

[Aus: Renate Möhrmann (Hg.) »So muß ich weinen bitterlich«
Zur Kulturgeschichte der Tränen. Stuttgart: Kröner 2015
(Kröners Taschenausgabe; Band 433) S. 111-136]

MANFRED PFISTER

Die bitteren süßen Tränen des Laurence Sterne

50 mila lacrime

...

50 mila pagine¹

I.

Ermuntert durch die statistischen Erhebungen zum Weinen in der Lebenswirklichkeit, die unsere Herausgeberin in ihrer Einleitung zitiert, möchte auch ich mit dem Zählen von Zähren beginnen – in drei Texten Laurence Sternes: in seinen Romanen *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760–67; *TS*) und der *Sentimental Journey* (1768; *SJ*) sowie in seinem posthum herausgegebenen, nicht-fiktionalen *Journal to Eliza* (1904; *JE*).² Ohne Berücksichtigung der Intensität und Dauer der einzelnen Tränenflüsse ergibt sich hier die trockene Statistik von 22 thematisierten Tränen für *TS*, 11 für *SJ* und 16 für *JE*. Insgesamt 49 Tränen also: Das ist nicht viel, und wenn man den Tränenpegel von Texten als Gradmesser für gerührte Empfindsamkeit nimmt, ist das sogar erstaunlich wenig für einen Autor wie Sterne, der allgemein als einer der Hauptvertreter der *sentimental novel*

1 Lyrics eines Hitsongs (50 Tausend Tränen ... 50 Tausend Seiten) von Nina Zilli (2009), der Titelmusik von Ferzan Özpeteks Film *Mine vaganti* (Italien 2010).

2 Ich zitiere nach den folgenden Ausgaben: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hg. v. Melvyn und Joan New, Harmondsworth 1997; *A Sentimental Journey and Other Writings*, hg. v. Ian Jack u. Tim Parnell, Oxford 2005.

gilt. Offensichtlich sind Tränen an sich nicht entscheidend für den Sentimentalitätsgrad eines Textes, sondern es kommt auch auf die Qualität des Weinen, seine Ursachen und die Verbindung mit bestimmten Emotionen an. Und natürlich sind diese Zahlen angesichts des sehr unterschiedlichen Umfangs unserer drei Texte nicht wirklich aussagekräftig. Ich muss also unsere Zahlen umrechnen auf das durchschnittliche Auftreten von Tränen im jeweiligen Text und komme dann auf 0,04 Tränen/Seite in *TS*, auf 0,12 in *SJ* und 0,38 in *JE*. Das heißt, dass *SJ* dreimal weinerlicher ist als *TS* und *JE* noch einmal mehr als dreimal so weinerlich wie *SJ*. Hier wird unsere handgemachte Zählen-Zählerei am Ende doch aussagekräftig und führt zu einem Ergebnis, das zu denken gibt: Was führt denn zu einem neunfachen Anschwellen des Tränenflusses in Sternes empfindsamen Schriften?

Die in alle Richtungen ausufernde Sterne-Forschung hat dazu bisher nur wenige konkrete Ergebnisse geliefert. Meines Wissens gibt es keinen Aufsatz, geschweige denn eine Monographie, zu den Tränen des Laurence Sterne, und auch meine eigene Sterne-Studie kommt ohne ein Kapitel zu diesem Thema aus.³ Am nächsten kommt man ihnen in Studien zum geistesgeschichtlichen Kontext des Kults von *sensibility* und *sentiment* oder zur Empfindsamkeit.⁴ Diese recht

3 Manfred Pfister: Laurence Sterne. Writers and their Work, Hornsden/Tavistock 2001.

4 S. z.B. Robert F. Brissenden: Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade, London 1951; Louis I. Bredvold: The Natural History of Sensibility, Detroit 1962; Gerhard Sauder: Empfindsamkeit, Stuttgart 1974–80; Janet Todd: Sensibility: An Introduction, London 1986; John Mullan: Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century, Oxford 1988; Graham J. Barker-Benfield: The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century England, Chicago 1992; Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993; Barbara Benedict: Framing Feeling. Sentiment and Style in English Prose Fiction 1745–1800, New York 1994; Jerome McGann: The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style, Oxford 1996.

geringe Aufmerksamkeit für das Weinen und die Tränen in Arbeiten über Sterne ist dabei kein Einzelfall, sondern spiegelt eine allgemeine Tendenz der literaturwissenschaftlichen Forschung wider. So konnte Harold Bloom einen gefeierten, 578-seitigen Bestseller über den *Western Canon* als Summe all dessen schreiben, was von der Antike bis ins 20. Jahrhundert noch literarisch gültig sei, und dabei nur einen einzigen Tränenfluss erwähnen, den Esther Summersons in Dickens *Bleak House*.⁵ Dass die *comédie larmoyante* es nicht in diesen Kanon geschafft hat oder dass Sterne in ihm nur eine recht bescheidene Nebenrolle spielt, mag man Blooms kanonischem Anspruch ja noch nachsehen, aber dass man bei einer solchen Konstruktion Shakespeare zum Zentrum und Gipfel machen kann, ohne für die Tränen – für die der Figuren ebenso wenig wie für die der Zuschauer – selbst in den Tragödien auch nur ein Sterbenswörtchen übrig zu haben, verrät doch eine erhebliche Blindheit gegenüber den Niederungen des Physiologischen und dem Andrang menschlich-allzu menschlicher Gefühle.

II.

Sterne dagegen wäre es nicht eingefallen, sich über sein Schreiben zu äußern, ohne dabei auch der Tränen zu gedenken – der Tränen und im selben Zusammenhang oft auch des Lachens. Diese beiden Gefühlsausdrücke gehören für ihn eng zusammen in einer Ästhetik der gemischten Gefühle, in der auch das Lachen und mehr noch das Lächeln oft nahe am Wasser gebaut hat oder beide das Weinen durchdringen, relativieren oder gar ironisch zur Schau stellen. In einem Brief an eine Leserin, eine Dame, von der wir nur den Vornamen Hannah kennen, über seine noch in Arbeit befindliche *Sentimental Journey* erklärt Sterne dies 1767 ge-

5 Vgl. Harold Bloom: The Western Canon. The Books and School of the Ages, New York 1994, S. 311.

radezu zur Hauptabsicht seines ›Geschäfts‹ als sentimentaler Schriftsteller:

[...] but I have something else for you, which I am fabricating at great rate, & that is my *Journey*, which shall make you cry as ever it made me laugh, or I'll give up the Business of sentimental writing & write to the Body.⁶

Was Sterne hier so ironisch säuberlich auseinanderdividiert, den vom Leser ersehnten Tränengenuss und sein Lachen über die eigene manipulative Kunst, ist natürlich nicht die ganze Geschichte der Interaktion von Weinen und Lachen in seinen Texten, zeigt aber doch bereits, wie sehr beide aufeinander angewiesen sind.

