

terführenden Projekten wie Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* oder den Metzler-Handbüchern zur Erzählliteratur (Matias Martínez), zur Lyrik (Dieter Lamping) und zum Drama (Peter W. Marx) dar.

Es gibt Rezensenten, die die Bücher, die sie besprechen, von vorne bis hinten lesen. Das ist manchmal extravagant und nicht immer produktiv. Im vorliegenden Fall macht es müde und mürbe und führt zu einem abnehmenden Grenzwertnutzen. Doch auch wer das Handbuch auf etwas vernünftiger Weise gebraucht, wird sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass der konzeptionelle Raster des Bandes ein beträchtliches Maß an Redundanzen produziert. Bei mehrmaligem Hinsehen nimmt sich der Facettenreichtum der Gattungstheorie, die in Dieter Lampings Beitrag zur komparatistischen Gattungsforschung nicht zu unrecht als »eines der großen Arbeitsgebiete der Literaturwissenschaft« (273) ausgewiesen wird, einförmiger aus als vermutet.

Das ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der Anlage des Bandes anzulasten; es dürfte eher ein Indiz dafür sein, dass die Gattung ›Handbuch‹ in diesem Handbuch an ihre Grenzen kommt. Im Gegensatz zu den Artikeln eines Lexikons sind die Beiträge eines Handbuchs zumeist breiter angelegt; anders als jenem aber fehlt diesem die Möglichkeit, Redundanzen durch Verweise gezielt zu vermeiden. Im Gegensatz zu Lehrbüchern, die sich kohärenter strukturieren, und anders als Forschungsberichte, die sich überdies dezidierter perspektivieren lassen, sind Handbücher zu vielgestaltig gefasst, um die ›Erträge der Forschung‹ nicht nur kompetent zusammen-, sondern auch produktiv weiterzuführen. Sie sind das Mittel der Wahl, um ein Forschungsfeld abzustecken und seine traditionelle und aktuelle, überholte und beste Praxis darzustellen, aber sie eignen sich nicht in derselben Weise dazu, die Diskussionen des Fachgebiets auf neue Perspektiven hin zu öffnen. Wer dieses Handbuch nicht nur zu Unterrichtszwecken, sondern auch dazu nutzen möchte, sich selbst einen Reim auf die darin behandelten FAQs zu machen, wird die Sache selbst in die Hand nehmen und eigene Akzente setzen, Relevanzen rigoros bedenken müssen. (Das Sach- und das Namenregister des Bandes sowie die umfangreiche Bibliographie, auf die Besitzer des Buches mit Hilfe eines ›persönlichen Webcodes‹ zugreifen können, werden dabei sicher hilfreich sein.)

Robert Vellusig

Helga Thalhofer: *›Sans doute‹. Die Ironie Prousts in Bezug auf die deutsche Frühromantik und Sören Kierkegaard*. Heidelberg (Winter) 2010. 221 S.

Helga Thalhofer präsentiert eine Studie unter dem viel versprechenden Titel »Sans doute«. Die Ironie Prousts in Bezug auf die deutsche Frühromantik und Kierkegaard«. Die Idee, die dem Proustschen Schreiben eigene Ironie in den Kontext zweier »Klassiker« in Bezug auf den modernen Ironiebegriff zu stellen, macht durchaus neugierig. Dabei entbehrt die Parallelsetzung in der Tat nicht einer gewissen Plausibilität, wenn man an Schlegels Konzept einer Transzendentalpoesie denkt, in der dem Roman als philosophischem Erkenntnisinstrument jenseits der »Schulphilosophie« eine große Relevanz zuwächst, genauso wie beispielsweise Kierkegaards Entweder/Oder in diesem Sinne als romantischer Roman gelesen werden kann (vgl. Deiss, 1984, Liessmann, 1991). Die zentrale These der Autorin ist, dass sich in Prousts Recherche du temps

perdu Ironie auf allen Ebenen finde, wobei eine ideengeschichtliche Verortung diese umso deutlicher hervortreten lasse. Diese soll, wie Thalhofer in den einführenden Überlegungen expliziert, wesentlich über den Vergleich mit der Frühromantik und Sören Kierkegaard gelingen, die ihr als »Kontrastfolie« (7) dienen.

