

UWE EBEL

DIE EMPFINDSAME REISEBESCHREIBUNG UND IHRE HERLEITUNG AUS DER
IDYLLENDICHTUNG GESSNERS

VORBEMERKUNG

Der im Folgenden wiedergegebene Aufsatz ist zum ersten Mal 1985 erschienen. Er wird hier, auch was die Orthographie betrifft, in kritisch durchgesehener Fassung wiedergegeben.

Der Aufsatz entstand aus Nebenarbeiten zu meiner Arbeit über die skandinavische Reisebeschreibung. Er sollte zeigen, dass Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* und damit der Text, der der Epoche wie die Offenbarung ihrer höchsten Absichten erschien, sich dadurch in die Tradition *intentionaliter* Wirklichkeit abbildender Literatur stellt, dass er seine Berechtigung nicht, wie üblich, aus einer Korrektur des Bildes dieser Wirklichkeit ableitet, sondern daraus, dass die Betrachtungsweise, die Form der Begegnung mit dieser Wirklichkeit selbst, ins Zentrum rückt. Das gewichtet sich jedoch nicht erkenntnistheoretisch. Die im Text erkennbare Absicht ist die, den Objektbezug zu subjektivieren, besser noch Subjekte als Subjekte in Bezug zu setzen. Das Interesse ist anthropologisch orientiert und zugleich anthropophil. So fügt sich diese Reisebeschreibung in die Tendenz zur Subjektivierung der Formensprache, die sich hier eben als eine nicht nur des lyrischen Sprechens erweist. Sterne hob mit dem Epitheton, über das er diese spezielle Weise des Inbezugtretens begrifflich fasst, das Wort aus der Taufe, in dem sich die Epoche wieder erkannte und über dessen Substantivierung sie sich einen speziellen Epochennamen zuordnete. Es sollte deshalb gezeigt werden, wo Sterne dieses Wort entdeckte und aus welchen Kontexten er es in sein Werk hinübernahm. Er fand es, wie gezeigt werden sollte, im Zusammenhang der Diskussion der Idyllen Gessners und entwickelte es unter Spezifizierung des bereits in Gessners Idyllen präsenten Menschenbildes konzeptuell weiter.

(La Zenia 2011)

Bedenkt man die Besonderheit von Sternes literarischem Werk, geht man in der Regel von *Tristram Shandy* aus. Dieses sein *chef d'œuvre* ist es auch, an dem Bedeutung und Stellenwert von Sternes Schaffen in bezug auf unterschiedliche literarhistorische und literaturtheoretische Zusammenhänge bemessen zu werden pflegen. So hat etwa Viktor Šklovskij diesen Text als Paradigma gewählt, um den parodistischen Roman an einem idealtypischen Beispiel zu analysieren.¹ Šklovskij verbucht als "typisch" für Sterne "die Bloßlegung des Verfahrens"² und sieht die *differentia specifica* des *Tristram Shandy* darin, daß in ihm "das Bewußtwerden der Form mit Hilfe ihrer Auflösung zum Inhalt des Romans"³ wird. Wenn sich für Šklovskij zur Benennung solchen Verfahrens der Begriff der Parodie einstellt, beschränkt er ihn nicht auf ein literarisches Verfahren, das sich darin erschöpft, Widerruf oder Gegenentwurf zu sein: "Gewöhnlich wird behauptet, der 'Tristram Shandy' sei kein Roman; die dies bejahen, halten nur eine Oper für Musik, eine Symphonie für Unordnung. Der 'Tristram Shandy' ist der typischste Roman der Weltliteratur."⁴ Für Šklovskij ist der *Tristram Shandy* eine Parodie des Romans *qua* Gattung, eine Parodie, die erst adäquat dargestellt ist, wenn man sie nicht nur als Negierung, sondern als positive Setzung beschrieben hat.

Faßt man Parodie in einem so weiten Sinn, wird das Spektrum ihrer möglichen Realisierungen mitsamt der sie bestimmenden Intentionen sehr groß. Ein solches Zurschaustellen von Mechanismen ist nicht durch Polemik bestimmt, es leitet sich nicht aus dem Formengestus des Gegenentwurfs her, der für eine große Anzahl von Parodien den Anlaß abgibt. Sternes Roman kennt aber Parodie auch im engeren Sinne des Wortes, und zwar gerade in einer Auseinandersetzung mit Repräsentanten der Gattung, der er mit *A Sentimental Journey through France and Italy* eine markante Füllung geben wird. Das 18. Kapitel des 7. Buches von *Tristram Shandy* setzt sich in kritischer Absicht mit dem zeittypischen Verfahren der Reiseschriftsteller auseinander. Es bildet nach den Worten eines Briefs, den Sterne im November 1764 an Robert Foley schrieb, "a laughing good temperd Satyr against Traveling (as puppies travel)"⁵ Die Einschränkung durch die Epitheta, wie ernst man sie auch nehmen mag, kann die kritische Absicht nicht überspielen, die das Kapitel zeigt.

¹ Viktor Šklovskij, "Der parodistische Roman. Sternes 'Tristram Shandy'", in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. und eingel. v. Jurij Striedter, (UTB 40), München, 1969, pp. 246 - 299.

² *Ib.*, p. 246.

³ *Ib.*, p. 251.

⁴ *Ib.*, p. 299.

⁵ *Letters of Laurence Sterne*, ed. Perry Curtis, (Repr.), Oxford, 1965 (1935), p. 231.

Ist das Kapitel über Calais auch wie eben der *Tristram Shandy* in seiner Gesamtheit durch die “Intention auf die Form”⁶ bestimmt, dann doch nicht, um literarische Mechanismen aufzudecken und zum Thema zu manchen, sondern um mechanisierte Darbietungsformen als Ausdruck und Gestalt von Fehleinstellungen erkennbar werden zu lassen. Sterne liefert in diesem Kapitel keine Aussagen über das, was sein Held in Calais erlebt habe, er führt konventionalisierte Erlebnistraster vor. Die Parodie wird in einen Rahmen von Aussagen über das gängige Verfahren der Erstellung von Reisebeschreibungen sowie in kritische Wendungen gegen deren Verfasser eingebettet und so zugleich auf ihre Absicht bezogen – ein Beispiel dafür, daß man Reisebeschreibungen verfassen könne, ohne zu der abgehandelten Realität in ein anderes Verhältnis getreten zu sein als das, sie mit der Absicht zu durchheilen, Angelesenes als Erfahrenes an- und darbieten zu können. Die Absage trifft das Sich Richten auf statistisch längst Erfaßtes und rechnet dem Reisenden nach dem Zeitgeist seinen Mangel an Affizierbarkeit durch das Erlebte vor. Reisen solcher Art werden nie und nirgendwo zur Begegnung. Das Subjekt bleibt bei sich. Sein Vorwissen bestimmt als Vorurteil die Auswahl der besuchten Weltausschnitte ebenso wie deren Einschätzung. Die Beschreibung Calais’ fungiert als Beleg dafür, daß man eine Stadt beschreiben könne und zu beschreiben pflege, ohne sie genauer in Augenschein genommen zu haben, vor allem aber, ohne von ihr affiziert worden zu sein:

For my own part, as heaven is my judge, and to which I shall ever make my last appeal – I know no more of Calais, (except the little my barber told me of it, as he was whetting his razor) than I do this moment of *Grand Cairo*; for it was dusky in the evening when I landed, and dark as a pitch in the morning when I set out, and yet by merely knowing what is what, and by drawing this from that in one part of the town, and by spelling and putting this and that together in another – I would lay any travelling odds, that I this moment write a chapter upon Calais as long as my arm; and with so distinct and satisfactory a detail of every item, which is worth a stranger’s curiosity in the town – that you would take me for the town clerk of Calais itself.⁷

Um dieses Verfahren einzuordnen, sei auf den Versuch Jürgen von Stackelbergs zurückgegriffen, Leistung und Stellung der Parodie innerhalb der Geschichte der

⁶ Šklovsky, p. 261.

⁷ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, The Text: Vol. I - II, ed. Melvyn New and Joan New, (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*), s. l., 1978, II, p. 580.

künstlerischen, speziell der literarischen Formensprache zu bestimmen.⁸ Stackelberg erwägt, ob die Parodie eine Voraussetzung für den Realismus sei und ob sie bei Autoren, die nicht beim Parodieren verharren, nicht gar eine Fingerübung sei, ein Mittel, um sich von übermächtigen Vorbildern freizuschreiben. Stackelberg erinnert an Prousts *Pastiches* und an Prousts Wort von der "intoxication flaubertienne". Eines (zumindest) leuchtet daran ein: Die Parodie ist Index dafür, daß man ein vorliegendes Werk und sein literarisches Verfahren nicht (mehr) als verbindlich akzeptiert, ohne daß man ihm Wert und Würde damit absprechen muß. So gelesen, wird die Parodie zur Aussage darüber, was an Kanonisiertem und durch das Vorbild wirkungsmächtiger Werke zur Norm Hypostasiertem dem Ausdruckswillen einer Folgeperiode nicht mehr gerecht wird, was sich ihm gar hindernd in den Weg stellt. Damit kann Parodie in der Tat eine befreiende Bedeutung haben, ohne daß das unmittelbar Parodierte negativ beurteilt zu werden braucht; es gehört eben einer überholten, vielleicht überwundenen Phase und Position an.

Sternes Verfahren im 18. Kapitel des 7. Buchs von *Tristram Shandy* — wohl unmittelbar auf Piganiol de la Force als polemischen Bezugspunkt gerichtet⁹ — ist in diesem Sinne ablehnend. Der Kontext, in den das Kapitel über Calais gestellt wird, zeigt, daß es sich hier sowohl von einer Norm zu befreien als auch einer realistischeren Form der Darbietung von Reiserleben vorzuarbeiten galt, versteht man einmal unter Realismus — freilich etwas schlicht — ein Verfahren, einen im Werk gestalteten Weltbezug von konventionalisierten Formen zu befreien.

II

1766 erschienen Smolletts *Travels through France and Italy*. Die quellenkritische Erhellung von *A Sentimental Journey* hat die durchgängige Bezogenheit von Sternes Reisewerk auf dasjenige Smolletts eindringlich herausgestellt.¹⁰ Das Verhältnis von *A Sentimental Journey* und Smolletts *Travels* unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem, das Sternes Calais-Kapitel des *Tristram Shandy* zum Werk Piganiols herstellt. Sterne berichtet über seine Fahrt zum Kontinent von deren Anfang an und in chrono-

⁸ Jürgen von Stackelberg, "Vergil, Lalli, Scarron. Ein Ausschnitt aus der Geschichte der Parodie", in: *arcadia* 17 (1982), 225 - 244.

⁹ Cf. u.a. Curtis, wie Fußn. 5, Fußnote 4 zu Brief Nr. 134, p. 232: "One of the most brilliant sections of *Tristram Shandy*, vol. vii, was in substance a burlesque of the French guide-book of this period, the *Nouvelle Description de la France*, by Piganiol de la Force [. . .] Sterne by ridiculing Piganiol de la Force appears to have discovered the *Sentimental Journey*."

¹⁰ Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*, ed. Gardner D. Stout, Jr., Berkeley, Los Angeles, 1967. Cf. die Fußnoten zum Text.

logischer Folge, um dann jedoch plötzlich, ja abrupt, weit vor Erreichen des Ziels abubrechen. Er widerspricht damit dem Titel des Werks, das von Frankreich und Italien sprach, er erzählt nicht einmal zu Ende, was sich in jenem Hotelzimmer ereignete, in das er den Leser im letzten Kapitel führt. Er bringt gar den Satz, mit dem das Werk endet, nicht zu einem Abschluß. Wie die Aposiopese am Ende – von ihrem Zweck, Zweideutigkeit zu stiften, einmal abgesehen – das Verfahren des *Tristram Shandy*, “die Fabel [. . .] ostentativ im Rudimentären [zu] belassen”¹¹, kaum unter Verschiebung seines Sinnbezugs wiederholt, so wird nun auch der Beginn zu einer spiegelbildlich verkehrten Aposiopese, indem das Werk einen abrupten Anfang setzt, der sich von einer *in medias res*-Technik strikt abhebt. Anfang und Ende zeigen fragmentarische Struktur, der erzählte Ausschnitt schneidet aus einem Kontinuum von Begebnissen, Eindrücken und Erlebnissen das hier Berichtete, scheinbar zufällig ansetzend, aus.

