Originalveröffentlichung in: Schütz, Karl (Hrsg.): Das Fach Kunstgeschichte und keine Grenzen? 10. Österreichischer Kunsthistorikertag, 30. September - 3. Oktober 1999, Universität Innsbruck (Kunsthistoriker ; 15/16), Wien 2000, S. 117-125

Werner Busch

Laurence Sterne und die bildende Kunst

Im 7. Kapitel des vierten Buches von Laurence Sternes „Tristram Shandy" wird in einiger Ausführlichkeit eine Pose beschrieben, die Tristrams Vater Walter einnahm, als er einmal mehr den gutmütigen Onkel Toby belehren wollte: „Mein Vater", heißt es im Text, „wechselte augenblicklich seine gegenwärtige Stellung gegen jene ein, in welcher Sokrates so eindringlich von Raffael in dessen „Schule von Athen" (Abb. 1) gemalt worden ist, welche, wie Eure Kennerschaft natürlich wissen, so ausgezeichnet ausgedacht ist, daß selbst die Sokrates eigentümliche Art und Weise, einem Gedanken nachzugehen, darin ausgedrückt erscheint, denn er hält den Zeigefinger seiner linken Hand so zwischen dem Zeigefinger und dem Daumen seiner rechten, und er sieht jetzt genauso aus, als ob er dem Lüstling, den er mit Beschlag belegt hat, sagen wollte: Du räumst mir dies und das ein. Und dies und das aber brauche ich Dich dann nicht zu fragen, denn es ergibt sich daraus von selbst."[1] Derartig detaillierte Beschreibungen von Posen und ihre Ausdeutungen sind in Sternes Roman nicht ungewöhnlich, gelegentlich werden sie dem Maler direkt zur Nachahmung anempfohlen.[2]

1

Doch ein Sternescher Text erschöpft sich nicht, den wiederholten Beteuerungen seines Autors zum Trotz, im bloß Beschreibenden. Auch dieser, so harmlos er erscheint, ist vielfach aufgeladen. Hier, wie mehrere hundert Mal im Roman,[3] ist der Leser angesprochen: „Eure Kennerschaft" - „Your Connoisseurship". Der Begriff „Connoisseurship" ist 1761, als der dritte und vierte Band von „Tristram Shandy" erschienen, in der englischen Sprache noch relativ neu. Er stammt von Jonathan Richardson d. A. aus dessen Abhandlung „The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism" von 1719 und wird dort als Bezeichnung einer neuen Wissenschaft propagiert.[4] Der versteckte Hinweis auf Richardson scheint kein Zufall, denn das Kernstück der Beschreibung von Walters Pose ist ein wörtliches Zitat aus Richardsons „Account" von 1722, in dem Richardson von seiner Italienreise und der dortigen Kunst berichtet. Zum Sokrates aus Raffaels „Schule von Athen" heißt es dort: „Even the Manner of the Reasoning of Socrates is Express'd; he holds the Forefinger of his Left-hand between that and the Thumb of the Right, and seems as if he was saying, You grant me This and This...".[5] Diese Passage, die alles umfaßt, was Richardson zu dieser Raffaelschen Figur zu sagen hat, lautet bei Sterne: ... even the particular manner of the reasoning of Socrates is expressed by it - for he hold the forefinger of the left-hand between the forefinger and the thumb of his right, and seems as if he was saying to the libertine he is reclaiming - „You grant me this - and this". Abgesehen von zwei minimalen sprachlichen Verbesserungen folgt diese Passage Richardson Wort für Wort, allerdings mit einer Ergänzung: Der Adressat von Sokrates' Demonstration ist genannt, „to the libertine he is reclaiming". Wer dieser Sokratische Lüstling ist, werden wir gleich zu beantworten haben. Doch Sterne setzt Sokrates' Rede auch über Richardson hinaus fort: „You grant me this - and this" heißt es gleichlautend bei Richardson und Sterne, und nur Sterne ergänzt: „And this, I don't ask you - they follow of themselves in course".

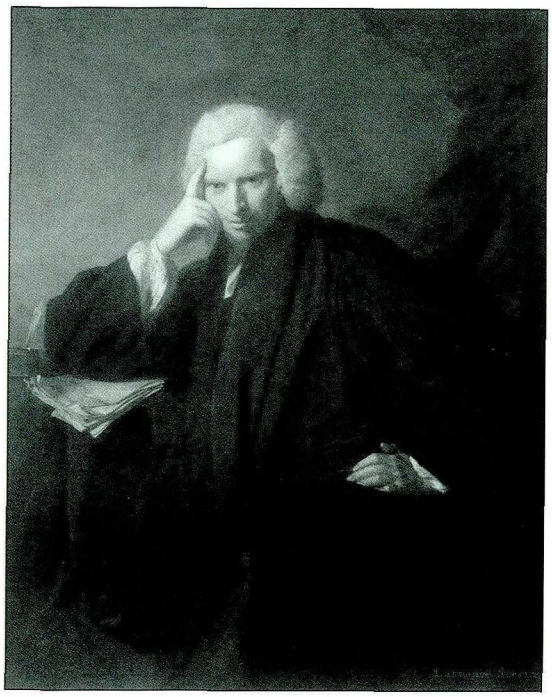
Um Ihnen eine vorläufige Befriedigung zuteil werden zu lassen: Der Lüstling ist Platos „Symposion" entsprungen, der Sokratische Schluß aus dem nicht Gefragten, das sich von selbst ergibt, ist ein direkter Hinweis auf John Lockes „An Essay on human understanding" von 1690. Bevor die Verweise auf Plato und Locke ausgedeutet werden, soll das Faktum des Verweises an sich in seinem Verhältnis zum wörtlichen Zitat interessieren, um einem der zentralen Strukturprinzipien Sternescher Romankunst und vor allem seiner Funktion auf die Spur zu kommen. Dahinter zeichnet sich natürlich die Frage ab, ob es Entsprechendes auch in der bildenden Kunst der Zeit gibt und wenn ja, ob ein Zusammenhang mit Sterne zu konstatieren ist. Später wird die Frage für weitere Sternesche Strukturprinzipien wiederholt werden. Was soll das wörtliche Zitat aus Richardson und warum wird es flankiert und unterbrochen von Verweisen auf Locke und Plato? Es ist nicht etwa eine Entdeckung neuerer Forschung, daß Sternes Roman dem Prinzip der „bricolage" oder Montage folgt.[6] Unzählige wörtliche Zitate auch sehr viel längerer Passagen sind nachgewiesen worden, der hier präsentierte Fund liefert nur einen Baustein mehr. Auch über die Hauptquellen besteht Einigkeit, zum einen ist es die europäische Tradition der Satire in ihren bedeutendsten Hervorbringungen: Rabelais, Cervantes, Paul Scarron, Swift, zum anderen sind es die antisophistischen Logiker Plato und Locke,

überschattet wird jedoch dies alles durch Sternes Abhängigkeit von Robert Burtons „Anatomy of Melancholy" von 1621. Sein Traktat hat er ausgeschrieben, ihm folgt er seitenlang, wie jeder wahre Satiriker von der von Burton beschriebenen Melancholie selbst schwer gezeichnet, wobei die Dimensionen von Genialität, Wahnwitz, Depression, Todesangst kaum auseinanderzuhalten sind. Doch beinahe wichtiger noch ist das Faktum, daß Burtons Traktat selbst einen Steinbruch aus Zitaten darstellt, eine Schüttung gelehrter Überlieferung, unter der Burtons eigene Meinung beinahe begraben wurde. Burton bekennt resignierend, warum dies nicht anders sein kann, und Sterne hat auch dieses Bekenntnis wörtlich zitiert.