Im Anschluss an diese erste Verortung des Untersuchungshorizontes erfolgt eine in Anbetracht der Komplexität der Kapitelüberschrift (»Ironie. Blick - Begriff - Verfahren. Rhetorik - Philosophie - Literatur«; 11) genauso wie angesichts des im Blick stehenden Gegenstandes erstaunlich knappe Reflexion über den Ironiebegriff, in der die Autorin davon spricht, dass man »vier Grundformen« (12) identifizieren könne, um dann aber überraschenderweise derer fünf präsentiert (ebd.). Genauso überraschend ist, dass sie die Öffnung des »etwas starre[n] duale[n] Schema[s] der Ironie als rhetorischem Tropus [...] hin auf ein dynamisches Textverfahren« nicht etwa Friedrich Schlegel und der Ironiedefinition der Frühromantik zuschreibt, sondern zunächst Paul de Man und Roland Barthes (12). Das als Beleg dienende Zitat de Mans (»Irony is not a concept«) hätte dann über die Feststellung hinaus, dass Ironie nicht als Gegenstand vorausgesetzt werden dürfe, »sondern als Lektürebewegung wirksam gemacht« (12/13) werde, auch insofern nähere Erklärung verdient als diese Feststellung de Mans aus einem Aufsatz stammt, dessen Titel eigentlich das Gegenteil behauptet (»The Concept of Irony«). Hier vermisst der Leser eine Stellungnahme der Autorin, inwieweit oder in welchem Sinne Ironie denn nun ein Konzept ist oder auch nicht - zumal vor dem Hintergrund, dass ja auch Kierkegaards Dissertation den Konzeptbegriff im Titel führt. Der konzeptuellen Klarheit wenig förderlich ist auch die Tatsache, dass nach der Einteilung der Ironie in vier bzw. fünf Grundformen nun noch eine weitere Unterscheidung hinzukommt, jedoch mit keinem Wort zu den bereits eingeführten Grundformen in Beziehung gesetzt wird; und zwar erfolgt nun noch die Einteilung in Ironie als subjektives Verhalten zur Wirklichkeit auf der einen und Ironie als der Wirklichkeit inhärentes Moment auf der anderen Seite (13). In Anlehnung an D.C. Muecke werden diese beiden Typen mit Situational Ironie und Verbal/Behavioural Irony bezeichnet, bevor diese dann übergangslos auf Prousts Text angewandt werden, in dem erstere überwiege, jedoch auch letztere vorkomme. Nun hätte freilich bereits die Einsicht, dass in der Recherche die situational irony überwiege, der Autorin ein Hinweis darauf sein können, dass wenn dem tatsächlich so ist, eine Positionierung der Ironie bei Proust in Bezug auf die Ironiekonzepte Schlegels und Kierkegaards eigentlich nur noch in eher begrenztem Umfang tragfähig zu sein verspricht, insofern bei Schlegel die Situationsironie im Rahmen seiner Poetologie gegenüber der Ironie des Künstlers kaum eine Rolle spielt, genauso wie bei Kierkegaard in seiner Dissertation oder in seinen pseudonymen Schriften situative Ironie nicht vorrangig thematisiert wird. Darüber hinaus zeigt sich, dass auch die Konzeptualisierung einer verbal/behavioural irony, so wie sie von der Autorin geleistet wird, im Grunde keinerlei Gemeinsamkeit weder mit der Schlegelschen noch mit der Kierkegaardschen Ironie aufweist, insofern sie zum einen nicht im Sinne Schlegels als poetologische Methode zum Tragen kommt und zum anderen auch nicht der von der Autorin selbst zutreffenderweise zitierten Konzeptualisierung in Der Begriff Ironie als »Standpunkt« entspricht.