Das Werk beginnt mitten in einem Gespräch zwischen Yorick und einem unbenannten Partner mit der Feststellung Yoricks: “– THEY order [. . .] this matter better in France –”. Sein Gegenüber pariert mit der Frage: “– You have been in France?” Dieser billige Triumph wird Yorick zum Anlaß, das Gespräch abubrechen: “[. . .] so giving up the argument – I went straight to my lodgings [. . .]”¹²

Reagierte die Replik des Gesprächspartners bereits nicht auf den sachlichen Gehalt des von Yorick geäußerten Satzes, und begab sie sich eines rationalen Diskurses zugunsten eines durch Assoziationen geleiteten Gesprächs, so radikalisiert Yorick ein solches Verhalten, indem er nicht einmal mehr antwortet und sich spontan aus dem Pathos des Affekts entschließt, ab- und loszureisen.

Reisevorbereitungen werden mit Fleiß ausgeschlossen. Schon wenige Zeilen nach Beginn des Werks befindet sich der so überstürzt Abgereiste in Frankreich. Man erahnt den Sinn dieses Beginnens, wenn man die Beschreibung, die Christoph Friedrich Nicolai den Vorbereitungen zu seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz widmet, zur Folie nimmt;¹³ man erahnt ihn, wenn man liest, was Smollett für seine Frankreichreise an Gepäck mit sich führte und daß er es ausdrücklich angibt: “two very large chests and a trunk, about a thousand pounds weight”¹⁴.

¹¹ Hans Blumenberg, in: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen 1963. Vorlagen und Verhandlungen, (*Poetik und Hermeneutik*, I), hg. H.R. Jauß, 2., durchgesehene Aufl., München, 1969, p. 208.

¹² Wie Fußn. 10, p. 65.

¹³ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, 1 - 12, Berlin und Stettin, 1783 - 1796, 1 (1783), pp. 3 - 23.

¹⁴ Zitiert bei Stout, wie Anm. 10, p. 65 (Fußn. zu 1., 7 - 8).

Ebensowenig wie man gewohnt war, Reisebeschreibungen so eingeleitet zu finden, war man gewohnt, eine solche Reiseroute mizu erleben, wie Sterne sie bot. Zwar reist er nach Paris und von dort nach Bourbonnais, aber auf Ab- und Seitenwegen. Das Paris, von dem man im Reiseführer liest, bleibt außer Betracht. Der Cicerone, der Yorick durch Paris, durch Frankreich führt, ist, wie schon der Reiseanlaß, der Affekt. Yorick thematisiert diese Wegwahl mit folgenden Worten selbst: "I walked forth without any determination where to go — I shall consider of that, said I, as I walked along."¹⁵ An anderer Stelle heißt es: "I think there is a fatality in it — I seldom go to the place I set out for."¹⁶ Zur Logik der Textsegmente äußert sich Yorick einmal so: "As I have told this to please the reader, I beg he will allow me to relate another out of its order, to please myself — the two stories reflect light upon each other, — and 'tis a pity they should be parted."¹⁷ Die Sukzession des Erzählens wird der des Erlebens von Fremde komparabel; auch sie wiederholt ein Gestaltungsprinzip des *Tristram Shandy*: Progression in Gestalt von Digressionen.¹⁸ Der Weg führt beständig ins Abseits, der Gedanke, ein Ziel zu verfolgen, wird, wenn er überhaupt auftaucht, desavouiert, ins Gegenteil verkehrt. Wieder läßt dieses Verfahren sich als Gegensatz zur aufklärerischen Reisebeschreibung lesen. Nicolai erhebt es zur Forderung, nur die Bereiche der Wirklichkeit aufzusuchen, von denen man bereits ein breites Wissen besitze, so allein könne Beobachtung produktiv werden, andernfalls verharre sie in bloßem "Angaffen"¹⁹ Es ist einsichtig, daß der Gestus des Widerspruchs und der Ablehnung die Darstellung Sternes bestimmt; es ist ebenso einsichtig, daß eine andere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Vorgängern gesucht und gefunden wurde als im Calais-Kapitel des *Tristram Shandy*, und zwar eine solche, die sich nicht in Widerspruch erschöpft, sondern dem Alten ein eigenständiges Neues entgegenhält.

Das derzeit viel diskutierte Problem der Dialogizität von Literatur stellt sich auch hier. Theodor Verweyen und Gunther Witting haben an einem Bündel von literarischen Verfahren, bei denen Texte entstehen, die auf Texte reagieren, Formen des Dialogs zwischen Autoren analysiert. Sie wenden sich der Aufgabe zu, Parodie, Palinodie, Kontradiktio und Kontrafaktur zu untersuchen und voneinander

¹⁵ Wie Fußn. 10, p. 160.

¹⁶ *Ib.*, p. 208.

¹⁷ *Ib.*, p. 211.

¹⁸ Cf. Rainer Warning, "Fiktion und Wirklichkeit in Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Jacques le Fataliste*", in: *Nachahmung und Illusion*, wie Fußn. 11, pp. 96 - 112; ders., *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*, (*Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen*, 4), München, 1965; Bernhard Fabian, "Sterne. *Tristram Shandy*", in: *Der englische Roman. Vom Mittelalter bis zur Moderne*, I, ed. Franz K. Stanzel, Düsseldorf, 1969, pp. 232 - 269.

¹⁹ Wie Fußn. 13, p. 12.

abzuheben.²⁰ Damit haben sie ein Aufgabenfeld umrissen, zu dem auch das Problem gehört, das sich stellt, wenn man das Verhältnis zu bestimmen sucht, das Sterne mit *A Sentimental Journey* zu Smolletts Reisewerk herstellt. Verweyen / Witting “legen” ihrer “Untersuchung bewußt ein eingeschränktes Konzept von Intertextualität zugrunde. Und zwar wollen [. . . sie] nur solche Beziehungen zwischen Texten berücksichtigen, bei denen die Vorlage tatsächlich ein dominanter konstruktiver Faktor für die Adaption ist – zwischen beiden also eine Reihe von Äquivalenzrelationen auf den verschiedenen Ebenen bis hin zur (Teil-)Identität des semantischen Materials besteht.”²¹ Wenn es nach Verweyen/Witting zu “vermuten” ist, “daß [. . .] auch bei der Parodie [wie nämlich schon bei der Satire] diese ‘Negativität’, genauer: die indirekte Negativierung oder indirekte Herabsetzung fremder Rede, im Vordergrund steht, mag sie nun in rein destruktiver Absicht, aufgrund eines fröhlichen Sprachrelativismus, in der Hoffnung, die Vorlage möge der Adaption widerstehen, oder in Opposition zu einer bestimmten Rezeptionsgeschichte geschrieben sein”²², dann stellt sich die Frage, wie weit und ob mit dieser Deutung überhaupt die Verfahren erklärt sind, die Sterne in den hier zur Debatte stehenden Texten anwendet. Vor allem aber ist zu berücksichtigen, daß die Calais-Beschreibung aus einer Negierung lebt, der Negierung einer als üblich vorgeführten Darstellung von reisend erlebten Wirklichkeitsbereichen. Sie lebt zudem aus der Negierung des in dieser Darstellungsweise gegenständlich gewordenen Erlebnisvorgangs. Sterne tut gut und recht daran, sie begrifflich als Satire zu fassen.

Anders als das Calais-Kapitel des *Tristram Shandy* bildet *A Sentimental Journey* einen Gegenentwurf, der nicht allein aus der Antithetik lebt, sondern ein Neues setzt, das aus der Auseinandersetzung mit Altem gewonnen ist. Für ein solches Verfahren stellt sich zunächst der Begriff der Kontrafaktur ein. Verweyen / Witting kommt das Verdienst zu, gerade diesen Begriff und damit das mit ihm erfaßte literarisch-künstlerische Verfahren der Reaktion auf Vorlagen neu bestimmt zu haben. Sie sehen das Differenzkriterium zur Bestimmung des Typus Kontrafaktur in der “Ausnutzung” des “kommunikativen Potentials” der Vorlage. Damit “wird deutlich, daß es auch bei [den sogenannten Kontrafakturen] nicht um eine Herabsetzung der Vorlage”²³ geht. Es bliebe also, um zu bestimmen, wie sich Sterne mit *A Sentimental Journey* zu Smolletts Reisewerk verhält, allenfalls der Begriff der Kontradiktio.²⁴ Es fragt sich, ob Intertextualität an ein so enges Verhältnis zwischen Texten gebunden

²⁰ Theodor Verweyen, Gunther Witting, "Parodie, Palinodie, Kontradiktio, Kontrafaktur – Elementare Adaptionformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion", in: Renate Lachmann (Ed.), *Dialogizität, (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Reihe A: Hermeneutik – Semiotik -- Rhetorik, 1)*, München, 1982, pp. 202 - 236.

²¹ *Ib.*, p. 208, Fußn. 19.

²² *Ib.*, p. 206.

²³ *Ib.*, p. 222.

²⁴ Definition: *ib.*, p. 213.

ist, daß noch die Lexik aufeinander bezogen bleiben muß. Sieht man im Widerruf den Anspruch eines 'statt dessen', d. h. setzt der Widerspruch nicht nur eine Negation, sondern ein Positives, das antithetisch gewonnen wurde, dann kann er als Teil eines Dialogs betrachtet werden und zugleich als selbständig. So geschieht es immer wieder, wenn man die Vorlage einer Kontrafaktur nicht mehr kennt.

Wie die Parodie auf ihren Bezugspunkt angewiesen bleibt und ihre Aufgabe in dessen Ablehnung sehen muß, erhält die Weise der Auseinandersetzung mit dem Bezugspunkt in *A Sentimental Journey* eine neue Form: hier wird die Auseinandersetzung mit dem Ziel verfolgt, eine antithetisch gewonnene, aber ihrerseits wieder thetische Form zu erreichen. Es hat sich nicht weniger vollzogen als der Übergang von einer Epoche der Gattungsgeschichte in eine andere. Damit aber befinden wir uns mitten im Verfolg der Werkgeschichte. Begreift man sie als Geschichte der Werkidee, überschreitet ihre Nachzeichnung sowohl die Grenzen der Darstellung von Fakten als auch die Position eines rigiden Strukturalismus oder Formalismus. Sie fragt danach, wie der Autor aus der geistesgeschichtlichen Stellung, in der er sich befindet, zu seiner Werkgestalt, zu den die Struktur seines Textes fundierenden Ideen gelangt, vor allem aber danach, wie solche Ideen in der Struktur eine Emanation finden. So wendet sich das Interesse wieder dem zu, der als Schöpfer hinter seinem Werk steht.

Die im Gegenentwurf zu Smolletts Werk konzipierte Welt Darstellung durch Sterne greift auf Versuche der Weltannäherung in Reisewerken der Zeit sowie in anderen literarischen Gattungen zurück, speziell auf die in der Idylle Form gewordene Möglichkeit, Welt zu deuten²⁵. Uns interessiert dabei nicht, zumindest nicht bevorzugt, der quellenkritische Befund, sondern das speziellere Problem, die im Modell der Idyllendichtung vorgegebenen Strukturen in ihrem Deutungspotential, anders gesagt, in ihrer Semantik zu erfragen. Eine rein immanente Betrachtung von Texten bliebe trotz ihrer Werknähe der Gefahr beliebiger Deutung ausgeliefert, wenn sie Modelle und Muster mitsamt dem ihnen inhärierenden Sinngehalt nicht in ihre Betrachtung einbezieht.