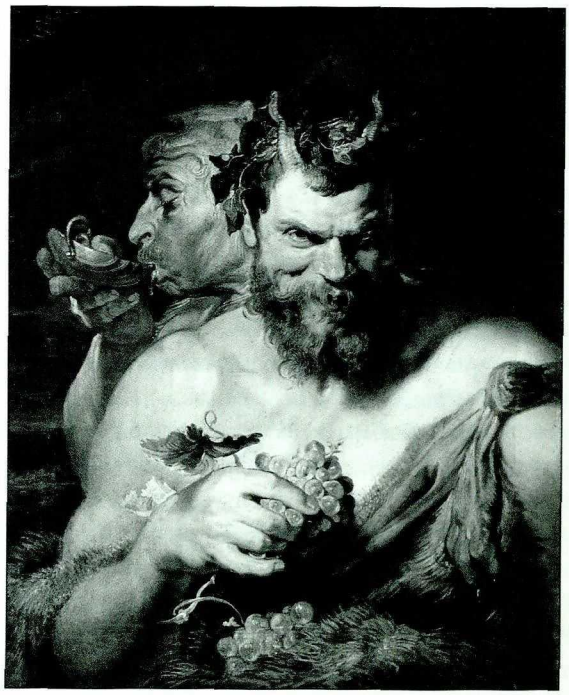
Beobachtet hat dies zuerst John Ferriar 1798 in seinen "Illustrations of Sterne", die allein dem Nachweis der Sterneschen Zitate dienen.[7] Ferriar ist nicht so ganz sicher, ob er wirklich nur empört sein soll über den skrupellosen „Plagiarism" von Sterne. Burton macht auch ihn nachdenklich. Sterne, der Satiriker, scheint ein Plädoyer für die Originalität zu halten und gegen das Plagiat zu argumentieren, im Wissen darum, daß Burton mit seiner resignierenden Einsicht darein, daß nichts Neues unter der Sonne produziert wird, alles schon einmal gedacht wurde, recht hat und dieses Schicksal des Gedankens nur in der satirischen Brechung aufzuheben ist. Sterne schreibt - ich übersetze selbst-: „Sollen wir für immer neue Bücher produzieren, wie Apotheker neue Mixturen machen, indem sie nur aus einem Gefäß in ein anderes gießen? Sind wir für immer dabei, dasselbe Seil zu drehen und wieder zu entflechten? Für immer in derselben Spur - für immer in derselben Gangart?" Burton dagegen fragt nicht, sondern konstatiert, und zwar in größerer Ausführlichkeit: „Wie Apotheker, so machen wir neue Mixturen jeden Tag, indem wir nur aus einem Gefäß in ein anderes gießen. Und so wie diese alten Römer alle Städte der Welt ausraubten, um ihr schlecht gelegenes Rom auszustatten, so schöpfen wir die Creme der originellen Gedanken anderer Menschen („of other men's wits"), picken uns die auserlesenen Blumen aus ihren bestellten Gärten und arrangieren sie zu unseren eigenen sterilen Handlungssträngen ... Wir weben immer noch das selbe Netz, drehen das selbe Seil wieder und wieder."[8] Erkennen wir Burton in Sterne, lesen wir Burton und realisieren seine andere Tonlage, messen die Tonlagen aneinander, nein, dann haben wir nicht etwa das, was Sterne eigentlich denkt, sondern vielmehr eine an uns überantwortete unaufhebbare Dialektik von individueller Originalität und geschichtlicher gedanklicher Überlieferung. Alles, was entsteht, war bereits, aber, sagt der Satiriker, es ist doch ganz anders. Denn nichts ist dem anderen gleich, Identisches gibt es nicht, aber, deprimierende Einsicht des 18. Jahrhunderts und von Laurence Sterne im besonderen, es gibt auch keine Identität.[9] Wer er ist, will Tristram den ganzen Roman hindurch wissen, doch er kommt kaum über die eigene Geburt hinaus. So schafft er sich allein im Schreiben selbst, ohne allerdings zu wissen, ob das eine Fiktion oder die Wirklichkeit ist. Und da er sich nicht festlegen mag, beteiligt er den Leser am Schreiben. „Mein guter Freund, sagte ich, so wahr ich ich bin und Sie Sie sind - Wer aber sind Sie? sagte er. - Bringen Sie mich bitte nicht in Verwirrung, sagte ich." Damit endet das 33. Kapitel des siebten Buches.[10]

Schreiten wir zur Nutzanwendung. Das Richardson-Zitat, das Kennerkompetenz in Sachen Raffael liefert, wird in Sternes Anwendung verfremdet, in mehrfacher Hinsicht. Erste Ebene: Walter nimmt bewußt die Pose des Sokrates ein, maßt sich Sokratische Argumentationsfähigkeit an, wir wissen, in welche Absurditäten ihn seine scheinbare Logik führt. Zweite Ebene: Walter nimmt die Pose des Raffaelischen Sokrates ein, orientiert seine Vorstellung von Sokrates an Raffael. Doch notwendig realisiert der Leser die Inadäquanz von Walters Pose, Sterne steigert dies noch - dritte Ebene -, indem er Garrick, den ihm befreundeten, berühmtesten Schauspieler des 18. Jahrhunderts anruft, er möge doch diese wunderbare Szene auf die Bühne bringen als Darstellung einer Darstellung von etwas Dargestelltem.[11] Nun wendet sich der Sternesche Sokrates - vierte Ebene - an einen Lüstling, Walter an Onkel Toby, dessen Liebesgeschichte mit der Widow Wadman großen Raum im Roman einnimmt, obwohl Toby doch, wie es heißt, ehrlich bekennen muß, daß er das Vorne und Hinten einer Frau nicht zu unterscheiden weiß.[12] Seine Liebesgeschichte ist das Unschuldigste von der Welt, allerdings wohl auch - ganz geklärt wird's nimmer, so sehr die Witwe Wadman drängt - wegen der bei der Belagerung von Namur erlittenen Unterleibsverletzung.