Lachen und Weinen gehören in der frühneuzeitlichen Psycho-Physiologie eng zusammen. Beide sind für diese zunächst einmal nichts als *motions of the body* und werden in einschlägigen Traktaten daher oft auch in einem Atemzug genannt. Robert Burtons Darstellung in seiner *Anatomy of Melancholy* (1621) kann hier als paradigmatisch gelten:

Weeping, sighing, laughing, itching, trembling, sweating, blushing, hearing and seeing strange noises, visions, wind, crudity, are motions of the body, depending upon these precedent motions of the mind: neither are tears affections, but actions (as Scaliger holds): ›The voice of such as are afraid trembles, because the heart is shaken.⁷

So kurios dieser Katalog von Körperbewegungen uns auch erscheinen mag, hat er doch seine eigene Physio-Logik: Er verklammert die Tränen mit dem Lachen, weil beide auf Körperausscheidungen beruhen – von Luft im Fall des Lachens und von Flüssigkeit in dem des Weinens –, und verfolgt

6 The Letters of Laurence Sterne, hg. v. Lewis Perry Curtis, Oxford 1965, S. 401.

7 Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, hg. v. Holbrook Jackson, London 1932, Bd. I, S. 423. – Die Quelle, auf die Burton verweist, ist Hippokrates' *Liber de somniis, cum Iulii Caesaris Scaligeri commentariis*, Genf 1539, erw. 1561: »Trepidantium vox tremulam quia cor quatitur.«

dies bis hinunter zum Gas der Flatulenz (*wind*) und zu den festen Exkrementen (*crudity*).⁸ Besonders an den Liebenden und ihren Gefühlszillationen erweist sich dieser enge Zusammenhang: Die Liebenden seien »humorous [...] beyond all measure, sometimes profusely laughing, extraordinarily merry, and then again weeping without a cause (which is familiar with many gentlewomen), growing, sighing, pensive, sad, almost distracted [...]«. ⁹

Beide, das Lachen wie das Weinen, werden seit der Antike außerdem immer wieder als den Menschen auszeichnende, ihn vom Tier unterscheidende Gefühlsregungen bezeichnet. Theologen betonen, dass unter allen Menschen, und nur unter diesen, Christus allein nie gelacht habe, und Plinius hebt in seiner *Naturgeschichte* (77 n. Chr.; VII, ii) hervor, dass »die Natur allein den Menschen bei seiner Geburt nackt auf nacktem Grund ablegt und ihn sogleich heulen und weinen lässt«. ¹⁰ Beide gelten als unwillkürliche *motions of the body*, deren Wirkung auf die Körperbefindlichkeit jedoch entgegengesetzt ist: Das Lachen kräftigt, ist tonisch; das Weinen dagegen zehrt an den Kräften und verweichlicht. Entsprechend sollen sie geschlechterspezifisch einer gewissen Kontrolle unterworfen werden: Der Tränenfluss gefährdet die Männlichkeit des Mannes; das laute und öffentliche Lachen schickt sich nicht für Frauen. Darüber hinaus gilt der Witz, das Stimulans des Lachens, als trocken und das Weinen als nass, kommt es doch – wozu Burton erneut Scaligers Hippokrates-Kommentar heranzieht – »from grief and pity, ›or from

8 Vgl. dazu meinen Aufsatz »An Argument of Laughter: Lachkultur und Theater im England der Frühen Neuzeit«, in: Lothar Fietz/Joerg O. Fichte/Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, Tübingen 1996, S. 203–227.

9 Burton 1932, Bd. I, S. 393.

10 Zit. nach: Helen King: »Introduction«, in: Manfred Horstmannhoff/Helen King/Claus Zittel (Hg.): *Blood, Sweat and Tears. The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, Leiden 2012, S. 6 (meine Übersetzung).

the heating of a moist brain, for a dry cannot weep«.¹¹ Dieser Gegensatz wird jedoch durch den gemeinsamen Bezug auf eine Beimischung von Salz relativiert: Die Tränen sind salzig, und ohne das *granum salis*, die Prise Salz, wie sie dem Witz und der Satire eigen ist, bleibt das Lachen schal. Kein Wunder also, dass man – zumindest in der Physio-Logik unseres Deutschen – ›Tränen lachen‹ kann, d.h. so sehr lachen kann, bis einem die Tränen kommen, und dass Shakespeares Figuren etwa ein Lachen jenseits der Tränen kennen, ein Lachen, weil ihnen die Tränen ausgegangen sind.¹²

Solchen Verschränkungen, Verwerfungen oder gleitenden Übergängen zwischen Tränen und Gelächter möchte ich bei meiner Sterne-Lektüre besondere Aufmerksamkeit widmen, denn gerade hierin, so meine ich – und nicht einfach in den sentimentalen Tränen der Rührung –, liegt Sternes originellster Beitrag zur Kulturgeschichte der Tränen. Hierzu hat er Erzählstrukturen und -strategien geschaffen, die es ihm erlauben, die Tränen seiner Figuren wie auch die eigenen bzw. die seines Erzählers und die seiner Leser gleichzeitig im Blick zu behalten, die Tränen nicht nur in genauer Notation zu registrieren, sondern sie auch kommentieren zu lassen und selbst zu kommentieren, sie auf-, aber auch vorzuführen und dabei kritisch einzurahmen.

III.

In jedem der drei hier behandelten Texte gibt es Tränen, die mit besonderem Aufwand und besonderem Nachdruck ausgestellt werden. Im *Tristram Shandy* ist der unmittelbare Anlass dafür meist ein aktueller Todesfall – Pfarrer Yoricks Tod (I, xii), der Bobbys, der Tod des in London verstorbenen

11 Burton 1932, Bd. I, S. 424.

12 S. z.B. William Shakespeare: Titus Andronicus, III, 1, 264ff. – Alle Shakespeare-Zitate hier nach: The Complete Works. The Oxford Shakespeare, hg. v. Stanley Wells/Gary Taylor, Oxford 1988.