Die sich bereits in der Einleitung andeutende begriffliche Unschärfe setzt sich leider auch in den Folgekapiteln fort, wobei besonders auffällt, dass gerade der zentrale Begriff der Studie in einem fort nach- beziehungsweise umdefiniert wird, so dass der

Leser den Ausführungen immer weniger zu folgen vermag. So bezeichnet Thalhfer in dem Abschnitt »Romantische Ironie nach Friedrich Schlegel. Bezug zu Proust« die romantische Ironie zunächst als ein »produktionsästhetisches Konzept« (22) – wovon in dem Kapitel über die Grundformen von Ironie keine Rede war –, wenige Seiten später aber wird Ironie dann als »erkenntnistheoretisches Dilemma« (34) definiert und nicht etwa als der Ausdruck eines solchen. Als erkenntnistheoretisches Dilemma wiederum gerate »die Ironie allerdings an ihre Grenzen«, weshalb Schlegel »es« (34, das Dilemma?) auf ein Konzept künstlerischer Darstellung übertrage, um dann, »ausgehend von der Grundthese, dass das Absolute nur als regulative Idee denkbar« sei, sein »Verfahren der romantischen Ironie« zu entwickeln. Als Beleg für diese Gedankenschritte fügt sie dann ohne weitere Erläuterung ein Zitat aus den Fragmenten Schlegels an: »Erkennen bezeichnet schon ein bedingtes Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität.« (35, bei Schlegel KA XVIII, 511, Nr. 64).

Anschließend erfolgt der schwer nachvollziehbare Versuch, Schlegels »wilde Ironie« mit den »horreurs« und »tourbillons« emotionaler Verstrickung und ironischer Verkettung« (42) »Marcel's«, des Erzählers des Romans, gleichzusetzen, bevor abermals eine Nachdefinition des Ironiebegriffs erfolgt, diesmal als der »ironische Blick des Menschen, insbesondere des Künstlers auf die im Werden begriffene Welt« (ebd.). Hier reflektiert die Autorin über die Bedeutung der Romanform in Schlegels Ironiekonzeption, um dann zu der – sicher erwägenswerten – These zu gelangen, dass Prousts Recherche als die Verwirklichung eines im schlegelschen Sinne begriffenen »universalpoetischen« Werkes betrachtet werden könnte. Jedoch scheitern auch hier die Plausibilisierung durch eine schwer nachvollziehbare Beweisführung, wenn die Autorin zunächst die Lucinde als ein Beispiel schlegelscher Umsetzung seiner Theorie nennt, dann aber zu der Einsicht gelangt: »Ein Vergleich von Lucinde und der Recherche wäre freilich unangemessen«, wobei als einzige und recht vage Erklärung angeführt wird, dass es sich hier um »unterschiedliche Ausformungen von Fragmentarizität« (46) handle. Nach der Feststellung, dass eine »von Schlegel unverwirklicht gebliebene Abhandlung über die Entwicklung eines neuen Genres [...] Aufschluss über Schlegels Werkverständnis gäbe«, aber auch Prousts Etude sur le roman »leider Projekt geblieben« (ebd.) sei, Ausführungen, die recht wenig über die Gründe der Unvergleichbarkeit der Lucinde und der Recherche aussagen, wechselt die Verfasserin zurück zur Frage der Fragmentarizität, um zu postulieren, dass in Prousts Manuskripten zahlreiche unleserliche Stellen und Streichungen zu finden seien, wodurch sich die Fragmentarizität auf autobiographischer und editionsgeschichtlicher Ebene wiederhole, woraus sich mithin eine »schlegelsche Potenzierung auf editionsgeschichtlicher Ebene« (47) ergebe. Als Fazit hält die Autorin fest: »Proust selbst erlebte nicht mehr die Ironie, die seinem Werk posthum widerfuhr« (48), wobei erwartet werden darf, dass er das Schicksal, posthum nichts Neues über den Umgang mit seinem Werk zu erfahren, mit den meisten Schriftstellern gemeinsam hat.

Nach diesen Reflexionen über Fragmentarizität geht es wieder zurück zur Ironie, wieder mit einer Neudefinition, da »neben der romantischen Ironie [...] für Proust auch die sokratische Ironie relevant sei« (48). Erstaunlicherweise stammt diese aber nicht von Sokrates, sondern »Schlegel entwickelt diese« und zwar »noch vor der romantischen Ironie« (ebd.). Während auf die – eigentlich naheliegende – Maßnahme verzichtet wird, die Schlegelsche und die Kierkegaardsche Deutung der Ironie des Sokrates genauer herauszuarbeiten und zueinander in Beziehung zu setzen – der Leser

erfährt lediglich, dass bei Kierkegaard sokratische Ironie »epistemologisch unterlaufen« (49) werde – veranschaulicht Thalhoffer die Besonderheit letzterer anhand einer Passage aus Barths Inverser Verkehrung, in der dieser Sartre zitiert, wie dieser sich auf Kierkegaard bezieht (49/50). So ist kaum verwunderlich, dass die wesentlichen Unterschiede der Kierkegaardschen und der Schlegelschen Sokratesdeutung letztlich eher im Dunklen bleiben.