EXKURS

Ein Text konstituiert seine Bedeutung u. a. mit Hilfe bereits semantisierter Darstellungsmittel und -formen, deren semantischer Gehalt erst historisch ermittelt werden muß. So begriffen wird Literatur-, Kunst-, ja Kulturgeschichte mit der Methodik der historischen Semantik zu beschreiben sein. Es dürfte wohl von keiner methodologischen Position aus

²⁵ Cf. Walter Veit, "The Topoi of the European Imagining of the Non-European World", in: *arcadia* 18 (1983), pp. 1 - 20.

abgelehnt werden, wenn zum Verständnis eines älteren literarischen Werks ein historisches Wörterbuch zu Rate gezogen wird und ein mit seiner Hilfe erstellter Kommentar mit dem Anspruch auftritt, das Verständnis des Werks hier und da überhaupt erst zu ermöglichen. Eine Arbeit, die sich darauf richtet, die 'Bedeutung' des gesamten Werks durch Entzifferung seiner Struktur (als Träger einer historisch gewordenen Bedeutung) zu ermitteln, scheint sich hingegen dem Anathema jüngerer Forscher auszusetzen. Strukturalisten denunzieren das Interesse an einer Bedeutung zumindest im Sinne der von einem Individuum verantworteten Bedeutung. Hermeneutiker denunzieren (zumindest neuerlich) das Interesse an einem ursprünglichen Sinn, indem sie die Offenheit für jeden nur denkbaren Sinn geradezu zum ästhetischen Gradmesser erheben. Geht man davon aus, daß Form-Momente, daß Gestalt-Momente Gehalt formulieren, geht man ferner davon aus, daß sich solcher Gehalt bei Wahrung der Gestalt wandeln kann, dann gibt es eine historische Semantik auch in bezug auf Form- und Gestaltgeschichte von Kunst. So besagt die Wahl einer Gedichtform heute etwas anderes als früher; man denke etwa an eine Gedichtform wie die des Sonetts. Der im späten 18. Jahrhundert vehement geführte Streit um Sinn und Unsinn des Reims lehrt dasselbe; wie könnte man sich darüber streiten, wenn ein solches Moment des lyrischen Sprechens keinen Gehalt hätte, nichts denotierte und nichts konnotierte.

Um zu einer solchen Semantik zu gelangen, kann man auf theoretische Formulierungen zurückgreifen, in denen vergangene Epochen Interpretanten überliefert haben. Zeitgenössische Poetiken wie werkexogene Zeugnisse in ihrer Gesamtheit bilden eine Fundgrube an theoretischen Umformulierungen solcher Momente, wie sie in Kunst bedeutungskonstitutiv sind. So bietet etwa ein Werk wie Sulzers *Theorie der schönen Künste* Interpretanten von Formen, indem es so verfährt, daß es einer künstlerischen Darbietungsform wie etwa der Oper den dazugehörigen Begriff 'Oper' zuerkennt und sie damit als "kulturelle Einheit" (Umberto Eco) identifiziert; und nur, was eine 'kulturelle Einheit' ist, spricht, was als semantische Füllung eines Worts mit dessen Nennung gemeint ist, vermag benannt zu werden. Indem etwa Sulzer solchem Interpretans eine Definition zufügt, liefert er diese Füllung mit und schafft ein eigenes weiteres Interpretans. Wenngleich von einer anderen Ausgangsposition aus, geht Joachim Schulze in der hier erörterten Weise vor, wenn er die Leistung der Gattungswahl 'Pastorale' untersucht (J. Sch., "Zur Pragmatik der Pastorale im 18. Jahrhundert", in: Eberhart Lämmert (Ed.), *Erzählforschung. Ein Symposium (Germanistische Symposien — Berichtsbände; IV)*, Stuttgart, 1982, pp. 403 – 417).

Man kann noch einen Schritt weiter gehen. Die in einem literarischen Werk mit intendiertem Abbildcharakter auf Kategorien gebrachte Welt erscheint dort spezifisch strukturiert und gedeutet. Teil des dem literarischen Werk *eo ipso* als seiner Sprache eigenen "ästhetischen Idiolekts" (Eco) ist die deutende Hineinnahme von Modellen respektive die Modellierung dessen, was man auf der Inhaltsebene findet, nach bestimmten Mustern. Sie verweisen auf Interpretanten anderer Art als den beschriebenen. Sie sind jedoch in höherem Maße daran gebunden, gefunden zu werden, da sie nicht nur durch die Geschichte einer literarischen Semantik sich wandeln können, sondern bereits von Zeitgenossen nicht verstanden werden müssen, weil sie die Tendenz zu einem Geheimcode auszeichnet. Sie sind zugleich wesentlich für das Verständnis von Kunst, da in Kunstwerken Beziehungen der genannten Art zur Sinnkonstituierung beitragen, liegen doch hier Varianten des Phänomens 'uneigentliches Sprechen' vor, d. h. eine bestimmte

Szenerie kann, indem sie *einen* Ort denotiert, einen *anderen* konnotieren. Das zu erkennen, gehört somit ebenfalls zur Herausarbeitung der dem Werk eigenen Formensprache.



Sterne teilt sein Werk in knappe Kapitel ein. Sie geben einerseits an, wo sich das Berichtete ereignet hat, andererseits benennen sie den Inhalt der Kapitel. Neben solchen Überschriften, die sich einwandfrei auf Reiseerlebnisse und –probleme beziehen lassen, stehen Kapitelüberschriften wie “The Dead Ass”, “The Riddle”, “The Riddle Explained”, “The Temptation”, “The Conquest”, “The Supper”, “The Grace”. Sie benennen Szenen, die das jeweilige Kapitel entfaltet und die nur abseits des Wegs, den die Reisenden nach dem Zeitgeist abfahren, erlebbar sind. Das Nicht-Bedeutende, das Genre-Bild, wird gesucht und festgehalten, auf daß es als wesentlicher Ertrag dieses Reisens weitergereicht werden könne.

Yorick problematisiert Wirklichkeitserfahrung; er erörtert ihre Bedingungen im Subjekt des Reisenden. Damit löst er den Komplex aus seiner Anbindung an den Bereich der Klassifikation der Objektenwelt und klassifiziert statt dessen die verschiedenen Aneignungsformen von Realität als Ausdruck der Subjektivität, indem er Typen von Reisenden ermittelt. Das “Preface. In the Desobligeant,”²⁶ karikiert das Verfahren deduktiver Klassifikation — “derived from one of these general causes” (79) — durch die Figur des *ad absurdum*-Verfolgens — “subdivided and combined *in infinitum*” (79) —, es hebt ebenso wie jenes “Preface” im *Tristram Shandy* durch seine Einfügung mitten in das Werk die geforderte Ordnung auf und ist, wie auch die parodierende gedanklich-spekulative Entwicklung einer Theorie innerhalb dieses Vorwortes selbst, mit der von Šklovskij für die Struktur des *Tristram Shandy* angesetzten “Intention auf die Form” zu verbinden. Das Vorwort in *A Sentimental Journey* fällt jedoch in der Wahl seiner Thematik dadurch auf, daß Yorick die verschiedenen Gruppen von Reisenden in ein System bringt: “Thus the whole circle of travellers may be reduced to the following Heads.” (81) An die Stelle einer Reflexion über diese spezielle Reise und ihre Vorbereitung tritt eine Darstellung möglicher Ursachen, die sich wiederum aus den charakterologischen Besonderheiten derer, die da reisen, entwickeln. Das wiederum heißt, daß die *ruling passions* als Bedingung des Weltbezugs thematisch sind. Sie sind es bereits in der Wahl des Werktitels. An ihm fällt auf, soll auffallen, daß er diese Reise nicht, wie es im 18. Jahrhundert verbreitet war, unter Rückgriff auf vorher gesetzte Erkundungsziele definiert, sondern unter Rückgriff auf eine *ruling passion*, eine aller Zielsetzung und Planung vorausliegende Bedingung des Weltkontakts. Das Vorwort verharrt nun nicht in der Karikatur von Klassifikationen, es geht zu einem anderen

²⁶ Wie Fußn. 10, pp. 78-85.

Darbietungsmodell über, insofern die auf den Katalog der verschiedenen Typen von Reisenden folgende Erzählung von jenem Holländer, der am Kap der Guten Hoffnung Wein anpflanzt, parabolisch verfährt. Diese Erzählung stellt im Gestalt eines Gleichnisses einen Typus von Reisenden, seine Absichten und Erfolge vor Augen. Der zweite Teil des "Preface" ist nach Analogie einer Predigt strukturiert, in der diese Erzählung die Funktion des Bibeltextes erfüllt, und gliedert sich in Parabel und Ausdeutung: "Even so ist fares [. . .]" (83). Hier tritt in der Tat eine Kritik zumindest an einem Typus von Reisenden zutage, und zwar an dem 'inquisitive traveller'. Der so identifizierte Reisende ist dadurch ausgewiesen, daß er nach Kenntnissen sucht, die er ebenso hätte zu Hause erlangen können. Man denkt einmal mehr an den Erzaufklärer Nicolai, dessen Reisevorbereitungen nach einer Formulierung H. J. Piechottas eine Antwort auf die Frage suchen: "Wie ist unter der Vorraussetzung des Reisens ein Zuhausebleiben möglich?"²⁷

Noch einmal ändert das "Preface" seine Logik. Das Reisen ist plötzlich, der emotionalen Ausrichtung auf das Heimische wegen, grundsätzlich nicht mehr notwendig, weil das Zuhause sein hinlänglich wird. Ein Enkomion auf England schließt sich an, während dessen Abfassung der Schreibende von reisenden Engländern unterbrochen wird. Der Absatz endet mit der Frage: "Where then, my dear countrymen, are you going —" (85), was die plötzlich erscheinenden Engländer als Frage an sie mißdeuten und als solche beantworten.

Die Passage zeigt, wie das Vorwort als Ganzes, einen Verfasser — Yorick, nicht Sterne —, der sich an Muster hält, dann zu Eigenem findet, um auf ein Stichwort hin wieder zu einem Schema zu greifen: dem Lob des Eigenen, in das Yorick sich steigert, bis er ungewollt abbrechen muß. Yorick hatte sich für das spezielle Fahrzeug aus folgendem Grund entschieden: "an old Desobligeant in the furthest corner of the court, hit my fancy at first sight, so I instantly got into it, and finding it in tolerable harmony with my feelings, I ordered the waiter to call Monsieur Dessein" (76 sq.). Auf die Äußerung: "I never heard [. . .] of a preface wrote in a Desobligeant" (85) antwortet Yorick: "It would have been better [. . .] in a *Vis a Vis*." (85) So wird die Situation mitbestimmend für das Vorwort, ein Vorwort ohne Partner eben.

Hier werden also die Erkundungen von Umwelt an *ruling passions* gebunden. Der Formengestus dieser Reisebeschreibung ist durch solche Thematisierung des reisenden Ichs als Bedingung für den Weltbegegnung bestimmt und ausgezeichnet. Damit wird auch der kritische Bezug zu Voraufgehendem (neu) definiert: nicht das einzelne kann neu gesehen werden, Vorgänger irrten nicht im Detail, ihre Sicht von Realität

²⁷ Hans Joachim Piechotta, "Erkenntnistheoretische Voraussetzungen der Beschreibung: Friedrich Nicolais Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781", in: *Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung*, ed. H. J. Piechotta, (edition suhrkamp, 766), Frankfurt a. M., 1967, pp. 98 - 150, hier p. 105.

kann, weil Ausdruck einer *ruling passion*, *in toto* kritisch betrachtet werden. Ihre Sicht Frankreichs ist nicht zu falsifizieren noch zu rektifizieren, sie ist thematisch als ein Problem der Medizin: “— I’ll tell it, cried Smelfungus, to the world. You had better tell it, said I, to your physician.” (118) Die *ruling passion*, die im Werk selbst vorgestellt wird, ist die *sensibility*. Der durch das Epitheton *sentimental* charakterisierte Reisende ist damit durch seinen vorbestimmten Bezug zur Umwelt ausgezeichnet.