älteren und kränklichen Bruders von Tristram (V, iif. und vii) oder der des armen Kriegsinvaliden Le Fever (VI, x) –, die schmerzliche Erinnerung an einen schon lange zurückliegenden Tod wie an den Toms, des von der Inquisition hinggerichteten Bruders von Corporal Trim (II, xvii), oder die Versetzung in einen todesähnlichen Zustand wie bei Maria, die vom Liebesverrat ihres Verstandes beraubt wird (IX, xxiv). Eines ist ihnen allen gemeinsam: Keine dieser Tränen gilt, zumindest vordergründig, dem eigenen Unglück, sondern sie gelten alle dem Unglück eines anderen. Es sind also Tränen des Mitleids, und als solche erweisen sie sich – neben dem ebenfalls feuchten Humor – als Gleitmittel für den zwischenmenschlichen Zusammenhang. Dies zeigt sich auch darin, dass bei Sterne Tränen selten einsam, sondern meist in geteiltem Mitleid vergossen werden. Die Träne, deren primäre physiologische Funktion ja die reinigende Wässerung des Auges ist, übernimmt hier auf einer dialogisch-sozialen Ebene demnach eine durchaus damit vergleichbare Funktion als gesellschaftliches Schmiermittel. Dafür ist es wichtig, dass die Träne nicht einfach geweint, sondern dass deren Art, Grad und Angemessenheit besprochen, ja verhandelt wird.

So antworten schon beim ersten Todesfall (I, xii) Tränen aufeinander: Pfarrer Yoricks »tear stealing from his eye« (S. 26), die auf Eugenius' Vorhaltungen wegen seines ungeistlichen Lebenswandels antwortet, findet alsbald ihr Echo in Eugenius' »tears trickling down his cheeks« am Bett des sterbenden Freundes und in seinem »weeping as he walk'd [...] out of the room« (S. 27). Diese Tränen setzen sich fort in denen, die jeder Friedhofsbesucher weint, der die von Eugenius gewählte Grabinschrift »Alas, poor YORICK!« liest, und sie verbinden sich mit denen Hamlets in dessen Nachruf auf den Hofnarren seines Vaters, einen anderen witzigen Yorick.¹³ Und noch einen entscheidenden Schritt weiter geht der Erzähler in Richtung auf eine sich ausweitende Gemeinschaft der Weinenden, wenn er zum Abschluss dieses Kapitels über

13 S. Shakespeare: Hamlet, V, 1, 180.

Yoricks Sterben und die Trauer über seinen Tod zwei pechschwarze Seiten als gedrucktes Epitaph einfügt (S. 29f.), das jeden seiner Leser in Tränen ausbrechen lassen soll. Doch selbst diese stetig anschwellenden und sich ausweitenden Tränenflüsse sind nicht ohne komische Perspektive, die das Weinen relativiert: Schließlich ist der beweihte Yorick keine pathos-fähige heroische Figur, sondern ein Spaßmacher, und schließlich ist der typographische Trick, der hier die Tränenrüsen der Leser anregen soll, so mechanisch, dass man mindestens ebenso sehr über Sternes Einfall lacht wie man über Yoricks Tod weint.

Nicht immer aber quellen die Tränenströme in so linearer Reihung wie hier. Nehmen wir als Beispiel die Tränen, die zu Beginn des fünften Bandes über die Nachricht von Bobbys Tod in London vergossen bzw. gerade nicht vergossen werden. Ihre Inszenierung ist ein Kabinettstück der Sterne'schen Methode und verdient daher eine genauere Analyse. Schon wie das Eintreffen der Todesnachricht im Kapitel V, ii narrativ gerahmt wird, ist bemerkenswert: Zum einen ist das vorausgehende Kapitel über Schnurrbärte eines der obszön-komischsten des ganzen Buches, lässt also nichts dergleichen erwarten. Zum anderen ist Vater Shandy, als der Brief dann schließlich eintrifft, mit ganz anderem beschäftigt als mit dem Schicksal seines kränkenden Sohnes: Er bereitet gerade umständlich mit Landkarten und Streckenverzeichnissen seine Kavaliertour durch Frankreich nach Italien vor. Dies führt zunächst zu Missverständnissen und Verwirrungen, die jeder Farce gut anstehen würden: Shandys Reaktion auf Onkel Tobys hingehauchte Zusammenfassung des Briefes, »he's gone!«, besteht statt aus den zu erwartenden Tränen allein aus der verwirrten Nachfrage »Where – Who?«. Erst des Onkels und des Bruders nähere Auskunft, »fetching a deep sigh from the bottom of his heart« (S. 289), bringt ihn schließlich auf die richtige Spur – eine Spur, die freilich tränenlos bleibt. Statt sich dem Tränenfluss hinzugeben, gibt Shandy sich – wie so oft – dem Fluss gelehrter Rhetorik hin und zitiert seitenlang und auswendig (S. 190–194) aus Burtons *Anatomy*

of *Melancholy* und anderen antiken oder modernen Autoritäten alle verfügbaren Topoi der Trauer- und Trostrhetorik, um die »irresistible and natural passion to weep for the loss of our friends and children« in ihre Schranken zu weisen. Die einzige Träne, die dabei quillt, ist die der Rührung über seine eigene rhetorische Bravour: »Triumph swam in my father's eyes [...] the Attick salt [die Bitterkeit des Witzes] brought water into them« (S. 191). Er gleicht damit, wie der Erzähler einflücht, ganz dem großen Redner Cicero, von dem Burton im Anschluss an Plinius berichtet, dass er den Tränenfluss über den Tod seiner Tochter Tullia umgehend im Gedanken trockengelegt habe, welch beglückenden Anlass zu beredtem Philosophieren dieser Trauerfall ihm böte:

But as soon as he began to look into the stores of philosophy, and consider how many excellent things might be said upon the occasion – no body upon earth can conceive, says the great orator, how happy, how joyful it made me. (S. 190)