Eingedenk dieser Verhältnisse stellt sich die Frage nach Sokrates' Gesprächspartner, dem Lüstling, mit Nachdruck. Wir möchten vermuten, daß Sterne an den entflammten trunkenen Alkibiades denkt, der im „Symposion" Sokrates eine Liebeserklärung macht.[13] Dieser Text ist in seiner Grundstruktur, wie mir scheint, geradezu modellhaft für Sternes Roman. Denn Alkibiades Rede über den Eros berichtet von seinem Versuch, den Sokrates zu verführen. Er glaubt, Sokrates sei von seiner Schönheit gefesselt, tut alles, um ihn dieser Schönheit zum Opfer falle zu lassen, schläft bei ihm unter seinem Mantel, umschlingt ihn mit den Armen - nichts geschieht, vielmehr erntet er Sokratischen Spott und erfährt Belehrung über die Nichtigkeit äußerer Schönheit. Die äußere Schönheit des Alkibiades tritt in Wettstreit zur inneren des Sokrates und muß unterliegen. Seine Leidenschaft vor der ironischen Zurückweisung des Sokrates kleidet Alkibiades in das Bild des Natterbisses. „Also auch ich, der ich noch empfindlicher gebissen bin und am empfindlichsten Ort, wo nur einer kann gebissen werden - [Bindestrich] denn am Herzen oder an der Seele oder wie man es nennen soll, bin ich verwundet von den Reden der Weisheit."[14] Diese, bis zum Bindestrich mehr als doppeldeutige Stelle, die dann nach dem Bindestrich zu unserer Erleichterung durch Herz und Seele aufgelöst wird, dürfte Sterne besonders gefallen haben. Wenn Tristrams Vater Walter vom Trieb spricht, bemüht er nicht die Natter, sondern in Rabelaisscher Tradition den Esel. Kaum haben wir dies erfahren, werden wir in eine Eselsgeschichte verwickelt - eine der ungezählten Abschweifungen - die, wie uns versichert wird, so frivol ist, daß sie nicht erzählt werden kann, um dann im Eselsbild sogleich doch ihr Vorkommen zu haben, eingestimmt sind wir, die Leser, insofern, als unmittelbar vorher die Witwe Wadman wieder einmal vergeblich auf der Suche nach der Stelle von Onkel Tobys Unterleibsverletzung gewesen ist. Es geht um die Frage, warum die Frau einen Mann nimmt und vor allem, wie sie das macht. Sie untersucht die Lastkörbe der Esel, beim ersten ist nichts drin, nur leere Flaschen finden sich, beim zweiten Plun-



2



3

der, beim dritten ebenso, bis sie zu einem kommt, der etwas hat. „Da kehrt sie den Korb um, sieht hinein, schaut es an, mißt es, streckt es, macht es naß, trocknet es, und dann nimmt sie sogar die Zähne zu Hilfe ... Wozu? Um Himmels willen. Ich bin entschlossen, sagte Slawkenbergius, daß alle Mächte der Erde mir das Geheimnis nicht entreißen sollen."[15] Slawkenbergius hat hier im neunten Buch nichts zu suchen, doch wir kennen ihn bereits aus dem vierten Buch, wo seine Geschichte ausführlich, in Lateinisch und Englisch zugleich, berichtet wird.[16] Er hat die größte Nase aller Zeiten und macht damit nicht nur die Frauen der Stadt Straßburg, sondern gleich sämtliche Insassinnen eines Nonnenklosters verrückt. Sternes ganzer Roman kreist um Nasenprobleme. Dem armen Tristram wird von Dr. Slops Geburtszange unter der Geburt die Nase zerdrückt, [17] wenig später - aber viel später im Roman -fleht das Kindermädchen Tristram an - der Nachttopf ist verschwunden -, aus dem Fenster zu pinkeln - nur einmal, Tristram, bitte, nur einmal - und schwups, saust unter der Verrichtung das Schiebefenster herunter.[18] So ist Tristram doppelt verstümmelt, oder anders gesagt, er trägt sein Hauptproblem ins Gesicht geschrieben. Mit seiner eingedrückten Nase gewinnt Tristram Silenszüge, doch scheint er dank des Schiebefensters ohne dessen Triebnatur. Auf diesem Klavier, bei dem die weißen Tasten für die silenhaften Züge des Triebverlangens, die schwarzen für die in der Realität nicht gegebene Möglichkeit der Einlösung stehen mögen, spielt Sterne ohn' Unterlaß. Walter, der sokratische Redner, bekämpft sein Triebverlangen mit wütenden Gedichten, wie das *im einzelnen zu denken sei, werde in seiner Schrift* das „Leben des Sokrates" publiziert werden.[19]

Womit wir wieder beim „Symposion" wären. Alkibiades vergleicht in seiner Rede Sokrates mit einem Silen, äußerlich von gleicher Häßlichkeit. Am meisten ähnele er dem Satyrn Marsyas, dessen *äußere Garstigkeit durch die Schönheit seines Flötenspieles auf*gehoben werde. Sokrates übertreffe ihn noch, er brauche kein Musikinstrument, allein seine Rede bezaubere.[20] Der Silen des Alkibiades ist sprichwörtlich geworden, [21] gleichnishaft verkörpert er das dialektische Verhältnis von Außen und Innen, von harter Schale und weichem Kern, von Schein und Sein, von Körper und Seele, von Materie und Geist. Rabelais bemüht den sokratischen Silen im Prolog des Autors zu seinem „Gargantua" als Metapher seiner Satire,[22] vorher nutzte ihn ähnlich schon Erasmus von Rotterdam;[23] und Michelangelos zerschlagene Nase diente nicht nur Vasari zum Beweis eines Genies.[24] Der Silen des Alkibiades ist, wie Sterne das nennt, eines der Embleme seines Werkes, ein anderes werden wir noch kennenlernen. Und so ist es auch kein Wunder, daß Sir Joshua Reynolds 1760, also gleich nach Erscheinen der ersten beiden Bände des „Tristram Shandy", als er Laurence Sternes Porträt (Abb. 2) malte, dieses, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachzuweisen versucht habe, mit der Physiognomie eines Rubensschen Satyrn (Abb. 3) überblendet hat. Reynolds thematisiert damit zugleich ein Generalproblem der Porträtkunst: Ist es überhaupt möglich, im Äußeren des Dargestellten sein Inneres aufscheinen zu lassen? In der Überblendung prägt Reynolds dem Dargestellten Züge seines Wesens auf.[25] Denn Sterne ist Tristram, aber auch Yorick, der, obwohl er schon ganz am Anfang des Romans stirbt und von einer gänzlich schwarzen Seite als Grabplatte bedeckt wird, dennoch im weiteren Verlauf des Romans, zeitaufhebend, immer wieder sein Vorkommen hat. Yoricks Name ist Programm, ihn trägt bekanntlich der Hofnarr aus Shakespeares „Hamlet", der dort auch nur als Totenkopf in der *Hand Hamlets einen kurzen Auftritt hat und dennoch als Verkör*perung der nur in der absurden Verkleidung möglichen Wahrheit ein Emblem seines Werkes ist. [26]

Doch Sterne ist Tristram oder Yorick, so viel von seiner eigenen Lebensgeschichte den Figuren eingeschrieben ist, auch wieder *nicht. Im Schreiben schreibt er sie und sich, doch kann er nicht* gänzlich kontrollieren, wohin der Weg geht, denn nicht er führt die