Die Aufnahme des Werks begriff Yorick als Figur mit akzeptierbaren Identifizierungsangeboten, verstand diesen Reisenden als positiven ‘Charakter’, der einen Weltbezug lebte und repräsentierte, der die Subjektivität betonte, aber in einer Weise, die anderen Subjekten ihr Recht beließ, ja erst eigentlich schuf. Neuere Arbeiten verkehrten diese Sicht ins Gegenteil und befanden darauf, daß Sterne Yorick die Welt gerade verfehlen lasse.²⁸ Diese Sicht ist mit dem Werk selbst kaum in Harmonie zu bringen. Sternes *A Sentimental Journey* enthält eine Theorie sinnvollen Reisens, und zwar in expliziter Form, und es vermittelt sie als Ansicht seines Erzählers Yorick. Das Werk setzt sich, ebenfalls explizit, ebenfalls als Äußerungen Yoricks, mit anderen Reiseformen auseinander. Es führt implizit eine Möglichkeit der Weltbegegnung vor, die zwar mit der Theorie in Übereinklang zu bringen ist, aber nicht als ihre Exemplifizierung funktioniert. Der Negativ-Bestimmung tritt, abgesehen von der Gestaltung dieser ‘sentimental journey’ selbst, die Positiv-Bestimmung an die Seite. Im Zusammenhang der Paß-Episode gewinnt Yorick Gelegenheit, Sinn und Absicht seines Reisens zu erläutern. Dem Comte, durch dessen Vermittlung er schließlich einen Paß erhält, gibt er, um den Verdacht der Spionage abzuwehren, eine Erklärung, deren Schlußsatz eine Theorie der empfindsamen Weltbegegnung *in nuce* enthält:

Excuse me, Monsieur Le Count, said I — as for the nakedness of your land, if I saw it, I should cast my eyes over it with tears in them — and for that of your women (blushing at the idea he had excited in me) I am so evangelical in this, and have such a fellowfeeling for what ever is *weak* about them, that I would cover it with a garment, if I knew how to throw it on — But I could wish, continued I, to spy the *nakedness* of their hearts, and through the different disguises of customs, climates, and religion, find out what is good in them, to fashion my own by — and therefore am I come.

It is for this reason, Monsieur le Compte, continued I, that I have not seen the Palais royal — nor the Luxembourg — nor the Façade of the Louvre — nor have attempted to swell the catalogues we have of

²⁸ Cf. u. a. Arthur Hill Cash, *Sterne’s Comedy of Moral Sentiments: The Ethical Dimension of the ‘Journey’*, (A Modern Humanities Research Association Monograph, Dusquesnes Studies Philological Series, 6), Pittsburgh, 1966.

pictures, statues, and churches — I conceive every fair being as a temple, and would rather enter in, and see the original drawings and loose sketches hung up in it, than the transfiguration of Raphael itself. The thirst of this, continued I, as impatient as that which inflames the breast of the connoisseur, has led me from my own home into France — and from France will lead me through Italy — 'tis a quiet journey of the heart in pursuit of NATURE, and those affectations which rise out of her, which make us love each other — and the world, better than we do. (217 sqq.)

Yorick sucht nach der unverbildeten *humanitas* des Menschen. So ordnet sich diese Reisebeschreibung in eine damals junge Tradition ein. Den Reisebeschreibungen dieses Typs lagen Expeditionen zugrunde, die zumeist in die Südsee führten, zu Völkerstämmen, die, von der europäischen Zivilisation unberührt, vermeintlich im Zustand der Unschuld lebten. Sterne wandelt dieses Muster dahingehend ab, daß er die Natürlichkeit menschlicher Existenz in Europa, genauer in Frankreich sucht und findet. Der Begriff des Tempels wie die Eingrenzung des Verwendungsbereichs für das Wort 'Bild' auf "original drawings and loose sketches", denen "the transfiguration of Raphael itself" gegenübersteht, verweisen ebenso wie die Rechtfertigung des hier kultivierten Reisens und die Artikulation des eigentlichen Reiseziels auf eine ganz andere Gattung, auf die Gattung der Idylle.

Vergleicht man etwa die in Sulzers *Theorie der schönen Künste* unter dem Stichwort "Hirtengedichte" vorgetragene Charakteristik des Idyllendichters, wird erkennbar, daß der Schlußabsatz der Worte Yoricks der zeitgenössischen Idyllendiskussion entstammen. Es gehe dem Idyllendichter, heißt es bei Sulzer, "mit einem Wort [darum], daß sich in ihren [*i. e.* der dargestellten Gestalten] Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nackte Natur ohne alle Kunst, Verstellung, Zwang oder andre Verderbniß zeigen muß."²⁹ Yoricks Worte von "the nakedness of the heart" sind nicht nur verbal dem verwandt, was sich bei Sulzer zur Bestimmung von Wesen und Aufgabe der Idylle findet. Auch der Kontext hat Bezug zu Konzept der Idylle. Die Reiseroute, die Aspekte der Wirklichkeit, die es zu erleben, der Weltausschnitt, den es darzustellen gilt, ergeben sich aus solcher Grundeinstellung. Sie tritt in folgender Passage, die den *sentimental traveller* und seine Art, die Welt zu erfahren, vorstellt, dergestalt zutage, daß sich die Nähe zum Genrebild zu erkennen gibt. Das Kapitel "The Act of Charity" beginnt:

²⁹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt, mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli, I – IV und Register, reopr. Nachdr. d. 2., vermehrten Aufl. Leipzig 1792, Hildesheim, 1970, II, 584 a.

THE man who either disdains or fears to walk up a dark entry may be an excellent good man, and fit for a hundred things; but he will not do to make a good sentimental traveller. I count little of the many things I see pass at broad noon day, in large and open streets. — Nature is shy, and hates to act before spectators; but in such an unobserved corner, you sometimes see a single short scene of her's worth all the sentiments of a dozen French plays compounded together — and yet they are *absolutely* fine; and whenever I have a more brilliant affair upon my hands than common, as they suit a preacher just as well as a hero, I generally make my sermon out of 'em — and for the text — “Capadosia, Pontus and Asia, Phrygia and Pamphilia” — is as good as anyone in the Bible. (257)

Die Idylle korrespondiert mit einem zeitgenössisch stark gepflegten Genre der Malerei, das hier ebenfalls einwirkt. So entspricht das, was der empfindsame Reisende aufzusuchen trachtet, dem, was die Maler von Genrebildern zu Vorwürfen wählen. Auch dieser Bildtypus vermittelt Szenen, die nicht im Licht öffentlichen Interesses liegen. Max J. Friedländer umschreibt Thematik und Absicht der Genremalerei, indem er sie von anderen Bildtypen, von Darstellungen des ‘Ungemeinen’, des als außer- und übergewöhnlich Gefeierten abhebt: “Was im Bild, aus dem Bereiche des menschlichen Tuns und Treibens, als nicht historisch, religiös oder mythologisch bedeutsam auftritt, was nicht vom Wissen, Denken oder Glauben ausgezeichnet, emporgehoben oder geweiht ist, fällt in das Gebiet des Genres [. . .] Den Genremaler beschäftigt [. . .], was Menschen zu tun pflegen, nicht allein, weil es ihnen die Sitte vorschreibt, sondern auch aus Trieb und Instinkt.”³⁰

Die Nähe von Sterne's *A Sentimental Journey* zum Genrebild zeigt sich — wie oben bereits erwähnt — bis in die Titel zahlreicher Kapitel wie “The Dead Ass”, “The Riddle”, “The Riddle Explained”, “The Conquest”, “The Supper”, “The Grace”. Diese und andere Kapitelüberschriften weisen die Struktur von Unterschriften zu Genrebildern und Genrefolgen auf. Das private Leben alltäglichen Zuschnitts tritt in den Mittelpunkt. Die “*minutiæ*” (160) ersetzen die Videnda. William Hazlitt schreibt in der siebten seiner *Lectures on the English Comic Writers*, die den vielsagenden Titel “On the Works of Hogarth. — On the Grand and Familiar Style of painting”³¹ trägt, zu den Bildern Hogarths, die man in der Tradition der Genremalerei sehen muß: “[. . .] they form a series of plates in natural history, and of that most interesting

³⁰ Max J. Friedländer, *Über die Malerei*, mit einem Vorwort von Hugo Perls, München, 1963, p. 154.

³¹ William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers and Fugitive Writings*, Introductions by Arthur Johnston, (*Everyman's Library*, 411), London, New York, 1963, pp. 133 - 149.

part of natural history, the history of our own species.”³² Diese Aussage liest sich, als wäre sie auf die einzelnen Kapitel bzw. die Kapitelfolge in *A Sentimental Journey* gemünzt, steht doch auch bei Sterne die sozial nicht determinierte und nicht determinierbare *humanitas* des Menschen im Mittelpunkt.

Als Beispiel für ein solches literarisches Genrebild diene das Kapitel “The Dead Ass”³³. Es ist kaum ein Zufall, daß Thomas Stothart, der Illustrator der Ausgabe von 1792, dieses Kapitel für eine seiner Bildbeigaben als Vorwurf gewählt hat.³⁴ A. H. Cash deutet das Kapitel, ausgehend von der Differenz zwischen Autor und Erzähler, als Kritik Sternes an der durch Yorick gelebten Einstellung zum Mitmenschen: “Yorick's assumption that Christian love among men is of a kind with the dotage of an old man for an animal is patently silly. Following so soon after La Fleur's unnoticed cruelty to the horse, the remark shows clearly how blind is Yorick to the realities of moral sentiment.”³⁵ Yorick verhielte sich damit als Gegenpart zu einem Ideal und setzte sich der Kritik seines Schöpfers Sterne aus. So wird Cash dem Text kaum gerecht. Der Ansatzpunkt, den er wählt, verhindert, daß er das Wesentliche der Darstellung trifft.

Sterne wählt eine Szene aus dem Alltagsleben, dem Repertoire also, dem der Genremaler seine Sujets entnimmt. Er gestaltet eine jener ‘short scenes of Nature’ – der Begriff der Natur wird zweimal aufgegriffen –, die dem empfindsamen Reisenden als Ziel seiner Reise vorschweben. Die einzelnen Züge der Darstellung dienen dazu, sympathetische Empfindungen zwischen der lebendigen Kreatur in Szene zu setzen. Die Reaktion, die der Tod des Esels in dem alten Mann auslöst, ist Teil dieser allgewaltigen Sympathie. Sie überträgt sich auf die Umstehenden: “The simplicity of his grief drew numbers about him.” (139) heißt es und: “Every body who stood about, heard the poor fellow with concern” (140). Indem La Fleur ihm den Verlust aus Mangel an anderen Mitteln mit Geld ersetzen will, verweist die Darstellung auch auf sein Mitgefühl. Die Ablehnung solchen Ersatzes wie die Geschichte des Sich-Verlierens, Sich-Suchens und Wiederfindens, die der alte Mann den Umstehenden erzählt, geben dem gesamten Kapitel einen Sinn, der dem Genrebild als bildkünstlerischer Gattung zugrunde liegt und der sich in der Moral ausspricht, die am Ende die Summe aus dieser Szene zieht: “Shame on the world! said I to myself – Did we love each other, as this poor soul but loved his ass – ‘twould be something. –” (141)

Das Kapitel ist repräsentativ für die Tendenz des gesamten Textes. Das Geschehen wird immer wieder so ausgewählt und dargestellt, daß es die eine *humanitas* des

³² *Ib.*, p. 133.

³³ Wie Fußn. 10, pp. 138-141.

³⁴ *Ib.*, plate 6.

³⁵ Wie Fußn. 28, p. 44.