Das Reden über den Schmerz verdrängt hier die Tränen und hebt den Schmerz in der Lust an der eigenen Beredsamkeit auf. Dazu, zu solch egozentrischer Verliebtheit in den eigenen Redefluss, sind allerdings nur erhabene Geister wie Cicero oder Vater Shandy fähig; schlichtere Gemüter wie Shandys Bruder, Uncle Toby, brechen einfach in Tränen aus. Letzterer ist ohnehin ein großer Weiner aus Mitgefühl, »having a tear at every one's service« (S. 176) oder, wie Tristram ihn an anderer Stelle rühmt: »for each one's service, thou hadst a tear« (S. 183). So wohlfeil, wie diese Formulierungen kritisch suggerieren könnten, sind freilich auch Tobys Tränen nicht. Er ist in dieser Szene zunächst zu überwältigt von der Todesnachricht und dem zu erwartenden Schmerz des Bruders, um mehr als tief seufzen zu können, und wenn er dann als Erster in Tränen ausbricht, sind das nicht Tränen um den toten Neffen noch Tränen des Mitleids mit dem Bruder in seinem Schmerz um den toten Sohn, sondern Tränen darüber, dass sein tränenlos alle Trost- und Trauertopoi herbeizitierender Bruder offensichtlich den Verstand verloren habe:

»May the Lord God of heaven and earth protect him and restore him«, said my uncle Toby, praying silently for my father, and with tears in his eyes.« (S. 293)

Niemand von den Herrschaften im Salon vergießt also Tränen um den unerwartet verstorbenen Sohn bzw. Neffen. Doch wie ist es diesbezüglich mit der Dienerschaft in der Küche bestellt, der sich Sterne durch eine Drehung seiner Erzählmaschine von *upstairs* zu *downstairs* (S. 105) im folgenden siebten Kapitel zuwendet? Die erste Reaktion auf die vom Hausgehilfen Obadiah überbrachte Nachricht gilt weder Bobbys Tod noch dem Schmerz seiner Verwandten; sie gilt allein der nun angezeigten Trauerbekleidung: »Then, quoth *Susannah*, we must all go into mourning.« (S. 197) Flüchtete sich Vater Shandy vor den Tränen in die rhetorischen Rituale der Gemeinplätze über das Sterben und den Tod, so gilt Susannahs erste Sorge, die ihr Auge feucht werden lässt, der rituellen Kleiderordnung, die ihre Herrin der Freude an ihren schönen Kleidern berauben werde. Erst Corporal Trim, dem Waffengefährten und Diener Uncle Tobys, gelingt es, die Schleusen des Tränenstroms endlich zu öffnen: Er wirft sich wieder einmal in Positur – die Positur eines seine Gemeinde fesselnden Predigers, in der er schon in II, xvii bewegend Yoricks Predigt vorgetragen hatte – und setzt zu einer großen Rede an. Wie bei Shandy ist die Trauerarbeit auch bei ihm vor allem eine rhetorische; im Gegensatz zu Shandys selbstgefälliger, gelehrter Zitatencollage ist seine Homiletik jedoch eine der unmittelbaren Betroffenheit, die ihre Zuhörer miteinbezieht:

Are we not here, continued the corporal, (striking the end of his stick perpendicularly upon the floor, so as to give an ideal of health and stability) – are we not here – (dropping his hat upon the ground) gone! In a moment! (S. 298)

Das ist eine Rhetorik, die die Tränen nicht ersetzt, sondern bewusst stimuliert. Der Unterschied liegt in der Ergriffenheit des Redners, der Schlichtheit seiner Worte, der bewegenden Intonation (»gone! In a moment!«), vor allem aber in dem,

was die Rhetorik die *actio* des Redners nennt, in seiner eloquenten Mimik, seiner Gestik und dem Spiel mit Requisiten. Trim lässt seinen Hut fallen – und »*Susannah* burst[s] into a flood of tears«. Dazu bedarf es natürlich höchster theatralischer Inszenierungskunst, wie der Erzähler betont:

Now – Ten thousand, and ten thousand times ten thousand (for matter and motion are infinite) are the ways by which a hat may be dropped upon the ground, without any effect. – Had he flung it, thrown it, or cast it, or skimmed it, or squirted, or let it slip or fall in any possible direction under heaven [...] – it had fail'd, and the effect upon the heart had been lost. (S. 199)

Während Susannah Trims »oration upon death« folgt, zerfließt sie immer mehr in Tränen und findet darin eine Lust, die nach Ewigkeit strebt: »I could hear *Trim* talk so for ever, cried *Susannah*« (S. 300). Was sie entdeckt, ist die *voluptas dolendi*, die schon die von ihrem Liebesschmerz zu Tränen gerührten petrarkistischen Liebhaber kannten und die immer auch eine *voluptas lacrimandi* ist. Wer möchte da entscheiden, wem diese Tränenlust gilt: dem Tod ihres jungen Herrn, der Trauer der Familie oder Trims rhetorischen Künsten? Eindeutiger ist da schon die Interpretation von Trims Tränen durch den Erzähler, nach dessen Urteil hier die Tränen des Stolzes auf die eigene bewegende Beredsamkeit denen der Trauer über das menschliche Los das Wasser reichen können: »a tear of pride stole in betwixt every two tears of humiliation« (S. 300).

Trims Stolz auf seine Fähigkeit, die Tränen seiner Zuhörer zum Fließen zu bringen und ihnen damit Erleichterung in ihrem Schmerz zu verschaffen, mag als *mise en abîme* für Sternes eigene Kunst der Tränen-Manipulation betrachtet werden. Dies zeigt sich besonders dort, wo sich diese Kunst bewusst zur Schau stellt und damit selbstkritisch wird – wie zum Beispiel am Ende der besonders tränenreichen Geschichte von Le Fever und seinem Sohn (VI, x). Es ist dies eine Kriegs- und Männergeschichte, und die Tränen, die über sie vergossen werden, sind ausschließlich männliche. In der Welt Tobys und Trims sind diese jedoch durchaus statthaft,

denn, wie Toby bei ähnlicher Gelegenheit über seinen Korporal sagt, während diesem »tears trickled down his cheeks faster than he could wipe them off«: »Tears are no proof of cowardice, Trim – I drop them oft-times myself.« (S. 226) Nun liegt Le Fever auf dem Sterbebett, zärtlich umsorgt von Toby und Trim, die aus Rücksicht auf den Sterbenden und dessen kleinen Sohn ihre Tränen zurückhalten. Umso mehr liegt Tristram, dem Erzähler, daran, seine Leser das langsame Entweichen der Lebensgeister des armen Le Fever genussvoll weinend auskosten zu lassen:

The blood and spirits of *Le Fever*, which were waxing cold and slow within him, and were retreating to their citadel, the heart, – rallied back, – the film forsook his eyes for a moment, – he looked wistfully in my uncle Toby's face, then cast a look upon his boy, — and the *ligament*, fine as it was, – was never broken. — Nature instantly ebb'd again, — the film returned to its place, — the pulse fluttered — stopp'd — went on — throb'd — stopp'd again — moved — stopp'd — shall I go on? — No. (S. 353f.)