Feder, sondern die Feder führt ihn.[27] Oder, wie er es anderswo ausdrückt: „Denn ich beginne damit, den ersten Satz niederzuschreiben, und verlasse mich hinsichtlich des zweiten auf den lieben Gott."[28] In diesem Zusammenhang appelliert er an den Teufel: ‚Wenn er nur einmal zusehen wollte, wie bei mir ein Satz aus dem anderen folgt und der Entwurf erst hinterherkommt".[29] Wie wir gleich sehen werden, sind wir hier bereits bei John Locke und seiner Assoziationstheorie, seiner Theorie der Verfertigung der Gedanken beim Reden, um Kleist zu zitieren, angelangt. In entschieden närrischer Weise beschreibt Sterne danach sein Verhalten beim Gedankenerhaschen, um es um so nachdrücklicher von dem klassischen Denkverfahren abzusetzen. - "Pope und sein Porträt (Abb. 4), das ihn in einer Stellung des Nachsinnens darstellt, sind Albernheiten, mit mir verglichen."[30] Er weiß nur zu gut, wie nah seine Pose im Reynoldsschen Porträt der des Alexander Pope ist,[31] beide Male ist der zeichenhafte Verweis auf Melancholie offensichtlich, doch Sterne/Reynolds können ihn nur nutzen, indem sie ihn zugleich närrisch wenden. Satyr und Satire haben nach Meinung des 18. Jahrhunderts denselben Wortstamm. Bevor wir einen Moment bei Locke und seiner Erkenntnisvorstellung verweilen, gilt es zu fragen, ob das hier aufgewiesene Romanverfahren mit Reynolds' Bildverfahren zu vergleichen ist. Ich glaube schon. Sowohl Sterne wie Reynolds zitieren wörtlich: Reynolds komplette Bildfindungen anderer Künstler, aber wie Sterne bringt er sie auf inadäquate Gegenstände zur Anwendung, das ist in beiden Fällen ein Verfahren des „wit", wobei „wit" im englischen 18. Jahrhundert nicht nur Witz bedeutet, sondern auch intelligente Reflexion, Spiel mit Bedeutungen, Eröffnen von Diskrepanzen, die nur im Sprung, d.h. dialektisch, auf ein drittes hin, aufzuheben sind.[32] Reynolds wie Sterne ist das wörtliche Beibringen von fremden Erfindungen im Eigenen als „plagiarism", als Mangel an Begabung vorgeworfen worden. In seinen „Discourses" liefert Reynolds ganze Abhandlungen über die Unterschiede von „imitation", „borrowing" und „plagiarism".[33] Es hat auch ihm nicht geholfen. Der glänzend informierte Nathaniel Hone hat in seinem Gemälde „The Conjuror", „Der Zauberkünstler" (Abb. 5), Reynolds Zitate reihenweise offengelegt.[34] Das Bild wurde 1775 in der Ausstellung Royal Academy unter dem vollständigen Titel „The Pictorial Conjuror, displaying the Whole Art of Optical Deception", „Der Bilderzauberer, der die ganze Kunst der optischen Täuschung entfaltet", ausgestellt. Als erkannt wurde, worum es ging, wurde es gleich wieder entfernt, schließlich war Reynolds der Präsident der Akademie. Was die Öffentlichkeit im Falle Reynolds wie im Falle Sternes übersah, war die historistische Dimension des jeweiligen Zitatverfahrens. Für beide war die künstlerische Überlieferung deswegen ein Steinbruch, aus dem man sich bedienen konnte, ja, mußte, weil nicht nur, wie der Melancholiker Burton meinte, alles schon einmal gedacht und auf vorbildhafte Weise gemacht war, sondern vor allem deswegen, weil man sich nicht mehr bruchlos in der klassischen Überlieferung stehen sah. Deswegen Reynolds resignierende Formulierung: „Wir sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik oder Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache [die der klassischen Kunst] wiederzuerlangen („of recovering a dead language").[35] Von daher muß man den zitierten

4

5

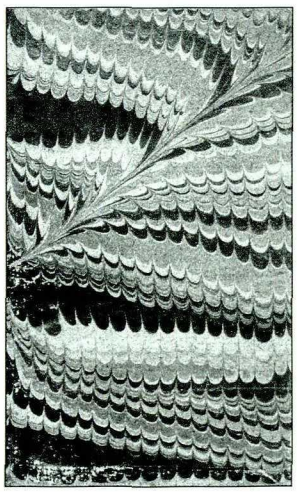
Vokabeln ihren Zitatcharakter ansehen, erst dann ist ihre Fremdheit in der Gegenwart reflektierbar. Zugleich aber kehrt diese Verwendung des Zitierten neben seiner Fremdheit ein zweites hervor: Seine ästhetische Fassung als etwas dem Gegenstand nicht Inhärentes, von ihm nicht notwendig Gefordertes. Der Text wird zur Textur. Das weist bereits auf die Romantik voraus, in der die Partikel der als zerfallen erfahrenen Wirklichkeit nur noch von ästhetischem Schein gefaßt werden können. Die ästhetische Fassung ist nicht Kitt, sondern Reflexionsmedium. Bekanntlich sind auch Ironie und Satire Reflexionsformen. Die Differenz von romantischer und Sternescher Ironie dürfte darin zu sehen sein, daß die romantische Ironie in finsteren Zeiten den Vorschein eines utopischen universalen Zusammenhangs hervortreiben soll, während die Ironie bei Sterne nur die Relativität und damit auch Subjektivität aller Erfahrung hervorkehrt und an der Benennbarkeit der einen Wahrheit zweifelt.

Diese Einsicht verdankt Sterne der Lektüre von John Locke, dem wir nun nicht mehr ausweichen können. Um es einfach zu sagen: Laurence Sterne nimmt John Locke wörtlich, bringt seine Rationalitätsprinzipien in der sozialen Realität zur Anwendung, und das