Menschen trotz aller Verkleidungen, die die Differenzierungen in Stände und Nationen bedeuten, aufleuchten läßt. Daß dieses genrehafte Kapitel sich nicht gegen das von Yorick propagierte Mitgefühl zwischen den Geschöpfen wendet, läßt sich zwar aus dem Kapitel selbst deutlich erkennen, seine Nähe zur Genremalerei mit- samt dem sie tragenden und hervorbringenden Menschenbild läßt sich aber zusätzlich durch den Einbezug zeitgenössischer Kunst belegen, etwa des Werks von Greuze. Greuzes Bild *La Jeune Fille, qui pleure la mort de son oiseau* war so wirkungsmächtig, daß es etwa die Vorlage für eine Porzellanplastik von Paul-Louis Cyffle abgab.³⁶ Greuze vertritt die — als neuartig und zur historisierenden wie heroisierenden Malweise in Gegensatz stehend empfundene — *peinture morale*. Denis Diderot, der Greuzes Schaffen mit theoretischen Behandlungen begleitete, betonte die *sentiment*-Haltigkeit dieses Werks, für das sich ihm der genannte Begriff der *peinture morale* einstellte.³⁷

III

Die bisher entdeckten Bezüge zu Idylle und Genremalerei finden eine Bestätigung durch das Epitheton, mit dem Sterne den Begriff 'journey' im Titel näher eingrenzt. Cash setzt 'sentimental' mit 'moral' gleich. Er beruft sich dabei auf E. Erämetsä, den er aber mißverstanden zu haben scheint.³⁸ Die Verwendung von 'moral', wie sie etwa in der Fügung 'peinture morale' ans Licht tritt, zeigt in der Tat eine Annäherung der mit 'sentimental' und 'moral' im 18. Jahrhundert bezeichneten Sinnkomplexe. Beide Glossen gewinnen ihre spezifische semantische Füllung in der bürgerlichen Ausrichtung der Literatur und wandeln ihren Sinn im Prozeß der Verwandlung der Aufklärung in die Empfindsamkeit. Cashs Auffassung konnte sich deshalb auf die *sentimental comedy* berufen. Die folgende Passage aus Gellerts Abhandlung "Pro comedia commovente" liest sich wie ein Kommentar zu Sternes *A Sentimental Journey*. Es sei aus der Lessing-Übersetzung zitiert:

Diejenigen [. . .], welche Komöden [*sic*] schreiben wollen, werden nicht übel thun, wenn sie sich unter andern auch darauf befleißigen,

³⁶ Cf. George Savage, *Seventeenth and Eighteenth Century French Porcelain*, London, New York, Sydney, Toronto, 1969 (1960), plate-81.

³⁷ Cf. seine Besprechung von Bildern Greuzes, insb. von dessen *Piété filiale*: "Salon de 1763", in: Diderot, *Arts et lettres* (1739 - 1766). *Critique I*, ed. Jean Varloot e.a. (Diderot, *Œuvres complètes*, 13), Paris, 1980, pp. 333 - 415.

³⁸ Wie Anm. 28, p. 33, Fußn. 2. Erik Erämetsä, *A Study of the Word "Sentimental" and of Other Linguistic Characteristics of Eighteenth Century Sentimentalism in England*, Helsinki, 1951.

daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche so gar mit Thränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen; wer wird nicht dann und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüth gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußern Flächen der Seele aufhält? Die Thränen, welche die Komödie auspresset, sind dem sanften Regen gleich, welcher die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht.³⁹

Die zeitgenössische Kritik bediente sich, um die Passagen des *Tristram Shandy*, die der Reisebeschreibung strukturell verwandt sind, zu charakterisieren, solcher Adjektive wie "pathetic", "melancholic" und "tender"⁴⁰ und stellt zumindest mit dem letzten Epitheton eine Verbindung zur rührenden Komödie her. Das Wort "sentimental" jedoch scheint sich nur selten einzustellen, obwohl mit seiner Hilfe in England der Komödientypus, den Gellert, wie oben zitiert, beschrieb, als spezielle Untergattung des Lustspiels begrifflich gefaßt wurde⁴¹.

³⁹ "Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel", in: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann, 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, VI, Stuttgart, 1890, pp. 32 - 49, p. 48 sq.

⁴⁰ Alan B. Howes, *Yorick and the Critics. Sterne's Reputation in England, 1760 - 1868*, New Haven, 1958, p. 24: "[. . .] the more sentimental vein which critics referred to as 'the pathetic' ". Nicht nur Begriffe wie Pathos und pathetisch werden früh verwendet, um Sternes Werk zu charakterisieren, auch "tender" wird zur Charakterisierung der hervorstechenden Züge der *Sentimental Journey* genutzt. So attestiert John Ogilvie dem Verfasser der *Sentimental Journey* "the happy talent of exciting the tenderest and most affecting sensations from the most trifling occurrences" (ib., p. 58), und ein anonymes Verfasser schreibt, wenngleich kritisierend: "Let any one, after reading Le Fevre, ask his own heart, whether Uncle Toby and the Corporal are not too tender and sentimental?" (ib., p. 59). Cf. ferner Gardner D. Stout, "Introduction" zu *A Sentimental Journey* (wie Anm. 10), p. 7 sq. Stout exzerpiert zeitgenössische Besprechungen von *Tristram Shandy*, in denen auf Begriffe wie "humourous", "pathetic", "beautifully pathetic" zurückgegriffen wird. Im *Political Register* heißt es im Mai 1768, Sterne habe dem "original vein of humour which was so natural to him" in *A Sentimental Journey* "the moral and the pathetic" zugefügt, "so that even while he is entertaining (as he always is) we are agreeably instructed, and our passions are sometimes touched with the strongest sensations of pity and tenderness" (p. 23). Cf. auch Rufus Putney, "The Evolution of *A Sentimental Journey*", in: *Philological Quarterly* 19 (1940), pp. 349 - 369, hier pp. 361sq.

⁴¹ Cf. Howes, wie Anm. 40, p. 42 sq.: "Many [. . .] incidents and characters from the *Sentimental Journey* were commonly imitated, and the very word 'sentimental', which Sterne had been instrumental in popularizing, was referred to and used on title-pages wherever possible." Howes fügt als Anmerkung hinzu: "Although the word was apparently in use in fashionable conversation as early as 1749 [. . .] Sterne was the first to popularize it so fully through literature [. . .]". (42)

Sterne greift mit *sentimental* ein Modewort auf. In einem vielfach zitierten Brief spricht Lady Bradshaig bereits 1749 davon, das Wort "sentimental" sei "much in vogue among the polite."⁴² Sterne verwendet das Wort jedoch nicht in der modischen Bedeutung, wenngleich er naturgemäß von ihr ausgeht. Erämetsä führt die Bedeutungsverlagerung, die bei Sterne erkennbar ist, auf dessen Frankreich–Aufenthalt von 1762 zurück, während dessen Sterne das Wort in Anlehnung an frz. *sentiment* zu verwenden gelernt habe.⁴³ Erämetsä greift auf Methoden und Kategorien der Lehnwortforschung zurück. Hilfreicher ist es jedoch, eine geistesgeschichtliche Interpretation von Begriffsgeschichten heranzuziehen, wie sie Hans Blumenberg aus der Betrachtung des Problems des Epochenwandels entwickelt hat.⁴⁴ Der Zwang, einen neuen Gehalt auf den Begriff zu bringen, führt nach Blumenberg dazu, geläufige Begriffe in ihrem semantischen Gehalt zu verändern, zu erweitern, zu verengen, zu nuancieren usw. Sterne übernimmt, so gedeutet, ein Wort, dessen semantische Füllung dem, was er zum Ausdruck bringen wollte, am nächsten war, und modifiziert dessen Bedeutung. Es entsteht das Paradoxon einer Verbindung von Altem und Neuem, einer Diskontinuität in der Kontinuität.

Die Quelle, der Sterne das Epitheton entnimmt, dürfte auf anderem Weg als dem von Erämetsä eingeschlagenen zu ermitteln sein, und es handelt sich dabei um einen englischsprachigen Text, der in einen deutschsprachigen Text einführt. 1762, im Jahr von Sternes erstem Frankreich–Aufenthalt also, erschien in England eine Übersetzung ausgewählter Idyllen Salomon Gessners durch Anne Penny, die so starkes Interesse fand, daß das Werk noch im selben Jahr eine zweite Auflage erlebte. Anne Penny stellte ihrer Übersetzung ein Vorwort voran, in dem sie von "the elegant and sentimental Turn of Mr. Gesner's Writings"⁴⁵ spricht. Anne Penny bezieht also bereits 1762 den Begriff *sentimental* auf ein literarisches Medium, auf eine Form der sprachlichen Artikulation. Gessner gehörte zu den zwischen 1760 und 1770 in England meistgelesenen Autoren,⁴⁶ und es liegt nahe, daß Sterne die Übersetzung, die Anne Penny von einigen Idyllen Gessners angefertigt hatte, kennengelernt hat. Daß Gessners Idyllen sein Interesse geweckt haben, zeigt im übrigen schon der Umstand, daß Sterne sich eine Übersetzung kaufte, wenngleich

⁴² Nach Erämetsä, wie Fußn. 38, p. 22.

⁴³ *Ib.*, pp. 52sq.

⁴⁴ "Epochenschwelle und Rezeption", in: *Philosophische Rundschau* 6 (1958), pp. 94 - 120. Cf. p. 101 sq.: "Zwar ist eine gegebene Sprache immer schon ein Sinnhorizont, innerhalb dessen vorgeprägt ist, was gesagt werden kann; aber ebenso gilt doch, daß Sprache ihrerseits dem Bedeutungswandel ausgesetzt ist unter dem Druck dessen, was gesagt werden muß."

⁴⁵ *Select Poems from M. Gesner's Pastorals*. By the VERSIFIER of Anningait and Ajutt, London, MDCCLXII, p. iii. Cf. ferner p. iv: "perhaps there never appeared, in *Germany* or *England*, Persons of a more refined sentimental Turn of Writing than [. . . Gessner and Johnson]".

⁴⁶ Cf. Garold N. Davis, *German Thought and Culture in England 1700 - 1770. A preliminary survey including a chronological bibliography of German literature in English translation*, Chapel Hill, 1969, p. 100: "Everyone in England read Gessner."

nicht die Anne Pennys, sondern eine französische. Der Auktionskatalog über seine Bücher⁴⁷ verzeichnet unter der Nummer 2250 folgende Ausgabe: "Idylles et Poèmes Champêtres de M. Gessner, Lyon 1762." Sterne scheint Gessners "Hüttenidyllik", die nach Herman Meyers Worten "in hohem Maße exemplarisch ist für den Geist des empfindsamen Zeitalters"⁴⁸, in den sechziger Jahren, in denen *A Sentimental Journey* entstand, durch eigene Lektüre in französischer wie wohl auch in englischer Übersetzung kennengelernt zu haben.⁴⁹ Es ist deshalb mehr als eine Vermutung, wenn man Sternes Werk über seine offenkundige Nähe zur Idyllendichtung im allgemeinen hinaus in die Nähe von Gessners Idyllen im besonderen rückt. Es erklärte sich so vielleicht der überaus große Erfolg, den Sterne mit seinem Reisewerk in Deutschland erntete. Garold M. Davis hat, ohne daß er Sterne in seine Untersuchung einbezieht, die Wirkung, die die englische Literatur im späten 18. Jahrhundert in Deutschland fand, damit erklärt, daß dieses Schrifttum seinerseits von deutschem Dichten und Denken inspiriert gewesen sei und deshalb einen gut vorbereiteten Boden vorgefunden habe.⁵⁰ Er hat so wohl auch einen Hinweis auch auf die Bedingungen der Sterne-Begeisterung in Deutschland gegeben.