Anschließend erfolgt einmal mehr die Bestimmung eines weiteren Ironiebegriffs, der jedoch zuvor schon immer wieder Verwendung gefunden hat, nämlich die »Ironie des Schicksals« (50), den die Autorin freilich einführt, als sei er neu, obwohl sie ihn selbst mit dem Begriff der »ironie de situation« benennt, der schon einige Kapitel zuvor als »situational irony« aufgetaucht war. Diese Situationsironie wird dann begrifflich gleichgesetzt mit dem »skeptischen Bewusstsein« (50), welches zugleich die »Ablösung der Vorsehung durch den Zufall« bedeuten soll. Hier, wie auch an anderen Stellen ist es so, dass die zitierte Sekundärliteratur der Autorin eigentlich die notwendigen Hinweise auf zu treffende Differenzierungen an die Hand gibt (Auf die Ironie des Schicksals könne, so der zitierte Schoentjes, auf Subjektseite mit einer »attitude ironique face au monde (ironique)« reagiert werden), jedoch scheint ihr dies nicht bewusst zu sein, denn anschließend zitiert sie eine Textstelle aus Kierkegaard, die mit der Frage der Weltironie nur wenig zu tun hat, sondern in der Kierkegaard nach der »weltgeschichtliche[n] Giltigkeit der Ironie« als Standpunkt fragt.

Neben der methodischen Schwierigkeit, dass es der Arbeit an keiner Stelle gelingt, sich darüber klar zu werden, welcher Ironiebegriff eigentlich gerade angewandt wird, verwundern zahlreiche ideen- beziehungsweise literaturgeschichtlichen Verortungen, von denen hier nur einige genannt werden sollen. So vertritt die Autorin die These, dass die deutsche Frühromantik ein »triste et doux«, eine süße Melancholie nicht gekannt habe, was sie bis auf die apodiktischen Bemerkung zuspitzt: »Der Frühromantiker ist nicht traurig« (131). Diese Observation passt zwar sicherlich gut zur zuvor von der Autorin völlig unambivalent konstatierten »Heiterkeit« der Frühromantik, übersieht aber deren dialektisches Moment, weshalb es der Autorin schwer fallen dürfte, ihre These namentlich mit Schlegels Thematisierungen von Lebenskel, Langeweile und Melancholie in Einklang zu bringen (vgl. Christopher Schwarz, 1993, 126 ff.).

Methodisch wenig überzeugend sind auch die zahlreichen Verwirrungen der verschiedenen Reflexionsebenen (Verfasser, Erzähler, Hauptfigur). So folgt auf die These von der Heiterkeit der Frühromantik die Feststellung, dass Heiterkeit, anders als bei Schlegel, bei »Marcel« (also der Hauptfigur) nicht feststellbar sei. Anschließend gelangt sie über die nicht leicht nachvollziehbare Verkettung zahlreicher Konzepte (Interesselosigkeit, Gleichmut, Resignation, Gleichgültigkeit, »vertrauende Ruhe«) zu der Erkenntnis, dass bei »indifférence« zu »effroi« werde, der wiederum der Kierkegaardschen Angst nahe komme, um dann zu schließen, dass sich nun nicht mehr »Marcel« und Schlegel, sondern Proust und Schlegel unterschieden, da »Marcel« die Oberhand über seine Krankheit verliere (während über die Frage der Krankheit bei Schlegel keinerlei Aussage gemacht wird und zugleich der Begriff der Angst ebenso plötzlich wieder verschwindet, wie er aufgetaucht war).