Die physiologisch genaue Beschreibung der letzten Atemzüge Le Fevers mit ihrer interpunktionsgestützten Rhythmisierung gibt dem Schluchzen der Leser geradezu seine Notation vor. Tristram treibt dies bis zum Äußersten – bis zum Punkt, an dem er – oder Sterne – sich augenzwinkernd an seinen Leser wendet und fragt, ob das nun reiche, ob das nun schon Beweis genug für seine tränenstimulierende Kunst sei. Auch in diesem Illusionsbruch, wie in den beschriebenen komischen und ironischen Brechungen, liegt das *granum salis*, die Prise »attischen Salzes«, die den Tränen im *Tristram Shandy* ihre sentimentale Unschuld nimmt und ihnen einen bitteren Geschmack selbstgefälliger Eitelkeit oder selbstbezogenen Genusses beimischt, der sich nicht gut mit dem Sterne immer wieder zugeschriebenen Kult empfindsam mitfühlender Tränen verträgt, ja diesen einer kritischen Überprüfung unterzieht.

IV.

Das Sentimentale hat Sterne seiner *Sentimental Journey* schon in den Titel eingeschrieben, und entsprechend häufig fließen hier auch die empfindsam mitfühlenden Tränen. Und dies, obwohl auch hier die Protagonisten Männer sind: Pfarrer Yorrick, im *Tristram Shandy* schon viel beweint verstorben und nun, sozusagen in einer Rückblende, vor dem Sensenmann auf der Flucht durch Frankreich nach Italien, und sein unterwegs angeheuerter französischer Diener La Fleur. So nahe der eine in seinem Mitgefühl mit dem Leiden aller Kreatur, des Menschen wie der Tiere, am Wasser gebaut hat, so sehr ist der andere in seiner Gewitztheit mit allen Wassern gewaschen – außer denen der Tränen. Dieser Gegensatz akzentuiert schon die Tränenseligkeit Yoricks, so wie bei Sternes bewunderndem Vorbild Cervantes die literarisch überhitzte Phantasie Don Quijotes durch den Kontrast mit dem trockenen Pragmatismus seines Knappen Sancho Pansa kritisch relativiert wird. Bei Sterne ist dieser Gegensatz darüber hinaus Teil einer den ganzen fiktionalen Reisebericht tragenden Konstruktion national-kultureller Stereotype: Der französische Esprit, wie ihm Yorrick in seinem Diener und auch bei zahlreichen Begegnungen mit Vertretern der französischen Oberschicht begegnet, ist trocken; der englische Geist dagegen, geprägt durch eine Verfassung, die dem Individuum und seinen Idiosynkrasien größere Freiheit einräumt, und durch das wandelbare und nasse Klima, ist feucht. Französischer Esprit trifft hier also auf englischen *humour*, eine feuchte Wesensart, die ebenso viel mit dem Humor, der Grenzen zerfließen lässt, wie mit dem Nass der Tränen zu tun hat.¹⁴

Die Weinanlässe in der *Sentimental Journey* lassen sich auf einen Nenner bringen, der für das empfindsame Erzählen von Samuel Richardson bis Henry Mackenzie zentral ist:

14 Vgl. dazu das Kapitel »English Transports and French Frictions«, in: Pfister 2001, S. 75–99. – Allein die Begegnung mit der liebeskranken Maria vermag selbst La Fleur eine Träne zu entlocken (SJ, S. 114).

virtue in distress. In der *Sentimental Journey* ist die Rolle der leidenden Unschuld recht unterschiedlich besetzt, wenn sie auch immer ein gewisses soziales oder gar ontologisches Gefälle zum Mann auszeichnet, dessen Träne quillt: Es kann sich um Tiere handeln wie um den Star in seinem Käfig, der Yorick zum Symbol der Sklaverei wird (S. 59–63) – oder um Figuren niederen Standes wie beim Bettelmönch Lorenzo, mit dem Yorick gerührt die Schnupftabakdose teilt (S. 17f.), und im Fall des Bauern, dessen Tränen über den Tod seines treuen Esels den Betrachter infizieren (S. 33–35) – oder um Männer gehobenen Standes, wie beim ungerecht degradierten Marquis d'E**** – vor allem aber handelt es sich um Frauen und zwar jeglichen Standes, von der vornehmen Madame de L***, deren Tränen über ihre vermutliche »tale of misery« (S. 36) Yorick schon in vorausweisendem Mitleid teilen will, bis hin zum armen, verlassenem und ihres Verstandes beraubten Bauernmädchen Maria, dem bereits Tristram Shandy begegnet war (*TS*, IX, xxiv) und deren erneuter Auftritt mit melancholischem Flötenspiel und treuem Hündchen hier zum Inbegriff des sentimentalischen Tränenszenarios wird (S. 94–97).

All diese Szenen feiern die mitfühlenden Tränen Yoricks als Ausdruck seiner besonderen *sensibility* und seiner alle Stände übergreifenden *benevolence*. Im Gegensatz zu den Tränen im *Tristram Shandy* scheint hier jegliche kritisch relativierende oder einschränkende Perspektive ausgeblendet zu sein. Man vergleiche zum Beispiel das Ende der Maria-Episode in den beiden Romanen: Im *Tristram Shandy* beendet sie, nach tränenreichem Abschied, wie ein Guss eiskalten Wassers der prosaische Schlusssatz »What an excellent inn in Moulins!« (S. 602). In der *Sentimental Journey* dagegen klingt sie aus mit einer Überhöhung von Marias Leid ins vage Religiöse und von Yoricks Mitgefühl ins Biblische des Gleichnisses vom Guten Samariter (Lukas 10,33f.):

[...] affliction had touched her looks with something that was scarce earthly [...]. Adieu, poor luckless maiden! – imbibe the oil and wine which the compassion of a stranger, as he journieth on

his way, now pours into thy wounds – the being who has twice bruised thee can only bind them up for ever. (S. 97)