Resultat ist permanentes Mißverstehen, Katastrophe, Einsamkeit, Absurdität.[36] Das menschliche Bewußtsein ist zu Beginn nach Locke bekanntlich eine „tabula rasa". Erkenntnis entsteht durch Erfahrung, Erfahrung wird ausgelöst durch Sensationen. Der Mensch ist ein Produkt seiner Erfahrungen. Die sich daraus bildende Identität ist nicht etwa eine Substanz, sondern gänzlich vom Bewußtsein abhängig. So spielt sich nach Locke das Leben im Bewußtsein ab. Gemachte Erfahrungen lassen das Bewußtsein Vorstellungen, Ideen, assoziieren. An sich sind die Verbindungen von Ideen, die sich im Bewußtsein bilden, natürlich und logisch, folgen rationalen Gesetzen, allein eingeschliffene Gewohnheiten lassen in uns unpassende, falsche Ideen bzw. Ideenverbindungen entstehen, deren Angemessenheit wir uns nur einbilden. Ganz offensichtlich sieht Locke an diesem Punkt die größte Gefahr für sein System, von daher diskreditiert er die falschen oder, wie er sie nennt, phantastischen Ideen bzw. Ideenverbindungen schlicht als Wahnsinn, meint, sie damit loswerden zu können. Exakt an dieser Schwachstelle setzt Laurence Sterne an. Denn Locke unterschlägt wissentlich zweierlei: daß Erfahrung subjektiv und vor allem situationsbedingt ist. Wie seine Bemerkungen zum Zeitbegriff zeigen, weiß er darum nur zu gut. Zeit, realisiert Locke, kann vom Bewußtsein unterschiedlich erfahren werden, als schnell, als langsam verfließend, abhängig ist dies seiner Meinung nach vom Tempo der Abfolge der Ideen. Diese Begründung scheint wieder in sich logisch, doch kann sie die Subjektivität und Kontextgebundenheit von Erfahrung nicht ausschalten. Sterne nutzt eigentlich alle gedanklichen Angebote Lockes. Die Vorstellung, daß das Bewußtsein zu Beginn eine „tabula rasa" ist, führt ihn dazu, die Identität Tristrams im Schreiben zu kreieren, notwendig verändern dann neue Erfahrungen sein Selbst, es gibt also keine feststehende Identität, nur ständigen Wandel. Ändern sich die Außenbeziehungen, ändert sich das Selbst, und so hat man wohl zu Recht gesagt, daß Tristram die erste literarische Figur ist, der die eigene Identität zum Problem wird. Er ist ständig auf der Suche nach sich selbst, ohne im Schreiben sich selbst einholen zu können, denn jede Weltbeschreibung, die nur existent ist durch Welterfahrung, verändert ihn wieder.[37] Die entschieden absurden Assoziationen von Tristram oder Onkel Toby, die permanent ihr Steckenpferd reiten, was nichts Anderes heißt, als daß sie ihren Erfahrungen entsprechend assoziieren, führen zu permanenten Kommunikationsstörungen. Die Logik von Kommunikation wollte Locke gerade regeln, doch er begriff, daß er jede Art von Phantasie, jede Art von rhetorischer, bildlicher, figurativer Anwendung der Sprache ausschalten mußte, um „reason" zur Alleinherrschaft zu führen. Die Realität der Verhältnisse widerspricht dieser Möglichkeit vollkommen.

Zeitgenössisch hat es zwei Möglichkeiten gegeben, auf dieses Lockesche Dilemma zu reagieren. Der Skeptiker David Hume glaubt nicht an die Durchsetzbarkeit der Lockeschen Logik in der Realität, er akzeptiert die menschliche Gewohnheit, sieht sie durchaus mit Locke aus Ideenassoziationen resultieren, überprüft diese aber nicht wirklich; bei gemäßigten Leidenschaften schütteln sich die Dinge, wie er meint, schon von alleine zurecht. Allerdings, so muß er akzeptieren, über das, was persönliche Identität ist, läßt sich nichts aussagen.[38]

Sterne dagegen bietet eine andere Lösung an. Die Kommunikation mag versagen, eine logische Abfolge beständig außer Kraft gesetzt werden, Rationalität vor der Realität kapitulieren, was bleibt, trotzalledem, ist die Wahrheit der Gefühle.[39] Walter und Toby mögen aneinander vorbei reden, daß ihr Sentiment, vor allem ihr Gefühl füreinander, echt ist, unterliegt keinem Zweifel. Denn Sentiment ist mit Rationalität nicht beizukommen. Allerdings ist das Sentiment wehrlos. Pfarrer Yorick ist ein Narr, wird verlacht, aber an seinen Empfindungen hält er fest, sie sind echt. Die Unmöglichkeit der logischen Abfolge, von Gewißheit in der Realität, durch Sterne in das Bild von der Unmöglichkeit der geraden Linie gekleidet, führt mit Notwendigkeit zur Digression, zur Abschweifung, die Sterne zum literarischen Prinzip erhebt. Die Handlung will voran, doch die sich mit Konsequenz einstellende Digression läßt sie auf der Stelle treten. Doch jede Digression stiftet nicht nur eine Welterfahrung und malt an der eigenen Persönlichkeit weiter, sondern gibt eine wertvolle Weltempfindung, selbst wenn niemand sonst sie versteht. Sterne geht so weit zu sagen, nehme man seinem Roman die Digressionen, so bleibe nichts übrig.[40] Zu seinen Abschweifungen wird er geführt durch Assoziationen, das Assoziierte kann neue Assoziationen und damit neue Digressionen auslösen. Instanz ist allein das Subjekt, dessen Eigenart und damit Relativität in der Reaktion entzieht sich der Analyse. Wolfgang Iser hat sehr schön aus diesem Befund geschlossen: was nicht zu erklären sei, könne nur inszeniert werden.[41]



6

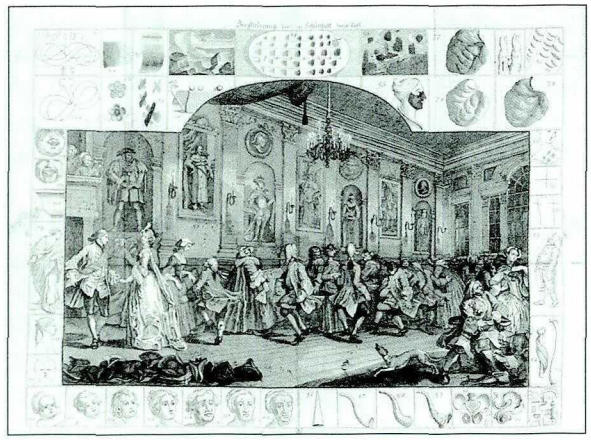
Diese besondere Form der literarischen Inszenierung hat Sterne in der dem Roman inserierten marmorierten Seite verbildlicht gefunden.[42] Sterne nennt sie das „motley emblem of my work". Das hat man übersetzt mit „buntes Sinnbild meines Werkes" und damit die tiefere Bedeutung der Formulierung verfehlt. „Motley" meint nicht nur „bunt", sondern eher „buntscheckig". Buntscheckig allerdings ist das Gewand des Narren, der scheinbar Unsinn produziert, doch in Wirklichkeit die Wahrheit in verhüllter Form ausspricht. Das ist in der Tat ein adäquates Emblem für Sternes Roman. Marmorpapier (Abb. 6) entsteht, indem man stark ölgetränkte Farben auf einen feuchten Papiergrund tropfen läßt, die Farben dehnen sich aus, bilden Inseln; führt man eine Art Kamm darüber, der den Verlauf der Farben beeinflußt, so entsteht ein in Ansätzen symmetrisches Muster, von dem ein Papierabklatsch genommen wird. Sterne bestand darauf, daß für jedes Exemplar des Romans eine eigene Marmorseite handgefertigt werde, doch selbst ein zweiter Abklatsch von ein und demselben Klischee hätte ein abweichendes Ergebnis gebracht. So hat jeder Leser seine Marmorseite, die eigenständig zur Wirkung kommt, seine Assoziationen herausfordert, Symbol für seine subjektive Lektüre ist. Das Ergebnis des Marmorierens entspricht gelenktem Zufall, es findet Steuerung statt, doch ist das Ergebnis nicht vorauszusehen.