Was den zweiten Pfeiler der Studie, Sören Kierkegaard, angeht, so wird an keiner Stelle deutlich, was die Autorin dazu veranlasst hat, ihn in die Untersuchung mit einzubeziehen. Weder wird an irgendeiner Stelle herausgearbeitet, was seinen Ironiebegriff auszeichnet (etwa im Vergleich zu Schlegel), noch finden sich texttheoretische

Überlegungen, die diese Wahl rechtfertigen würden. So fehlt erstaunlicherweise auch jeder Hinweis auf Kierkegaards Konzept der Indirekten Mitteilung und die für sein Schreiben charakteristische Vervielfältigung der Reflexionsebenen.

Nicht unproblematisch ist auch die in Kapitel III entwickelte Überlegung, dass Zweifel und ratio einander dichotomisch gegenüberstünden (114). Ausgehend von der durchaus anfechtbaren These, dass »Marcel« Grübeln Ähnlichkeiten habe mit der schlegelschen Ironie, gelangt Thalhoyer von der vermeintlichen Dichotomie Zweifel – ratio zu einer Analogie zwischen dem Schwanken »Marcel« und dem Kierkegaard-schen Zweifler. Gerade in Anbetracht dieser Analogie sollte man hier eigentlich zumindest eine kurze Erwähnung von Kierkegaards Auseinandersetzung mit dem Problem des Zweifels erwarten, handelt es sich doch hier um eine Thematik, die in Kierkegaards Denken einen durchaus prominenten Platz einnimmt. Interessant in diesem Zusammenhang wäre beispielsweise, dass Kierkegaard den Zweifel der Vernunft nicht entgegenstellt, sondern ganz im Gegenteil den Zweifel gerade auf die menschliche Vernunft zurückführt, die für ihn nicht weniger als die Bedingung der Möglichkeit des Zweifels ist.

Auch an anderer Stelle sind die Bezüge auf Kierkegaard wenig überzeugend, so wenn die Autorin versucht, eine Analogie zwischen der Marcellschen Eifersucht und dem ironischen Schweben bei Kierkegaard zu konstruieren oder die erstaunliche These vertritt, Kierkegaard weise die Denkfigur des Sprungs zurück (199), was vor dem Hintergrund der Tatsache, dass eigentlich an allen entscheidenden Stellen seines Werkes in einer disruptiven Dialektik nur über den Sprung von einer in eine andere Kategorie gelangt werden kann, eine recht eigenwillige Stellungnahme ist.

Die konzeptuelle Unschärfe spiegelt sich auch in zahlreichen Formulierungen, denen zu folgen der Leser Mühe hat, wie beispielsweise auf S. 45: »Da sich die Begrifflichkeit der deutschen Frühromantik in deren literarischen Werken nicht immer umgesetzt findet, sei in der vorliegenden Arbeit lediglich die Begrifflichkeit als Folie für die Recherche in den Blick gefasst. So fehlen Novalis' Überlegungen, beispielsweise über die Krankheit, im *Heinrich von Ofterdingen*.« Daneben schadet die Integration französischer Zitatfragmente in einen deutschen Satz bisweilen erheblich der Lesbarkeit wie auf S. 44, wo es heißt: »Proust ›zähle‹ und ›sammele‹, so Ghéon; ›il le [le temps] donne à compter les arbres, les diverses sortes d'essences, ›la phrase n'est là que pour en [d'objets] rassembler le plus grand nombre.‹ Als eine ›somme de faits et d'observations, de sensations et de sentiments‹, ein ›tableau succesif, jamais ›d'ensemble‹, jamais entier rechnet es Ghéon der Recherche nicht als Mangel an, nicht zur ›maturité‹ im Sinne der traditionellen Romanpoetik Flauberts oder Gautiers zu gelangen.«

Damit bleibt letzten Endes die Frage, ob die Einordnung der Ironie Prousts in den ideengeschichtlichen Horizont der deutschen Frühromantik und Kierkegaards fruchtbare Erkenntnisse zu liefern vermag, offen. Zu ungenau ist der methodische Rahmen, aber vor allem auch der Bezug auf Schlegel und Kierkegaard, als dass man nach Abschluss der Lektüre in der Lage wäre, diesbezüglich nun eine präzisere Aussage zu machen. Der Versuch, gleich zu Beginn den Begriff Ironie operationalisierbar zu machen und eine präzise Verortung der Ironiekonzepte Schlegels und ganz besonders Kierkegaards hätten dabei helfen können, ein methodisches Grundgerüst zu konstruieren, auf dessen Struktur die Untersuchung sich ihrer zentralen Fragestellung hätte annehmen können. Denn, wie gesagt, das Thema ist ja überaus spannend und gerade in der Art und Weise, wie das literarische Schreiben sowohl bei Proust als auch bei

Schlegel und Kierkegaard Ausdruck der epistemologischen Unsicherheit der Moderne wird, liegt ein Großteil der Faszination, die bis heute von diesen drei Autoren ausgeht.