Es ist aber zu bedenken, dass der, der hier wie überall die mitfühlenden Tränen Yoricks feiert, schon aufgrund der Ich-Erzählsituation immer Yorick selbst ist. Er ist es, der sein »burst[ing] into a flood of tears« angesichts der Nachricht von Friar Lorenzos Tod Verständnis heischend damit rechtfertigt, dass er »as weak as a woman« sei (S. 18); er, der in der Vorerwartung schon die »exquisite sensation« genießt, die im zuteil werden soll, wenn er von der Wange der »first and fairest of women« eine ganze Nacht lang die Tränen wischen wird (S. 36); er, der die Welt als »great Sensorium«, als großen Resonanzraum des Mitgefühls beschreibt, in dem jedes Leid einen Mitfühlenden findet, dessen »gentle heart bleeds with it« (S. 98); er, der immer wieder seine gerührten Tränen als Wahrzeichen seiner besonderen Sensibilität herausstellt. Im Leser jedoch wird dieses von Sterne sorgfältig arrangierte serielle Erzählprinzip von ähnlichen Weinanlässen, Tränenfluten und gerührten Reflexionen darüber schon allein durch seine insistierende Wiederholung eine gewisse Distanz zu diesem selbstverliebten *man of feeling* erzeugen und damit auch eine gewisse Skepsis gegenüber seiner Philosophie einer allgemeinen *benevolence*, die sich vor allem in mitleidigen Tränen entäußert.

Diese skeptische Distanz ist insbesondere an zwei Aspekten festzumachen. Der erste betrifft den für den Leser offensichtlichen, von Yorick selbst aber bewusst heruntergespielten Zusammenhang zwischen Mitgefühl und Eros. Kehren wir nochmals zu Yoricks Abschied von Maria zurück und setzen die im ersten Zitat ausgesparten Passagen wieder ein:

Maria, tho' not tall, was nevertheless of the first order of fine forms – affliction had touch'd her looks with something that was scarce earthly – still she was feminine – and so much was there about her of all that the heart wishes, or the eye looks for in woman, that could the traces be ever worn out of her brain, and those of Eliza's out of mine, she should *not only eat of my bread and*

drink of my own cup, but Maria should lay in my bosom, and be unto me as a daughter. (S. 97)

Was Yorick hier also dahinschmelzen lässt – »Nature melted within me« (S. 96) – und seine Gefühle in Wallung versetzt, bis ihm die Tränen kommen, ist nicht das Leid an sich, sondern das Mitleid mit einer Frau, einem jungen, ausnehmend anziehenden und ophelien-schön in ihrem Liebeswahn befangenen Mädchen. Mit ihr Tränen zu tauschen suggeriert den erotischen Austausch ganz anderer Körperflüssigkeiten:

[...] the tears trickled down her cheeks. I sat down close by her, and Maria let me wipe them away as they fell with my handkerchief – I then steep'd it in my own – and then in hers – and then in mine – and then I wiped hers again – and as I did it, I felt such undescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted for from any combinations of matter and motion. (S. 95)¹⁵

Einer solchen Erotisierung des Mitleids und der mitleidigen Tränen sind natürlich bei einem anglikanischen Pastor, zudem bei einem, der »Eliza«, der Adressatin des *Journal to Eliza*, ewige Treue geschworen hat, enge Grenzen gesetzt, die selbst der großzügigsten »latitudinarischen« Moral eines Geistlichen wie Yorick – oder Sterne! – Probleme aufgeben.¹⁶ Wenn schließlich sein erotischer Traum von Maria, die an seinem Busen liegt, durch das letzte Wort – »wie eine Tochter« – entschärft werden soll, so erscheint das dem amüsierten Leser, der vor *daughter* eine kleine Pause liest, wie ein klassischer Fall von *the gentleman doth protest too much*. Und Maria als Objekt von Yoricks gerührtem Begehren ist kein Einzelfall in dieser sentimental Reise, die ja im Gegensatz zur Bildungsreise der *grand tourists* »a quiet journey of the heart in pursuit of NATURE, and those affections which arise out

15 Vgl. dazu Melvyn New: »Job's Wife and Sterne's Other Women«, in: Marcus Walsh (Hg.): Laurence Sterne. Longman Critical Readers, London 2002, S. 82–84.

16 Vgl. zu Sternes Latitudinarianism z.B. seine Predigt über »The LEVITE and his CONCUBINE«, in: Sterne 2005, S. 206–213.

of her, which make us love each other – and the world, better than we do« (S. 71) sein will. Von der Begegnung mit der geheimnisvoll schönen Dame auf den ersten Seiten bis hin zum Griff nach dem ungenannt bleibenden Körperteil des Kammermädchens einer mit ihm die Schlafkammer teilenden Dame im letzten, fragmentarischen Satz bringt diese Reise ihn immer wieder in erotisch aufgeladene Situationen, deren Pikanterie Yorick genussvoll ausspielt.

Zwar reagiert Sterne in seiner *Sentimental Journey* ganz offensichtlich auf die zeitgenössische Kritik an den sexuellen Anzüglichkeiten und Obszönitäten seines *Tristram Shandy*, doch keusch ist auch dieses Buch nicht. Es ist nur in anderer Weise unkeusch, indem hier das sexuelle Begehren ganz in die sanfteren Regungen des Mitgefühls und Mitleids eingebunden und damit neutralisiert werden soll.¹⁷ Die Erotisierung des Weinens und der geteilten Tränen wird damit in diesem Roman zu einem viel zentraleren Motiv, als es die Auseinandersetzungen um die Angemessenheit des Weinens im *Tristram Shandy* waren. Dort gab es tatsächlich nur eine einzige Träne, zudem eine hypothetische, die unmittelbar mit dem erotischen Begehren verbunden war: eines mitleidigen Betrachters Träne über Tobys Verlust seiner Unschuld unter Witwe Wadmans sexuellem Ansturm – »a generous heart would have wept to have won the game of him« (*TS*, S. 526). Diese Träne des Mitleids ist Welten von denen Yoricks entfernt, obwohl beide, wenn auch in sehr unterschiedlicher Gewichtung, den Leser sowohl zum Mitweinen als auch zum Lachen, oder zumindest doch zum Lächeln, einladen.