Exakt so funktionieren die Digressionen. Kehrt der Schreiber nach der Digression zum Erzählstrang zurück, so ist in der Geschichte zwar nichts passiert, doch seine Einstellung und die des Lesers haben sich verändert, und insofern ist auch die Geschichte eine andere geworden. Ästhetisch gerechtfertigt wird die Digression als Ornament. Sie ist so etwas wie ein komplexer Abzweig des Marmorpapiers. Dieser fällt so, jener so aus. Hogarth in seiner „Analysis of Beauty" von 1753, auf die Sterne in seinem Roman mehrfach angespielt hat,[43] faßt diese Form mit der neuen ästhetischen Kategorie der „intricacy".[44] Es bereite, so argumentiert Hogarth, ästhetisches Vergnügen, eine intrikante, also verwickelte Form zu verfolgen (Abb. 7), sie gebe dem Auge „a wanton kind of chase",[45] eine mutwillige, wollüstige Form der Jagd.

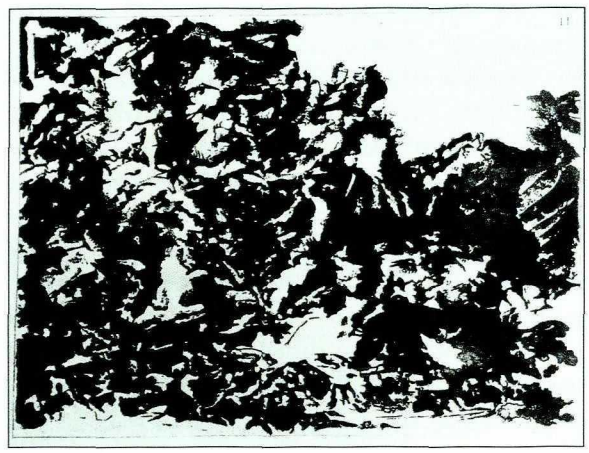
Ich habe an anderer Stelle darauf aufmerksam gemacht, daß das Sternesche literarische Verfahren, wie er es anhand des Marmorseitenemblems erklärt, sehr weitgehend dem „blot"-Verfahren Alexander Cozens entspricht, das dieser zur Erfindung von Landschaften entwickelt hat.[46] Es dürfte kein Zufall sein, daß Cozens' Beschreibung dieses Verfahrens und erste praktische „blots" offenbar aus dem Jahr 1759 stammen.[47] Es ist das Jahr, in dem Laurence Sterne die ersten beiden Bände von „Tristram Shandy" formuliert hat. „Blots" (Abb. 8) sind gegenstandslose Farbflecken, aus denen per Assoziation Landschaften entwickelt werden. Voraussetzung ist allein, daß der „blot"-Entwerfer vorab seinen Sinn, wie es wörtlich heißt, intensiv mit einem Gegenstand erfüllt hat - auch hier also gelenkter Zufall. Eine thematische Einstimmung ist da, dann folgen mechanische, nicht wirklich kontrollierte Abschweifungen, „blots", diese lösen Assoziationen aus, die zu gestalteten Landschaften führen.[48]

Nicht sehr anders verfährt Gainsborough beim Landschaftsentwerfen, wobei Landschaft bezeichnenderweise die gegenstandsunabhängigste, abstrakteste Gattung überhaupt ist. Gainsborough wirft abends, nach des Tages Malarbeit, beim Gespräch oder Musizieren mit Freunden quasi automatisch mit Kreide Landschaftsstrukturen auf das Papier (Abb. 9), allein eine gewisse Massenverteilung kontrollierend. Die entworfenen Blätter werden auf dem Boden ausgebreitet, gelungene Formfindungen ausgewählt. Sie können in der Folge als Anregung für das Entwerfen von Landschaft auf der Leinwand dienen.[49] In allen Fällen, den literarischen wie den bildkünstlerischen Verfahren, spielen Einstimmung und Assoziation die entscheidende Rolle und jeweils ist der Subjektivität gegenüber aller Normativität der Vorrang eingeräumt und jeweils auch ist der Anteil des Betrachters an der Vollendung oder, besser: Fortschreibung des Werkes gefordert.

Doch auch Sternes Glaube an die alleinige Wahrheit des Sentiments hat eine unmittelbare Parallele der bildenden Kunst. Die neuere Forschung zu Sterne mokiert sich über die Rezeption, die schon zu Lebzeiten des Künstlers einsetzte und besonders das 19. Jahrhundert bestimmte.[50] Schon die Kritik der 1761 veröffentlichten Bände, des dritten und des vierten, verurteilte scharf die ungezählten, kaum verhüllten obszönen Anspielungen, lobte Sterne dagegen für Sentimentszenen, wünschte sich, er möge sich in der Folge auf derartiges konzentrieren.[51] In Ansätzen entsprach Sterne dem in den Folgebänden, vor allem aber in seinem neuen, 1768 erschienenen Roman „A Sentimental Journey",



7



8

wenn Komik, Satire und erotische Anspielung auch hier wahrlich noch ihr Vorkommen haben. Die Zeitgenossen wollten die Sentimentszenen, auf deren sorgfältige Durchgestaltung Sterne besonderen Wert legte, auch ungestört lesen können, d.h. ohne ironisch-satirische Brechung. So erschien 1782 ein Sammelband Sternescher Szenen mit dem Titel: „The Beauties of Sterne: including all his pathetic tales, and most distinguished observations on life. Selected for the Heart of Sensibility." 1799 war die Sammlung in der dreizehnten Auflage. Die Bezeichnung der Geschichten als „pathetisch" kann deutlich machen, daß sie mit der Ästhetik des „Sublimen" gerechtfertigt werden konnten. Die Anpreisung, sie seien für das Herz der Sensibilität, verweist auf den Sensibilitätskult, der, beginnend mit den Romanen von Richardson in den 1740er Jahren, seinen Höhepunkt in den 1770er Jahren fand.[52] Gleichzeitig, also noch vor der Publikation der herausgelösten Sentimentszenen, wurden Sternes Geschichten von der bildenden Kunst in einer Fülle von Gemälden dargestellt.

Allein eines sei betrachtet: „Der Gefangene" (Abb. 10) von Joseph Wright of Derby, entstanden zwischen 1775 und 1777.[53] Die Szene ist bezeichnenderweise eine reine Fiktion. Yorick, der Erzähler der „Sentimental Journey", hat in Frankreich seinen Paß verloren, versucht, das Ereignis zu verdrängen, doch auf der Treppe zu seinem Pensionszimmer sieht er einen Star in einem Vogelbauer, der klagend ruft: „Ich kann nicht raus, ich kann nicht raus".