Sternes Formulierung "a single short scene of [. . . Nature]" erinnert an eine anonyme, Wieland zugeschriebene⁵¹ Arbeit zum Hirtengedicht, die Sulzer in seinem Artikel "Hirtengedichte" breit zitiert und in der es über Gessner heißt, er sei "ein eben so glücklicher Mahler der feinsten und naivsten Empfindungen, und zärtlichsten Affekte, als der sanften und lieblichen Szenen der Natur."⁵² Sulzer selbst, der die Gessner-Übersetzung Anne Pennys in die bibliographischen Angaben zu seinem Artikel aufnimmt,⁵³ preist Gessner als den bedeutendsten Idyllendichter seiner Zeit.

⁴⁷ *A Facsimile Reproduction of a Unique Catalogue of Laurence Sterne's Library*. With a preface by Charles Whibley, London, New York, 1930.

⁴⁸ Cf. Herman Meyer, "Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts", in: *Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag für Paul Böckmann*, Hamburg, 1964, pp. 138 - 155, hier p. 142.

⁴⁹ Sterne verkehrte während seines Frankreich-Aufenthalts im Haus des Herzogs von Choiseul, der ihm auch einen Paß besorgte. Dazu vergleiche man, was Hans Broglé vermerkt: "Die einflussreiche Herzogin von Choiseul forderte Gessner auf, nach Paris zu kommen, um sich dort niederzulassen, aber der bescheidene Dichter lehnte die zugedachten Ehrungen ab und bat, sie auf seinen Uebersetzer zu übertragen." (Hans Broglé, *Die französische Hirtendichtung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, dargestellt in ihrem besonderen Verhältnis zu Salomon Gessner*, I: *Idylle und Conte Champêtre*, (Diss.), Leipzig, 1903, p. 13.)

⁵⁰ Wie Fußn. 46, p. 96: "Perhaps one of the explanations for the rise of a new spiritual Germany and for the enthusiastic reception of English thought in Germany about this time is that Germany was receiving an English thought tempered with a spirit out of Germany's own past — but a spirit that had undergone such a change in its foreign environment that it was not recognized as being of native extraction."

⁵¹ Cf. Renate Böschstein—Schäfer, *Idylle*, (*Sammlung Metzler*, 63), 2., durchges. u. ergänzte Aufl., Stuttgart, 1977 (1967), p. 86.

⁵² Wie Fußn. 29, II, p. 583 b.

⁵³ *Ib.*, p. 619 b.

Man braucht nicht erst zeitgenössische Deutungen Gessners aufzusuchen, um die Verwandtschaft der Absichten erkennen zu können, die sich in *A Sentimental Journey* einerseits und den *Idyllen* Gessners andererseits einen Ausdruck verschaffen. Gessner selbst erläutert den Zweck der Hirtendichtung in einer Weise, in der sie abgewandelt auch in Sternes Reisewerk zu finden ist. Er schreibt:

Alle Gemälde von stiller Ruhe und sanftem ungestörtem Glück, müssen Leuten von edler Denkart gefallen; und um so viel mehr gefallen uns Szenen die der Dichter aus der unverdorbenen Natur herholt, weil sie oft mit unsern seligsten Stunden, die wir gelebt, Ähnlichkeit zu haben scheinen [. . .]

Die Ekloge hat ihre Szenen in eben diesen so beliebten Gegenden, sie bevölkert dieselben mit würdigen Bewohnern, und giebt uns Züge aus dem Leben glücklicher Leute, wie sie sich bey der natürlichsten Einfalt der Sitten, der Lebens-Art und ihrer Neigungen, bey allen Begegnissen, in Glück und Unglück betragen. Sie sind frey von allen den Slavischen Verhältnissen, und von allen den Bedürfnissen, die nur die unglückliche Entfernung von der Natur nothwendig machet, sie empfangen bey unverdorbenem Herzen und Verstand ihr Glück gerade aus der Hand dieser milden Mutter, und wohnen, in Gegenden, wo sie nur wenig Hülfe fordert, um ihnen die unschuldigen Bedürfnisse und Bequemlichkeiten reichlich darzubieten. Kurz, sie schildert uns ein goldnes Weltalter, das gewiß einmal da gewesen ist.⁵⁴

Die Rede von den "Szenen die der Dichter aus der unverdorbenen Natur herholt," zielt nicht auf die Staffage ab, sondern, wie der zweite Teil des Satzes deutlich zeigt, auf die menschliche Natur. Die 'würdigen Bewohner' zeichnen sich durch 'natürliche Einfalt der Sitten' aus, sie besitzen 'unverdorbene Herzen' wie 'unverdorbene Verstand'. Die Hirtendichtung verlagerte ihre Szenen in ein Goldenes Zeitalter. Das ergab sich daraus, daß sie einen Gegensatz von Idealität und geschichtlicher Realität aufbauen wollte. Hierin nötigt die Gattung, deren Sterne sich bedient, zu einer Änderung, insofern die Reisebeschreibung historisch und geographisch exakt eingegrenzte Verhältnisse vorstellt. Das *hic et nunc* der Reisebeschreibung Sternes wird jedoch ahistorisch und utopisch tingiert, indem die von Sterne aufgesuchten Wirklichkeitsbereiche nicht von der Mode und den Spezifika der Epoche tangiert sind. Die Natur ist übergeschichtlich.

⁵⁴ Salomon Gessner, *Idyllen*, krit. Ausg., ed. E. Theodor Voss, Stuttgart, 1973, p. 15.

Es war Brauch der damaligen Reisebeschreiber, das Leben der Bauern Frankreichs in seinen Negativaspekten vorzuführen. Dem entspricht auch die Darstellung Smolletts.⁵⁵ Sternes *A Sentimental Journey* zeigt darin eine andere Sicht; ihre Präsentation des ländlichen Lebens im damaligen Frankreich verhält sich zu der, die Smollett bietet, wiederum als Kontrafaktur, indem sie nun einen 'idyllischen' Charakter des Lebens auf dem Lande konstruiert. Die Thematisierung der politisch-sozialen Verhältnisse wird ausgeklammert und das Dargestellte der Zeit enthoben. Auch damit aber erfüllt Sterne einen Programmpunkt der Idyllentheorie Gessners, gleichviel, ob er dabei unmittelbar von Gessner ausgeht oder unabhängig von ihm dazu gefunden hat. Über die Anleihen bei der Idyllik überführt die Sternsche Kontrafaktur die andernorts vorgegebene Kritik an Leben und Verhältnissen der Landbevölkerung in eine Darstellung mit utopischen Dimensionen. Gessner schrieb – und es sei hier die französische Übersetzung zitiert, die Sterne besaß:

De-là vient que dans ce genre de poésie il y a un avantage particulier à transporter le lieu de l'action dans les premiers âges du monde: les scenes en reçoivent un degré de vraisemblance qu'elles ne peuvent avoir dans nos tems modernes, où le malheureux Habitant des campagnes, obligé de se condamner au travail le plus dur pour procurer à son Prince & aux Habitans des villes une abondance superflue, gémit sous le poids de l'oppression & de la misere, dont la continuité l'a rendu grossier, artificieux & rampant. Ce n'est pas que je prétende qu'un Poëte qui se hazarde dans le genre pastoral, ne puisse découvrir de nouvelles sources de beautés en observant la façon de penser, & les mœurs de nos Paysans. Mais il a besoin du goût le plus délicat pour choisir ces traits, & pour leur ôter leur grossièreté, sans altérer la forme & la coupe qui les caractérise.⁵⁶

Die Nähe zur Idylle tritt in Sternes Reisewerk besonders dort in den Vordergrund, wo sie ländliches Leben vermittelt, d. h. in dem Teil der Reisebeschreibung, der die Route festhält, die Yorick nach seiner Abreise aus Paris einschlägt. So gelangt dieses Reisewerk zu einer Gliederung der Geographie Frankreichs aus dem Gegensatz von Stadt und Land. Der Beschreibung der Abreise geht ein Kapitel voraus, das "Paris" betitelt ist und in dem ein negative Bild städtischen Menschentums als Form einer sinnleeren Lebensweise entworfen wird. Die Abreise wird aus dem Ekel vor einem solchen Leben, vor einer solchen Art zwischenmenschlichen Umgangs

⁵⁵ Cf. *A Sentimental Journey*, wie Fußn. 10, Kommentar zu p. 280, Z. 13 - 29.

⁵⁶ *Idylles et Poèmes champêtres de M. Gessner*, traduits de l'Allemand par M. Hubert, Traducteur de la *Mort d'Abel*. Nouvelle édition, Amsterdam, MDCCLXIV, p. xxxiijsq.

und Verkehrs motiviert: “— the better the *Coterie*— the more children of Art — I languish’d for those of Nature” (266).

Der Beginn des Schlußkapitels “The Case of Delicacy” formuliert eine Einstellung zur ‘Provinz’, die der Idyllendichtung abgelauscht zu sein scheint:

Poor, patient, quiet, honest people! fear not; your poverty, the treasury of your simple virtues, will not be envied you by the world, nor will your vallies be invaded by it. — Nature! in the midst of thy disorders, thou art still friendly to the scantiness thou hast created — with all thy great works about thee, little hast thou left to give, either to the scithe or to the sickle — but to that little, thou grantest safety and protection; and sweet are the dwellings which stand so shelter’d.
(285)

Sterne feiert die abgelegene Region als Residuum unverbildeten Menschentums; Sense und Sichel, die Arbeitsgeräte des Bauern, werden zu Sinnbildern ländlichen Friedens. Armut und Kargheit werden nicht als Negative, sondern als Signatur eines ursprünglichen, naturnahen Lebens verbucht und fungieren als Garanten dieses Naturzustands. Hier spricht sich völlige Absage an eine Weltverbesserung aus dem Geist der Zivilisation aus; damit aber wird die nahezu topische Kritik an den Lebensumständen der französischen Bauern in ihr Gegenteil verkehrt, indem nun die Kritiker — ‘die Welt’ — zur, freilich ohnmächtigen, Gefahr für das naturnahe, ‘idyllische’ Glück umgedeutet werden. Stadt und Land verhalten sich ganz im Sinne der Idyllendichtung Gessners wie die verfälschte zur unverfälschten einen *humanitas*.

Die reale Situation der Reise in die ländlichen Gefilde Frankreichs wird als eine Reise durch eine reale Welt der Idylle vergegenwärtigt. Die Hirtenthematik, die Requisiten der Hirtenidyllik werden in ihrem Funktionswert, in ihrer Aussage aus der Berücksichtigung dieses Zusammenhangs deutbar. Dieser Konnex fällt in der folgenden Passage erst auf, wenn man die Sinnfülle solcher Darstellung von Realität aus der Theorie entwickelt sieht, die der Idylle eines Gessner implizit ist. In dem Kapitel “The Bourbonnois” heißt es gegen Ende in einer Apostrophe an das ‘große — große SENSORIUM der Welt’:

Thou giv’st a portion of it sometimes to the roughest peasant who traverses the bleakest mountains — he finds the lacerated lamb of another’s flock — This moment I beheld him leaning with his head against his crook, with piteous inclination looking down upon it —

Oh! had I come one moment sooner! — it bleeds to death — his gentle heart bleeds with it —

Peace to thee, generous swain! — I see thou walkest off with anguish — but thy joys shall balance it — for happy is thy cottage — and happy is the sharer of it — and happy are the lambs which sport about you. (278 sq)

Was der Reisende hier imaginativ in diese Landschaft hineinversetzt — und hier widersetzt sich die Darstellung bewußt dem Authentizitätsgebot der Gattung —, ist nicht zufällig ein empfindsamer Hirte. Die Parallelität des Satzgefüges “it bleeds to death — his gentle heart bleeds with it” vergegenwärtigt den sympathetischen Zug der Darstellung auch syntaktisch.

