örtlichen Presse ein Folgeartikel erscheint, der ein detailliertes Konzept für die Bolognaisierung der Studentenschaft vorlegt [...], brennen im Innenhof der Universität Sommerstadt zum ersten Mal seit vierzig Jahren Papierberge und Müllhaufen [...].“*<sup>798</sup> Die brennenden Flugblätter verursachen einen Brand, bei dem die Universität Sommerstadt herunterbrennt:

[S]o schnell kann es gehen, denkt Michelle und hält schon den Hörer in der Hand, um die Feuerwehr anzurufen. [...] [D]as ist, ahnt Michelle auf einmal, ein ganz großes Fest, vielleicht das größte, das sie in ihrem Leben feiern wird, und sie lässt den Hörer sinken und schaut andächtig hinaus auf die brennende Universität Sommerstadt.<sup>799</sup>

Die Universität muss am Ende des Romans verbrennen, weil sie gegen ihre grundlegenden Ideen verstieß. Der Bologna-Prozess, so wie er an der Universität Sommerstadt umgesetzt wird, kollidiert mit der Humboldtschen Vorstellung vom

---

796 Vgl. Pehnt: Hier kommt Michelle, 2010, S. 75f: *„Es gibt für ihn einige Vorstufen der Unsterblichkeit: in der lokalen Zeitung möglichst oft auf Fotos zu erscheinen, in der Landesrektorenkonferenz regelmäßige Diskussionsbeiträge zu Protokoll zu bringen, die Universität neu aufzustellen und den Reformen am besten den eigenen Namen zu verleihen. Letzteres ist ihm nicht gelungen, die Reformen greifen europaweit und heißen wie eine Spaghetti-Fleischsoße, aber er hat sie in dieser Universität eingeführt und durchgesetzt, und das war beileibe ein steiniger Weg, wie jeder weiß, der sich einmal als Neuerer, Reformator, gar Rebell versucht hat.“*

797 Ebd. S. 77.

798 Ebd. S. 139.

799 Ebd. S. 140.

Akademiker als einem autonomen Individuum. Da der Roman durch das Infragestellen der Erzählperspektive sich zu keiner der schematisch dargestellten Parteien bekennt, wird es jedem Leser überlassen, sich zwischen der Humboldtschen Vorstellung und der Bologna-Reform zu positionieren.<sup>800</sup>

#### 4.3 Der experimentelle Universitätsroman – Zusammenfassung

Was die Schreibweise der in diesem Kapitel behandelten Romane anbelangt, zeigt sich eine breite Palette von experimentellen Zugängen. Während allen diesen Werken die Tendenz zur Metafikionalisierung gemeinsam ist, kommen fantastische Elemente nur in den Romanen *Der Weg nach Xanadu* und *England* vor. Alle Romane bis auf *Hier kommt Michelle* arbeiten mit intertextuellen Hinweisen, die Art und Weise, wie mit der Intertextualität gearbeitet wird, unterscheidet sich dabei erheblich. Am experimentellsten sind die in den Romanen *Uniklinik* und *England* ad absurdum geführten Spiele mit der Intertextualität. Die meisten Romane flechten in ihre Handlung Schicksale von realen historischen Personen wie Samuel Taylor Coleridge, Carl Zuckmayer, Ludwig Wittgenstein oder Paul de Man ein, was zu einer hybriden Form zwischen fiktionaler und faktualer Erzählung führt.

Wie die einzelnen experimentellen Zugänge dieser Romane, weist auch die Darstellung der Universität unterschiedliche Schwerpunkte auf. Einzig der Roman *Hier kommt Michelle* setzt sich mit den Fragen der aktuellen Hochschulpolitik auseinander, einem Thema, mit dem sich die im 3. Kapitel behandelten Romane in hohem Maße beschäftigen. Der Einfluss der Politik auf die Freiheit des Akademikers, das zentrale Thema der im 2. Kapitel behandelten Romane, wird auch in Klaus Modicks *Die Schatten der Ideen* angeschnitten. Modick wählt als einziger der Autoren von deutschsprachigen Universitätsromanen einen *writer in residence* als Hauptfigur. Sein Roman thematisiert daher verstärkt die literarische Produktion, worin er Steiners *Der Weg nach Xanadu* ähnelt. Im letztgenannten Roman wird die akademische Existenz dem Dichterdasein gegenübergestellt, was auch in einigen im 2. Kapitel behandelten Romanen geschieht.

Die experimentellen Universitätsromane setzen sich im Gegensatz zu allen anderen behandelten Typen oft metafikional mit wissenschaftlichen Theorien auseinander. Dabei fällt auf, dass es sich immer um eine satirisch-kritische Auseinandersetzung handelt.

---

800 Vgl. dazu auch Pontzen: Romanreform? Campusroman meets Bologna, 2013, S. 127f.