Der Vogel rührt ihn zutiefst, er versucht, ihn zu befreien, doch es gelingt nicht. Das Bild verfolgt ihn, und per Assoziation imaginiert er sich einen Gefangenen in der Bastille, schaut durch das Fenster in der Kerkertür auf den armen Angeketteten, in dem er sich selbst erkennt, verurteilt auf Grund des fehlenden Passes.[54] Um das Leiden des Gefangenen auszudrücken, alludiert Wright of Derby in seiner Darstellung nach Sterne auf traditionelle Weise dem Typus der Pietà, doch durch das aufgestellte Bein,[55] auf dessen Knie der linke Arm des Gefangenen ruht, ist zugleich der ruhende Adam auf Michelangelos Erschaffungsszene aus der Sixtinischen Kapelle zitiert. Zudem ist die Szene in ein ungewöhnlich warmes, versöhnliches Licht getaucht. Adam wird bekanntlich durch die bloße Annäherung der Hand Gottes das Pneuma der Beseelung eingepflanzt. Der todgeweihte Gefangene in seinem Kerker bei Wright empfängt das tröstliche Licht, es materialisiert unsere Sympathie, die ihn im Elend mit Hoffnung beseelt. Sympathie empfinden wir, weil wir uns selbst in der Rolle des Gefangenen imaginieren, wie Yorick, der zugleich Sterne und den Leser vertritt. Das Leben, hatten wir von Locke gelernt, spielt sich allein im Bewußtsein ab. Für den Bewußtseinszustand hat ein Wright ein Äquivalent gesucht, auf konventionell zeichenhafte Weise zwar, aber nicht ohne eine Ahnung von der virtuellen Realität als der eigentlichen Realität zu haben. Dem hat Sterne vorgearbeitet.

9

10

Anmerkungen:

1 Lawrence Sterne, Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys, München 1964, S. 337 f. Zu dieser Stelle s. auch: W. B. C. Watkins, From „Yorick Revisited", in: John Traugott (Hrsg.), Laurence Sterne. A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J. 1968, S. 175.

2 S. vor allem Sterne, op. cit. (Anm. 1), S. 150.

3 Man hat mehr als 350 Ansprachen gezählt, s. Mary S. Wagoner, Satire of the Reader in „Tristram Shandy", in: Gert Rohmann (Hrsg.), Laurence Sterne (= Wege der Forschung, Bd. 467), Darmstadt 1980, S. 155.

4 Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim - New York 1977, S. 54, Anm. 130; Johannes Dobai, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. 1, 1700 - 1750, Bern 1974, S. 655.

5 Jonathan Richardson, An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy,&c with Remarks, London 1722, S. 212.

6 Allerdings sind die Begriffe selbst, „bricolage" und Montage, als Bezeichnungen des Phänomens erst in der neueren Literatur verwendet worden: Carla Maria Laudano, Deluge of Fragments: Rabelais's „Fourth Book", Sterne's „Fragment" and Becketts „Fizzles", in: David Pierce und Peter de Voogd (Hrsg.), Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism = Postmodern Studies 15), Amsterdam-Atlanta 1996, S. 158, 161.

7 John Ferriar, Illustrations of Sterne; with Other Essays and Verses, London 1798 (Reprint Garland Publishing, Inc., New York 1971), S. 56 - 71.

8 Beide Stellen im Original zitiert bei Ferriar, op. cit. (Anm. 7), S. 66 f

9 Die Identitätsfrage ist zentral für die neuere, vor allem postmoderne Sterne Forschung, s. vor allem Carol Watts, The Modernity of Sterne, in: Pierce und Voogt (Hrsg.), op. cit. (Anm. 6), S. 25 f.; Michael Hart, „Many Planes of Narrative": A Comparative Perspective of Sterne and Joyce, in ebd., S. 69, 72 - 74; Stuart Sim, „All that exist are islands of determinism": Shandean Sentiment and Postmodern Physics, in: ebd., S. 110 - 115; Herbert Klein, Identity Reclaimed: The Art of Being Tristram, in: ebd., S. 123 - 132.

10 Sterne, op. cit. (Anm. 1), S. 616.

11 Ebd., S. 338.

12 Ebd., S. 125 f.

13 Platon, Symposion, in: Platon, Sämtliche Werke, Bd. 2 (= Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Griechische Philosophie, Bd. 3), Reinbek bei Hamburg 1962, S. 240 - 249 (212 c - 222 b).

14 Ebd., S. 245 (218 a).

15 Sterne, op. cit. (Anm. 1), S. 732 f., Zitat S. 733.

16 Ebd., S. 294 - 329.

17 Ebd., S. 228 f., 261 f., 265 - 270, 278 f., 280 - 284.

18 Ebd., S. 443 f., 510 f.

19 Ebd., S. 683.

20 Platon, op. cit. (Anm. 13), S. 243 f. (215 a - 216 e).

21 Titelgebend etwa auch in der Emblematik: Jacob Cats, Silenus Alcibiadis, sive Proteus, Amsterdam 1618.

22 François Rabelais, Gargantua und Pantagruel, hrsg. von Horst und Edith Heintze, Frankfurt a. M. und Leipzig 1994, S. 35. Die Nähe von Rabelais und Sterne in diesem Punkt ist durchaus gesehen worden: Hart, op. cit. (Anm. 9), S.67.

[23] Eines der wichtigsten der „Adagia" des Erasmus trägt den Titel „Sileni Alcibiades": Erasmus von Rotterdam, Opera omnia, ed. Clericus, 11 Bde., Leyden 1703 - 1706 (Reprint 1961), Bd. 2, S. 770 - 782 (der ausführliche Text der Ausgabe von 1515); dazu Wolfgang G. Müller, Das Problem von Schein und Sein in Erasmus'"Sileni Alcibiadis" und Shakespeares „Macbeth", in: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 15,1991, S. 1 - 18; Erasmus von Rotterdam, Handbüchlein eines christlichen Streiters, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: ders., Ausgewählte Schriften. Lateinisch/ Deutsch, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 21 990, Bd. 7, S. 189. Die gesamte Forschung resümierend und weiterführend mit ausführlicher Literatur: Jürgen Müller, Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999, S. 90 - 125 (u. a. zur Verwendung des Bildes bei Erasmus, Sebastian Franck, Rabelais).

[24] Ausführlich: Paul Barolsky, Michelangelos Nose. A Myth and its Maker, University Park und London 1990.

[25] Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 395 - 404.

[26] Zu Sternes Yorick im Verhältnis zu Shakespeare: Hart, op. cit. (Anm. 9), S. 72 -75.

[27] Sterne, op. cit. (Anm. 1), S. 490.

[28] Ebd., S. 634.

[29] Ebd.

[30] Ebd., S. 635.

[31] Natürlich sieht sich Sterne auch in der Tradition der Augusteischen Satire eines Alexander Pope. Auch die Zeitgenossen sahen ihn in dieser Tradition, s. etwa Sternes eigenen stolzen Hinweis auf einen Brief von Lord Bathurst an ihn: Lewis Perry Curtis (Hrsg.), Letters of Laurence Sterne, Oxford 1935, S. 305. Sein melancholisches Porträt existiert in vielen Varianten: Hier sei abgebildet der Stich von Houbraken von 1747 nach dem Gemälde von Arthur Pond.

[32] Zum „wit"-Begriff: Stuart M. Tave, The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and early Nineteenth Century, Chicago 1960, passim. Busch, op. cit. (Anm. 4), S. 41 - 49.

[33] Besonders die Discourses 3, 6 und 13; Busch, op. cit. (Anm. 4), S. 25 - 37.