Der zweite Aspekt, der eine kritische Distanz zum empfindsamen Tränenfluss erkennen lässt, bleibt ebenfalls weitgehend implizit und eröffnet sich nur über narrative Strategien der Wiederholung und der Überemphase. Diese betreffen

17 Wie Sterne in einem Brief schreibt: »I told you my design in it was to teach us to love the world and our fellow creatures better than we do – so it runs more upon those gentler passions and affections, which aid so much to it.« (Sterne 2002, S. 401)

nun nicht nur die erotisierten Tränen, sondern alle Tränen des Mitleids in der *Sentimental Journey*. So oft und so reichlich Yorick sie auch vergießt: Sie bleiben folgenlos, zumindest für das leidende Opfer von Ungerechtigkeit oder Schicksalsschlägen. Das Paradebeispiel ist hier die Geschichte des in seinem Käfig gefangenen Stars: Yorick bricht über sein Schicksal spontan in Tränen aus (S. 61) und beklagt wortreich sein bitteres Los, überlässt ihn dann aber leichtfertig anderen, die ihn weiterhin gefangen halten. Was bei dieser Tränenkritik auf dem Spiel steht, hat dabei durchaus politisches Gewicht: die philanthropische Rührseligkeit, in der so viel des *abolitionism*, des zeitgenössischen Protests gegen die Sklaverei, stecken blieb. Das Mitleid lag zwar der christlich geprägten Empfindsamkeit Sternes durchaus nahe, und er empfiehlt es sogar in einer seiner Predigten, »Philanthropy recommended«, ausdrücklich, indem er den Guten Samaritaner, als wäre er ein moderner *man of feeling*, die Mitleidstränen als tröstendes Geschenk für den Leidenden preisen lässt: »I shall comfort him at least in his last hour – and if I can do nothing else, – I shall soften his misfortunes by dropping a tear of pity over them.«¹⁸ In einer späteren Predigt (Sermon XXII) über »The History of Jacob Considered«, die 1776 im Vorfeld der *Sentimental Journey* erschien, sieht Sterne das jedoch wesentlich kritischer und mischt einen bitteren Tropfen in die Tränen des Mitleids: Beim Lesen einer Leidensgeschichte wie der Jakobs

we are apt to interest ourselves no otherwise, than merely as the incidents themselves strike our passions, without carrying the lesson further: — in a word — we realize nothing: — we sigh — we wipe away the tear, — and there ends the story of misery, and the moral with it.¹⁹

18 Zit. nach: Tim Parnell: »The Sermons of Mr. Yorick. The commonplace and the rhetoric of the heart«, in: Thomas Keymer (Hg.): *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge 2009, S. 72.

19 *The Sermons of Laurence Sterne*, hg. v. Melvyn New, Gainesville/Florida 1996, S. 207.

Tränen wie diese mögen für den empfindsam Weinenden süß sein, so süß, wie sie der junge David Hume in seinem *Treatise of Human Nature* (1739–40) beschrieben hat: »Our breast heaves, our heart is agitated, and every humane tender principle of our frame is set in motion, and gives us the purest and most satisfactory enjoyment.«²⁰ Dem mitleidig Beweinenden nützen sie jedoch wenig oder nichts, und im Weinenden schwächen sie den Impuls und die Kraft, aktiv handelnd das Leid zu mindern. Tränen empfindsamen Mitgeföhls wie die Yoricks sind zwar nicht die sprichwörtlichen »Krokodilstränen«, von denen schon der Ältere Plinius in seiner *Naturgeschichte* und der mittelalterliche *Physiologus* zu berichten wussten, also Tränen geheuchelten Mitleids, doch ist ihnen ein gewisses theatralisches Element der Selbstdarstellung des Charismas besonders einfühlsamer Menschlichkeit nicht abzuspüren. Und das ist der bitterste Tropfen, den Sterne uns nicht erspart, in Yoricks Tränen entdecken zu müssen: dass dessen gerührtes Weinen in einer *voluptas dolendi* immer auch gerührt die eigene Rührung auskostet.

V.

Yoricks sentimentale Tränen fanden schon bei den Zeitgenossen ein zwiespältiges Echo. Einerseits wurden sie gefeiert und trugen zu einem gesamteuropäischen Kult mitfühlenden Weinens bei, im Zuge dessen etwa der rührende Tausch von Yoricks wertvoller Schnupftabakdose aus Schildpatt gegen Bruder Lorenzos bescheidene aus Horn (S. 17f.) auf dem Kontinent eine industrielle Produktion von »Lorenzo-Dosen« anregte, die bis ins ferne St. Petersburg zum rituellen

20 David Hume: *A Treatise of Human Nature*, hg. v. Lewis A. Selby-Bigge, rev. v. Peter H. Nidditch, Oxford 1978, S. 618; zit. nach: Thomas Keymer: »A Sentimental Journey and the failure of feeling«, in: Ders. 2009, S. 84.

Requisit tränenreicher Freundschaftsbezeugungen wurden.²¹ Andererseits erhoben sich sehr bald auch kritische Stimmen, die Yoricks – und, mit ihm ineins gesetzt, Sternes – beredete Tränen als die kleine, wohlfeile Münze des Sentimentalismus aus dem literarischen und gesellschaftlichen Verkehr ziehen wollten. So bemerkte schon im Erscheinungsjahr der *Sentimental Journey* eine Dame der gehobenen Gesellschaft im Gespräch mit Fanny Burnes:

A feeling heart is certainly a right heart; nobody will contest that; but when a man choses to walk about the world with a cambrick handkerchief always in his hand, that he may always be ready to weep, either with man or beast, – he only turns me sick.²²

Noch deutlicher, schon weil durch den Kontext des Kampfes gegen die Sklaverei politisch pointiert, klingt das in Hannah Mores Gedicht »Sensibility« (1775, veröffentlicht 1782): Der sentimentale Schreiber verbräme nur das wirkliche Leid, ohne daran etwas ändern zu wollen, und glaube, es »cheaply with a tear« abtun zu können; eine einzige wohlthätige Handlung sei mehr wert »Than all the periods Feeling ever can turn, / Than all the soothing pages, polish'd Sterne«.²³

Sterne als der gekonnt und selbstverliebt seine rührenden Phrasen dreschende Sentimentalist: Diese Einschätzung erhielt nach der Publikation seiner *Letters from Yorick to Eliza* 1773 – fünf Jahre nach dem Erscheinen der *Sentimental Journey* und fünf Jahre nach seinem Tod – neue Nahrung. Hier und mehr noch in seinem *Journal to Eliza*, an dem er gleichzeitig mit der *Sentimental Journey* geschrieben hatte, das aber erst 1904 veröffentlicht wurde, drückt Sterne in einem Maße auf die Tränendrüsen, das die *Sentimental Journey* weit hinter

21 S. dazu ausführlich W.G. Day: »Sternian Material Culture: Lorenzo's Snuff-box and his Graves«, in: Peter de Voogd/John Neubauer (Hg.): *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, London 2004, S. 247–258.