Der Hirten- und Schäferdichtung in Stil und Geist der Gessnerschen Idyllen ist auch die Maria-Episode zuzurechnen. Ihre Einleitung bereits vermittelt eine entsprechende Staffage:

I NEVER felt what the distress of plenty was in anyone shape till now — to travel it through the Bourbonnois, the sweetest part of France — in the hey-day of the vintage, when Nature is pouring her abundance into everyone’s lap, and every eye is lifted up — a journey through each step of which music beats time to *Labour*, and all her children are rejoicing as they carry in their clusters — to pass through this with my affections flying out, and kindling at every group before me — and everyone of ‘em was pregnant with adventures. (268)

Zum Beleg für die Nähe dieses Werkkomplexes zur Idyllik Gessners sei folgende Textstelle aus dessen Idylle “Der Wunsch” herangezogen:

[. . .] oder wenn der Herbst kommt, und die Bäume bunt färbet, dann würd’ ich die Gesang-vollen Wein-Hügel besuchen, wenn die Mädchens und die Jünglinge im Rebhain lachen, und die reifen Trauben sammeln. Wenn der Reichthum des Herbstes gesammelt ist, dann gehen sie jauchzend zu der Hütte zurück, wo der Kelter

lautes Knarren weit umher tönt; sie sammeln sich in der Hütte, wo ein frohes Mahl sie erwartet.⁵⁷

Sterne läßt Maria in der Schäfer-Idyllik einer solchen Landschaft leben, um einen angemessenen Hintergrund für das gemeinsame Weinen und das wechselseitige Abwischen der Tränen als gestische Darstellung des sympathetischen Empfindens zu konstruieren.

In seiner französischen Ausgabe der Idyllen Gessners, in der von diesen Texten als von "Poèmes champêtres" die Rede ist, konnte Sterne eine Darstellung dessen lesen, was den Schweizer von seinen Vorgängern trennte. Im "Avertissement du Traducteur" heißt es, Gessners Idyllendichtung fehle "la fade galanterie"⁵⁸, und folgende rhetorische, d. h. auf Zustimmung angelegte Frage benennt das positiv bewertete Neue der Gessnerschen Idyllik:

Combien les sentimens d'honnêteté & de vertu qu'ils expriment d'une maniere si naïve & si touchante, ne sont—ils pas préférables aux raffinemens mystiques & aux délicatesses puériles que les Poètes Italiens & François ont mis dans la bouche de leurs bergers & de leurs bergeres? (vij)

Gessner, so heißt es weiter, habe seine Hirten allen "affections de l'humanité" (vijsq.) ausgesetzt: "La générosité, la bienfaisance, l'amour paternel, la tendresse filiale, le respect pour la divinité, la douce joie qui accompagne l'innocence, sont des sentimens qui ne leur sont pas moins familiers que l'amour." (vilj)

Wenn Sterne Struktur- und Beschreibungsmuster der Idylle übernimmt, dann nicht im Stil des Epigonen einer absterbenden Gattung, sondern so, daß er die Semantik ihrer Formensprache nutzt. Walter Veit hat neuerlich die Deutung bestimmter geographischer Bereiche mit Hilfe des Arkadien-Modells als eines der zentralen Momente der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts dargestellt. Als Modell, das der Perzeption zur Apperzeption verhilft, dient es dem 18. Jahrhundert, sich der Welt des 'Wilden' zu nähern. So erst wird verständlich, welches Interesse die Zeit an solchen Entdeckungsreisen gewinnt.⁵⁹ Die Hineinnahme dieses Apperzeptions-

⁵⁷ Wie Fußn. 54, p. 69.

⁵⁸ Wie Fußn. 56, p. v.

⁵⁹ Wie Fußn. 25. Sogar die deutende Darstellung Lapplands findet zu diesem Modell. In einem frühen Entwurf einer Beschreibung dieses Bereichs schildert Carl von Linné Lappland als ein Refugium des Arkadischen. Cf. das Fragment "Om Lappland och lapparne", in: Carl von Linné,

musters in die intellektuelle sowie künstlerische Verarbeitung erfolgt nicht aus dem Zwang, Welt zu kategorisieren und dabei auf gewohnte Modelle zu beziehen, noch ist sie epigonaler Abklatsch. Sie verrät vielmehr das spezifische Interesse an dem, was hier erlebt wird.

Sterne verlegt seine 'Hirtendichtung' nicht nur in die Gegenwart, er benutzt das Schema der Idylle, um einen bestimmten Weltbezug zu gestalten, und gewinnt der säkularisierten Form der Innerlichkeit ihre religiöse Bedeutung wieder zurück. Die Gegenüberstellung zweier vergleichbarer Textstellen möge die hierin sich eröffnende Differenz zwischen Gessner und Sterne verdeutlichen. Die von Sterne in die Landschaft hineinimaginierte Szene, in der der Schäfer das verwundete Schaf einer anderen Herde bemitleidend beweint, erinnert an die folgende Szene bei Gessner:

[. . .] o wie liebt ich dich da! als dem jungen Alexis zwo Ziegen von der Felsen-Wand stürzten; er weinte, der junge Hirt, ich bin arm, sprach er, und habe zwo Ziegen verlohren, die eine war trüchtig; ach! ich darf nicht zu meinem armen Vater in die Hütte zurück kehren. So sprach er weinend, du sahest ihn weinen, Phillis, und wischtest die mitleidigen Thränen vom Aug, und nahmest aus deiner kleinen Herde zwo der besten Ziegen; da Alexis, sprachst du, nimm diese Ziegen, die eine ist trüchtig, und wie er vor Freude weinte, da weintest du auch vor Freude, weil du ihm geholten hattest. (24 sq.)

Hier wird zwar auch sympathetisch miteinander geweint, aber nicht angesichts der verletzten Kreatur. Der Verlust der Ziegen wird lediglich als materieller Verlust beklagenswert; die Trächtigkeit wird ausschließlich deswegen zum Thema. So gelingt es denn hier auch, Tränen der Betrübnis in Tränen der Freude zu verwandeln. Bei Sterne heißt es zu dem vergleichbaren Verhalten La Fleurs in dem Kapitel "The Dead Ass" — und es liest sich nun fast wie eine Absage an das von Gessner Beschriebene — : "— La Fleur offered him money. — The mourner said, he did not want it — it was not the value of the ass — but the loss of him. —" (140) Und so stellt sich denn auch erst ein richtiges Verständnis von *A Sentimental Journey* ein, wenn man die immer wieder hergestellte Rührung und die Thematisierung von Tränen, eben als Ausdruck solcher Rührung, aus dem religiösen Bezug heraus versteht, aus dem Sterne das Geschehen deutet. Die Passage, die der zitierten

Skrifter, ed. Kungl. Svenska Vetenskapsakademien, V: *Iter Lapponicum*, andra upplagan, med bilagor och noter, ombesörjd af Th. M. Fries, Uppsala, 1913, pp. 239 - 258. Zu Linnés *Iter Lapponicum* cf. Uwe Ebel, *Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen*, Frankfurt a. M., 1981, pp. 17 - 63, bes. pp. 21 sqq.

Beschreibung des imaginierten Hirten vorausgeht, bestimmt Art und Bedeutung des hier ins Werk gesetzten sympathetischen Weltbezugs mit folgenden Worten:

— Dear sensibility! source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows! thou chainest thy martyr down upon his bed of straw — and 'tis thou who lifts him up to HEAVEN — eternal fountain of our feelings! — 'tis here I trace thee — and this is thy divinity which stirs within me — not, that in some sad and sickening moments, "*my soul shrinks back upon herself, and startles at destruction*" — mere pomp of words! — but that I feel some generous joys and generous cares beyond myself — all comes from thee, great — great SENSORIUM of the world! which vibrates, if a hair of our heads but falls upon the ground, in the remotest desert of thy creation. — (277 sq)

Das Erzählen in *A Sentimental Journey*, seine Inhalte und die Art ihrer Vermittlung, ist beständig darauf angelegt, die zeitgenössisch viel diskutierte Deutung des Menschen als Maschine zu widerlegen. Die "emotions" sind als positiver Beweis gegen die Annahme vom *homme machine* thematisch, und sie sollen, wie schon die emphatisch formulierte Feier der "sensibility" als der *facultas* des Menschen, die ihn zum Ebenbild Gottes werden läßt, belegen, daß der Mensch mit einer Seele begabt ist:

[. . .] I felt such undescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted for from any combinations of matter and motion.

I am positive I have a soul; nor can all the books with which materialists have pester'd the world ever convince me of the contrary.
(271)

Paul Requadt schrieb: "Selbst Sterne anscheinend so weltliche Gesinnung ist religiös begründet. In seinen Predigten spricht sich eine unkirchliche Religiosität aus, diese teilt sich den künstlerischen Werken mit und gibt ihnen den weltanschaulichen Anspruch."⁶⁰ Der Pietismus hatte in Deutschland *via* Säkularisation u. a. zu der Idylle geführt, wie sie Gessner kultivierte. Sterne füllt die Gattung wieder religiös, wengleich nicht mehr im Sinne des Pietismus.

⁶⁰ Paul Requadt, *Lichtenberg, (Sprache und Literatur, 13)*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, 1964, p. 48.

Gessners Sprache ist biblisch gefärbt, ohne daß ein bibelbezogenes Frömmigkeitsgefühl damit verbunden ist. Auch die Sprache von *A Sentimental Journey* erfährt eine religiöse Färbung, indem sie an der Predigt orientiert wird: archaisierende Formen, Transformation von Aussagen in die emphatischeren Ausdrucksformen der Apostrophe, der rhetorischen Fragen usw. Hier allerdings ist der religiöse Bezug tragendes Moment der künstlerischen Aussage.⁶¹

Der religiöse Bezug der Maria-Episode ist bereits in den Maria-Passagen des *Tristram Shandy* vorgegeben. Die dort verwendete Überschrift "The Invocation"⁶² oszilliert zwischen den Bedeutungen 'Anrufung' und 'Bittgebet'. Maria sitzt "upon a bank playing her vespers upon her pipe"⁶³ Der Postillion erklärt: "It is the evening service to the Virgin" und ferner: "but who has taught her to play it — or how she came by her pipe, no one knows; we think that Heaven has assisted her in both"⁶⁴ Wenn in *A Sentimental Journey* erzählt wird, daß Maria nach Rom und von dort wieder zurück gewandert sei, erweist das die Assoziation an solche Erklärung:

She had [. . .], she told me, stray'd as far as Rome, and walk'd round St. Peter's once — and return'd back — that she found her way alone across the Apennines — had travell'd over all Lombardy without money — and through the flinty roads of Savoy without shoes — how she had borne it, and how she had got supported, she could not tell — but *God tempers the wind*, said Maria, to the shorn lamb.
(272)

Der Name Maria wie die Darstellung der Figur verweisen auf den Bildtypus der *bona pastora* zurück, wie er im 18. Jahrhundert immerhin bis in die Glasmalerei hinein Verbreitung findet.⁶⁵ Das religiöse Sinnpotential dieser Bilder wird in ihrer Zitierung genutzt, und die Assoziation fungiert als Interpretament.⁶⁶

⁶¹ Der bereits mehrfach durchgeführte, aber leider immer noch fruchtlos gebliebene Vergleich des Reisewerks mit den Predigten Sternes hat diesen Aspekt unberücksichtigt gelassen, indem er thematisch-stofflich vorgenommen wurde und selbst hier noch unergiebig geblieben ist.

⁶² Wie Fußn. 7, II, p. 780.

⁶³ *Ib.*, p. 782.

⁶⁴ *Ib.*

⁶⁵ Cf. Gisliind M. Ritz, *Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik*. Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner, München, 1975, Abb. 30: "La divina pastora. Spanien, Ende 18. Jahrhundert"; Leopold Schmidt, *Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst*. Mit 48 Farbtafeln, München, 1979, Farbtafel 10: "Maria als gute Hirtin".