[34] Kat. Ausst. Reynolds, hrsg. von Nicholas Penny, Royal Academy of Arts, London 1986, Kat. Nr. 173 und den Beitrag von John Newman, Reynolds and Home. „The Conjuror Unmasked", in: ebd., S. 344 - 354.

[35] Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, hrsg. von Robert Wark, New Haven und London 1988, S. 278 (15. Diskurs, 1790)

[36] Für das Folgende war besonders wichtig: Wolfgang Iser, Laurence Sternes „Tristram Shandy", München 1987, S. 23 - 49; Howard Anderson, Associationism and Wit in „Tristram Shandy", in: Rohmann, op. cit. (Anm. 2), S. 96 - 112; John Traugott, The Shandean Comic Vision of Locke, in: ders., op. cit. (Anm. 1), S. 126 - 147.

[37] S. zum Selbst und zur Identität die unter Anm. 9 zitierte Literatur.

[38] Zu Locke-Hume s. Sim, op. cit. (Anm. 9), S. 112 - 115; Klein, op. cit. (Anm. 9), S.123.

[39] Die Frage der Reinheit der Gefühle ist in der neueren Literatur nicht unumstritten. An der kontrapunktischen Anlage seines Romans, in dem auf jede Sentimentszene sofort ihre dialektische, komische Aufhebung folgt, ist nicht zu zweifeln. Und auch Onkel Tobys unendliche Güte mag zu einem Gutteil Resultat seines Unfalls bei Namur sein, womit Zweifel an der reinen Natürlichkeit seiner Milde gesät sein können; auch kann man, wie es die jüngste Literatur tut, seine Kriegsbegeisterung als eine Umleitung nun doch vorhandener Aggressionen sehen - all dies kann Tobys unanfechtbare Sympathie für seinen Bruder, Yoricks Herzensgüte, vor allem die im Moment erfahrene Gefühlsidentität in den Sentimentszenen nicht in Frage stellen, selbst wenn der Moment sofort konterkariert wird. Zu diesem Problem bes.: Melvyn New, Tristram Shandy. A Book for Free Spirits, New York 1994, bes, Kap. „Hearts", S. 67 - 88 und „Joy", S. 89 - 112-, Michael Gassenmeier, Der Typus des „man of feeling": Studien zum sentimentalen Roman des 18. Jahrhunderts in England, in: Rohmann, op. cit. (Anm. 2), S. 218 - 248; Gardner D. Stout, Jr., Yoricks „Sentimental Journey", in: ebd., S. 249 - 267.

[40] Sterne selbst zu den Digressionen: Sterne, op. cit. (Anm. 1), S. 46 f., 89 - 91, die paraphrasierte Stelle: S. 91.

[41] Iser, op. cit. (Anm. 35), S. 30.

[42] Sterne, op. cit. (Anm. 1), S. 276 (hier übersetzt mit „buntes Sinnbild meines Werkes"). Zur Marmorseite und der bedeutungshaltigen typographischen Bildhaftigkeit von Sternes Roman: Peter J. de Voogd, Laurence Sterne, the marbled page, and „the use of accidents", in: Word & Image 1, 1985, S. 279 - 287 und ders., „Tristram Shandy" as aesthetic object, in: Word & Image 4, 1988, S. 383 - 392.

[43] Umgekehrt lieferte Hogarth für die zweite Auflage des ersten Bandes und die erste Auflage des dritten Bandes die Frontispize.

[44] Wilhelm Hogarth, Zergliederung der Schönheit, Berlin und Potsdam 1754, Kap. 5, S. 8 - 11, Mylius/Lessing übersetzen „intricacy" mit "Verwickelung". Zu Sterne und Hogarths „Analysis". William V. Holtz, Image an Immortality. A Study of „Tristram Shandy", Providence 1970, bes. S. 26 - 36.

[45] Ebd.

[46] In der deutschen Ausgabe von Mylius/Lessing, op. cit. (Anm. 43) heißt es, S. 8. „Etwas verfolgen ist die Beschäftigung unseres Lebens, und es giebt, auch ohne jede andere Absicht, Vergnügen. Eine jede entstehende Schwierigkeit, welche auf einige Zeit das Verfolgen aufhält und unterbricht, macht das Gemüth gewissermassen elastisch, erhöhet das Vergnügen...." Hier wird bereits die Digression ästhetisch gerechtfertigt. „a wanton kind of chase" wird übersetzt, S. 9: „dem Auge eine angenehme Art von Verfolgen zuführet".

[47] Busch, op. cit. (Anm. 25), S. 353 f., zu Cozens' „blots", ebd., S. 344 - 353.

[48] Etwa von Joseph Wright of Derby, s. Kat. Ausst. Wright of Derby, hrsg. von Judy Egerton, The Tate Gallery, London 1990, Kat. Nr. 74, 75, hier mit Fragezeichen „um 1770" datiert.

[49] Cozens Traktat „A New Method" von 1785/86, das die frühe Publikation von 1759 ausführlich begründet, ist vollständig wiedergegeben in: Adolf Paul Oppé, Alexander and John Robert Cozens, London 1952, S. 165 - 187 und bei Jean-Claude Lebensztejn, L´art de la tache. Introduction à la „Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens, Épinal 1990, S. 463 - 505. Englische und französische Ausgabe; bei Lebensztejn auch der Vergleich Cozens und Sterne: S. 389 - 391.

[50] Zu Gainsboroughs Zeichnungen generell die Einleitung von: John Hayes, The Drawings of Thomas Gainsborough, 2 Bde., London 1970.

[51] New, op. cit. (Anm. 38), S. 6 - 12, 69 - 82; Gert Rohmann, Sternes Entdeckung durch die Romantik (1767 - 1836) und die Krise seiner Rezeption im Viktorianismus (1831 - 1864), in: ders., op. cit. (Anm. 2), S. 33 - 41.

[52] S. Tave, op. cit. (Anm. 31), S. 222 - 227 mit zahlreichen Quellen.

[53] S. Werner Busch, Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult

des 18. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Angelika Kauffmann, Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1998, S. 40 - 46.

[54] Kat. Ausst. Mehr Licht. Europa um 1770, Die bildende Kunst der Aufklärung, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., München 1999, Kat. Nr. 31; vgl. Kat. Ausst. Wright of Derby, op. cit. (Anm. 46), Kat. Nr. 53 (The Captive, from Sterne 1774).

[55] Laurence Sterne, Tagebuch für Eliza - Empfindsame Reise, hrsg. von Lutz Zimmermann, Frankfurt a. M. /Berlin 1989, S. 134 - 137.

[56] Zum Typus des Gefangenen im englischen 18. Jahrhundert und der Pietà-Allusion: Lorenz Eitner, Cages, Prisons and Captives in Eighteenth-Century Art, in: Karl Kroeber und William Walling (Hrsg.), Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities, New Haven/London 1978, S. 13 - 38; Werner Busch, Romneys „Howard". Revolution und Abstraktion, in: Städel Jahrbuch, N. F. 16, 1997, S. 289 - 332, bes. S. 295 f., 297 - 300, 313, 316, 321.