Sebastian Hüsck

Wolfgang Kemp: *Foreign Affairs. Die Abenteuer einiger Engländer in Deutschland 1900-1947*. München (Hanser) 2010. 384 S.

Zwischen 1900 und 1947 übt Deutschland, das bei wechselndem geographischem Territorium in diesem Zeitraum sukzessive aus drei völlig konträren Staatsformen und einem Verbund von Besatzungszonen besteht, auf Briten eine starke Faszination aus. Anders als bei den kulturbeflissenen Bildungsreisenden des 19. Jahrhunderts sind die Gründe hierfür nunmehr rein praktischer Natur – freizügiges Familienrecht, günstige Lebenshaltungskosten, renommierte Heilbäder und neue Therapien sowie *last but not least* ein insgesamt permissiveres Moralverständnis. Weder mit den amerikanischen *expatriates* im Paris der zwanziger Jahre noch mit den deutschen Emigranten nach 1933 vergleichbar, bewirkt dieses Phänomen ein eigentümliches Verhältnis der Besucher zu Land und Einheimischen, das zwischen den Polen Anziehung/Abstoßung feine Nuancen aufweist.

Der zu besprechende, im weitesten Sinne kulturwissenschaftlich ausgerichtete Band verfolgt, dabei literatursoziologisch und produktionsästhetisch operierend, diese spezielle Form eines gleichsam utilitaristischen Tourismus, die Osbert Sitwell mit dem durchaus mokanten Etikett »Discursion« versah (vgl. 15). Auch wenn der Verf. explizit betont, keine imagologische bzw. xenologische Studie erstellen zu wollen (vgl. 23), bilden die stets zeitgebundenen Vorstellungen von Deutschland samt entsprechender Erwartungen der temporär oder permanent germanophilen Briten (und einiger Amerikaner bzw. Bürger von Commonwealth-Staaten) den Ausgangspunkt. Neben einer einführenden biographischen Präsentation der Besucher, meist Schriftsteller, betreibt der Verf. Einflussforschung anhand der unter veränderten, oft konträren politischen und sozialen Gegebenheiten entstandenen (und möglicherweise davon angeregten literarischen) Produktion, sofern ihr einige Relevanz zugebilligt werden kann (vgl. 10). Als besonders interessant darf dabei zweifelsohne die Frage gelten, inwieweit Kontakte zu den literarisch-künstlerischen Kreisen in Deutschland bzw. ein intellektueller Austausch entstehen.

Das Eröffnungskapitel »1900-1914. Die erwünschten Fremden« (35-136) widmet sich einer sexuell freizügigen und literarisch ambitionierten Bohème um Ford Madox Ford, seit 1891 mehrfach Kurgast deutscher Bäder; er strebt die (schließlich verweiger-te) Naturalisation an, um bei fehlender Einwilligung seiner Frau, die Ehescheidung nach deutschem Recht zu erreichen und läßt sich hierzu ab Anfang 1911 in Gießen nieder. Ergebnis des bis Kriegsbeginn 1914 dauernden Aufenthalts sind der gemeinsam mit seiner Freundin Violet Hunt verfasste, insgesamt wohlwollende Bericht *The Desirable Alien* (1913; vgl. 52-54) über seine Erfahrungen in den nicht-preußischen Teilen des Kaiserreichs und der in Bad Nauheim angesiedelte Roman *The Good Soldier* (1915; vgl. 93-106), eine hauptsächlich unter dem narratologischen Aspekt des *unreliable narrator* relevante Geschichte über die amourösen Verwicklungen englischer und amerikanischer Kurgäste. Literahistorisch gewichtiger erweist sich der Auftritt Ezra Pounds im