⁶⁶ Ob die 'Inkle und Yariko' -Tradition ebenfalls als Modell hinter der Darstellung steht und somit bei der ikonologischen Rekonstruktion der Textbedeutung mitveranschlagt werden muß,

Das Kapitel "The Supper" stellt — auch hier wiederum durch die semantische Ambiguität des Titelbegriffs — das pragmatische Geschehen in einen religiösen Sinnbezug, insofern *supper* auch das Abendmahl im Sinne des Sakraments bezeichnet. Diese Dimension erhält das Geschehen sodann in der Beschreibung der Mahlzeit selbst: "They were all sitting down together to their lentil—soup; a large wheaten loaf was in the middle of the table; and a flaggon of wine at each end of it promised joy thro' the stages of the repast — 'twas a feast of love." (281) Der emblematische Charakter wird unterstrichen durch das Moment, daß das 'Fest der Liebe' mit Brot und Wein begangen wird.

Auf das "The supper" benannte Kapitel folgt das Kapitel "The Grace". Dieser Begriff denotiert den Abschiedstrunk, konnotiert aber das Tischgebet und läßt ein weiteres Mal den durchweg religiösen Bezug dieses ländlichen Lebens sprachlich präsent sein: das Handeln dieser Menschen wird als beständige Religionsausübung modelliert. Das Kapitel endet: "[. . .] believing, he said, that a chearful and contented mind was the best sort of thanks to heaven that an illiterate peasant could pay — — Or a learned prelate either, said I." (284) Dieser Schluß stellt die Folie der Idylle erneut her, von der unsere Interpretation ausgegangen war. Die Botschaft des Texts relieft sich als die, daß das naturnahe, natürliche Menschentum in der Religion wurzle, daß es aus einem aller Reflexion vorausgehenden Gottvertrauen lebe. Die utopische Grundfärbung wird durch Wehmut melodramatisch abgestimmt und unwiederbringlich Verlorenes als Wesenhaftes, Eigentliches, das vom Uneigentlichen überwuchert wurde, vorgestellt. So wird die sentimentalische Gattung in eine naive Gattung zurückgenommen: die Verlagerung des Geschehens in ein Goldenes Zeitalter wird überwunden durch das Preisen realer, zeitgenössischer Verhältnisse.

Die geistesgeschichtliche Stellung von Sternes Œuvre und damit von *A Sentimental Journey* wird in den religiösen Bezügen allein nicht deutlich; sie ist ebenso markant in der Behandlung des Komplexes, der im Text auf die Formel von 'der Suche nach der Nacktheit des Herzens' gebracht wird. Um der historischen Position des Reisewerks gerecht zu werden, darf dieser Aspekt nicht unberücksichtigt bleiben. Sterne thematisiert ausdrücklich die 'Schwächen des menschlichen Herzens' — auch die seines Protagonisten Yorick. Ihre Darstellung strukturiert etwa die ersten Kapitel des Werks, insbesondere die Lorenzo-Episode. In diesen Zusammenhang stellt sich aber auch die Darstellung von Erotischem und Sexuellem. Zweideutigkeit, wie sie etwa die Kapitelüberschrift "The Rose" kennzeichnet, wird beständig evoziert. Sterne teilt zunächst libertinistische Anschauungen, wie sie den Angehörigen des Adels zugeordnet wurde und wie sie die Rokoko-Literatur auszeichnete. Die

ist schwer zu entscheiden. Verbreitung und Bekanntheitsgrad waren jedenfalls sehr groß. Cf. *Inkle and Yarico Album*. Selected and arranged by Lawrence Marsden Price, Berkeley, 1937.

Darstellung von Sexualia, zumindest das Versetzen des Werks mit solchen Darstellungsthemen, gewinnt jedoch einen 'bürgerlichen' Anstrich im Sieg dessen, was die Epoche dann als 'Tugend' faßte. Ihr Sieg ist aber nicht, wie etwa in Richardsons *Pamela*, mit der Diskussion von ehelichem und außerehelichem Sexualleben verknüpft und als Vorbedingung für irdischen Lohn dargestellt und gewichtet. Der Anspruch des Sexualempfindens wird als natürlich akzeptiert.

Zum Beleg sei an die Darstellung des Besuchs jener *fille de chambre* in Yoricks Hotelzimmer erinnert, die in der Kapitelfolge "The Temptation" und "The Conquest" dargestellt wird. Das erste der beiden Kapitel lebt aus der Herstellung 'verfänglicher' Situationen. Schon die Behandlung des Geldbeutelchens ist zweideutig gehalten, nicht zuletzt über die Assoziation mit der kolloquialen Verwendung des Wortes "purse". Sterne läßt den Titel in jeder Hinsicht real werden. Was diese Darstellung aber weit von jeder *Mimili*-Erotik entfernt hält, ist einerseits die Direktheit in der Thematisierung der Verfänglichkeit und andererseits die in der Fortsetzung im folgenden Kapitel ausgesprochene Einstellung. Sie wendet sich gegen eine abstrakte Sexualmoral, indem sie nicht den Stoiker des Unterleibs zum Ideal erhebt, sondern den Menschen, der sich seiner Natur und seiner Empfindung nicht schämt, solange er ihr nicht bedenkenlos nachgibt:

If nature has so wove her web of kindness, that some threads of love and desire are entangled with the piece — must the whole web be rent in drawing them out? — Whip me such stoics, great governor of nature! said I to myself — Wherever thy providence shall place me for the trials of my virtue — whatever is my danger — whatever is my situation — let me feel the movements which rise out of it, and which belong to me as a man — and if I govern them as a good one — I will trust the issues to thy justice, for thou hast made us — and not we ourselves. (237 sq.)

Es ist aufschlußreich, daß der deutsche Übersetzer Bode den 'frivolen' Charakter von *A Sentimental Journey* reduziert und das Werk so verbürgerlicht. Wolfgang Preisendanz hat in seiner Analyse von Goethes Rokoko-Dramatik darauf hingewiesen, daß die historische Situation sich in Goethes früher Dramatik so spiegele, daß in ihr der Libertinismus der Welt des Adels mit der Sexualmoral der bürgerlichen Welt vermittelt werde. Sternes *A Sentimental Journey* erinnert an eben diesen historischen Prozeß.⁶⁷

⁶⁷ Wolfgang Preisendanz, "Das Schäferspiel 'Die Laune des Verliebten' und das Lustspiel 'Die Mitschuldigen'", in: *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, ed. Walter Hinderer, Stuttgart, 1980, pp. 11 - 22.

IV

Sterne insistiert häufig und gern darauf, daß seine Schreibweise durch den Einfall des Augenblicks bestimmt sei. Er habe, so versichert er in einem Brief vom Juni 1760, nie gewußt, "what it was to speak or write one premeditated word"⁶⁸. Seine Briefe entstünden planlos, geformt allein durch "that careless irregularity of a good and an easy heart"⁶⁹. Im Juni 1767 fordert er eine Adressatin auf: "[. . .] write anything and write it any how, so it but comes from y^r heart, twil be better than the best Letter that ever came from Pope's head."⁷⁰

Was Sterne von der privaten Mitteilungsförm des Briefs verlangt, behauptet er, auch in der öffentlichen des Buchs erfüllt zu haben. In *Tristram Shandy* reflektiert der Erzähler über das Zustandekommen seines Werks in folgender Weise: "[. . .] of all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best — I'm sure it is the most religious — for I begin with writing the first sentence — and trusting to Almighty God for the second."⁷¹ Der Plan des Werks sei nicht im voraus entworfen, sondern ergebe sich erst aus dem solchermaßen entstandenen Ganzen: "[. . .] one sentence of mine follows another, and [. . .] the plan follows the whole."⁷²

Dieses Grundgesetz der sprachlichen Mitteilung macht Sterne auch für die Kanzelrede geltend. In der Vorrede zu den ersten beiden Bänden von Yoricks Predigten betont er, sie seien nicht mit dem Blick auf eine spätere Drucklegung ausgearbeitet. Ihre vorgebliche Unausgeklügeltheit figuriert dabei als Gütezeichen, das Fehlen formalen Kalküls wird paradox als Empfehlung ("recommendation"⁷³) angeführt. Daß hier nicht die Genese der Texte, sondern ihre Intention umschrieben wird, ist unüberhörbar, ja unumwunden thematisch. Die Predigten mögen sich, so Sterne, durch "the evidence they bear, of proceeding more from the heart than the head"⁷⁴ auszeichnen. Diese — ihre Originalität garantierende — Eigentümlichkeit kann sich nicht in den Themen und Vorwürfen verwirklichen, da sie einmal für

⁶⁸ Wie Fußn. 5, p. 117; cf. ib., p. 120: "God defend me from such, who never yet knew what it was to say or write one premeditated word in my whole life —"

⁶⁹ Ib., p. 117.

⁷⁰ Ib., p. 362.

⁷¹ Wie Fußn. 7, II, p. 656.

⁷² Ib., p. 657. Cf. Marcia Allentuck, "In Defense of an Unfinished *Tristram Shandy*: Laurence Sterne and the *Non Finito*", in: *The Winged Skull. Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, ed. Arthur H. Cash and John M. Stedmond, London, 1971, pp. 145 - 155.

⁷³ *The Complete Works and Life of Laurence Sterne*, V: *The Sermons of Mr. Yorick*, I - II, with an Introduction by Wilbur L. Cross, (*Yorick Edition DeLuxe*), New York, London, 1970, Repr. der Ausg. von 1904, p. xlviii.

⁷⁴ Ib.

immer durch Bibel und christliche Lehre festgelegt sind. Was scheinbar selbstverständlich klingt, erfährt eine besondere Wendung, wenn selbst die 'Gedanken' als Möglichkeit ausgeklammert werden, die je und je gebotene Aktualisierung der biblischen Botschaft zu tragen: "I have nothing to add, but that the reader, upon old and beaten subjects, must not look for many new thoughts — 'tis well if he has new language."⁷⁵ Die Sprache aber, so wollten es die Passagen aus den Briefen, dem Roman und der Vorrede zu den Predigten selbst, muß zur Mitteilung, zur Übertragung von Empfindung und Gefühl begabt werden.

Daß solche Worte — zumal im Roman — nicht frei von Koketterie sind, bedarf ebensowenig des Erwähnens wie der Umstand, daß Sterne seine Arbeiten nicht in ihrer ersten besten Fassung belassen, sondern wieder und wieder überarbeitet hat. Dennoch verpflichten die zitierten Äußerungen durch ihr Vorhandensein dazu, bedacht zu werden, und der Interpret, der — ihnen jegliche Verbindlichkeit absprechend — sie lediglich als Irreführung oder als Spiel deutet, begibt sich einer Möglichkeit, die Absicht zu ermitteln, die Sternes Schreibart ihren Sinn gibt. Sternes Bemühungen zielen auf eine Schreibweise ab, in der mit Empfindung begabte Menschen sympathetisch kommunizieren können, Menschen, deren Leid auf Mitleid, deren Freude auf Widerhall rechnen darf: "[. . .] write y^r Nonsense, if you have any — write y^r Chit Chat — your pleasures, your pains, y^r present humours and present feelings."⁷⁶

Sternes Äußerungen fügen sich in die Geschichte der Innerlichkeit und Verinnerlichung des dichterischen Sprechens ein, die mit dem Pietismus beginnt und auch die nicht-geistlichen Texte und Gattungen mehr und mehr bestimmt. Spätestens in den Anweisungen zur angemessenen Verkündigung der Glaubensinhalte zeigt sich die Übertragbarkeit der Sterneschen Maximen des Schreibens und Sprechens auf die Reisebeschreibung. Auch die Darstellung des Frankreichhaltes stellt "old and beaten subjects" vor. Hier wie dort reiht Sterne sich einer Kette von Vorgängern und Nachfahren ein, was eine eigenständige Darbietungsweise verlangt, zumal es sich bei seinen Predigten wie bei der Reisebeschreibung um Druckwerke handelt, deren Aufgabe sich nicht in einmaligem Vortrag erschöpft, die vielmehr für die Dauer und die wiederholte Lektüre bestimmt sind.

© 2011 Prof. Dr. Uwe Ebel

⁷⁵ Ib.

⁷⁶ Wie Fußn. 5, p. 362.