22 Zit. nach: Alan B. Howes (Hg.): *Laurence Sterne. The Critical Heritage*, London 1971, S. 204.

23 Zit. nach: Keymer 2009, S. 88.

sich lässt: Hier würzt der von seiner geliebten Eliza getrennte Tagebuchschreiber sein Mahl »with Tears – a bitter Sauce« und weint wie ein Kind (S. 108); er bricht »a dozen different times after dinner« in Tränen aus (S. 109); als eine mitfühlende Freundin das Los der Liebenden beweint, lässt das seinen »stream of tears« noch weiter anschwellen (S. 110); er weint besonders heftig, wenn er an die Tränen denkt, die die Geliebte vergießen wird (S. 113), und wenn er an sie schreibt, fallen ihm die Tränen auf das Briefpapier im Gedanken an ihre Tränen, »the true philtre [Liebestrank] by which Thou hast charm'd me and wilt forever charm and hold me thine« (S. 114); er erfreut sich der »most pathetic flood of tears«, die eine andere Freundin über seine Geschichte vergießt (S. 117), weint vom tränengesalzenen Abendessen bis zum frühen Morgen (S. 119), und wenn ihn schließlich der erste Brief der fernen Geliebten erreicht, lösen ihre Tränen neue Tränenfluten aus: »I read and wept – and wept and read till I was blind – then grew sick and went to bed« (S. 147). Seine, ihre und die Tränenflüsse mitfühlender Freundinnen schwel len fortwährend in so spasmodischen Wallungen an und ab, dass man meinen könnte, was Sterne hier im Sinn habe, sei die Parodie eines sentimentalen Texts, nicht ein alle anderen überbieten wollender. Dem ist aber keineswegs so, denn dafür fehlt dem *Journal to Eliza* jeder komisch oder kritisch distanzierende Ansatz. Im Gegensatz zu allen anderen Texten Sternes – selbst den Predigten! – ist dieses Tagebuch gänzlich humorlos bzw. ist sein einziger *humor* die Tränenflüssigkeit.

Was von vielen Sterne-Kritikern seiner Zeit und auch später noch in seinen Romanen häufig überlesen wurde, die Kritik am Sentimentalismus und seinem Kult einfühlsamer Tränen, fehlt hier wirklich. Das *Journal to Eliza* ist schließlich auch ein Text ganz anderer Art als die beiden Romane: keine literarische Fiktion, sondern ein mehr oder weniger stilisiertes autobiographisches Dokument. Sterne verbirgt sich dabei zwar hinter der im Roman des 18. Jahrhunderts so beliebten Herausgeberfiktion und nennt sich selbst »Yorick« oder den »Brahmanen« (»Bramine«), doch behält dieser den realen

Namen der angebeteten Dame, Elizabeth oder Eliza Draper, unverändert bei. Darüber hinaus war die Geschichte von Sternes letzter Liebe, der skandalumwitterten Romanze des verheirateten anglikanischen Pastors gesetzten Alters und der 22-jährigen Frau eines englischen Kolonialbeamten in Bombay, zu dem sie zurückkehren musste, zu bekannt, ja sogar durch Sternes eigene Hinweise auf »Eliza« in der *Sentimental Journey* öffentlich gemacht, als dass die durchsichtige fiktionale Einkleidung nicht von jedermann hätte durchschaut werden können. Der Effekt der nicht-autorisierten posthumen Publikation war eher umgekehrt als der einer Distanzierung: Die durchaus intendierte Gleichsetzung des tränenselig auf die Tugendhaftigkeit seines zärtlichen Begehrens pochenden »Yorick« mit Sterne in den *Letters from Yorick* wie im *Journal to Eliza* bekräftigte noch die ohnehin weitverbreitete Tendenz, auch Yorick und seine Tränen in der *Sentimental Journey* schlichtweg mit dem Autor gleichzusetzen.

Der wesentliche Unterschied im textuellen Status des *Journal* verlangt aber auch eine unterschiedliche Lektüre der Tränen, die hier so reichlich vergossen werden. Das *Journal* und seine Tränen haben – unabhängig davon, ob Sterne nicht doch auf ein breiteres Publikum geschickt hat – einen anderen Adressaten als die Romane: nicht die literarische Öffentlichkeit, sondern Mrs. Elizabeth Draper. Für sie produziert Sterne den Tränenexzess als Beweis seiner tiefen Gefühle, und da er ihr seine Tränen aufgrund der geographischen Ferne nur vertextet vorführen kann, steigert er sich in eine Rhetorik der Tränen hinein, die die Geliebte überwältigen und ewig an ihn binden soll. Wie ehrlich diese Tränen waren: Wir wissen es nicht – und wohl auch Sterne selbst wusste es nicht. Und wir wissen auch nicht, ob er damit sein Ziel erreicht hat und Eliza für seinen Traum eines idyllischen Glücks in geschwisterlich zärtlicher Zuneigung in einem bescheidenen Pfarrhaus gewonnen hat, denn sein Tagebuch bricht als Fragment ab und Elizas Antwortbriefe sind nicht auf uns gekommen. Was wir jedoch wissen können, ist, dass Sterne sich hier zum empfindsamen Liebenden stilisiert, dem die Tränen des

Mitleids heilig und die geteilten Tränen das höchste Liebesglück sind, der aber, befangen in seiner Lebenssituation, im Gegensatz zum brillanten Autor der *Sentimental Journey* nicht in der Lage ist, zu ihnen eine selbstkritische Position und die Distanz des Humors einzunehmen. Vielleicht ist gerade deshalb das *Journal to Eliza* Fragment geblieben und nicht, weil Sterne – wie es eine sentimentalere Version haben will – seine Krankheit zum Tode den Griffel aus der Hand genommen hat.

VI.

Dass im *Tristram Shandy* wie in der *Sentimental Journey* das Lachen ebenso wichtig sei wie die Tränen und dass darin ein besonderer Vorzug gegenüber den unerbittlich larmoyanten Texten des Sentimentalismus liege, gehörte schon zu den Topoi der frühen und schnell sich internationalisierenden Sterne-Rezeption und -Kritik. Ein kleines Florilegium aus dem *Critical-Heritage*-Band zu Sterne und der Dokumentation über *Sterne in Europa* mag das belegen. Schon in einer der frühesten Kritiken zum *Tristram Shandy* (Bd.V und VI) in der *Critical Review* vom Januar 1762 heißt es:

The author has contrived to make us laugh at the ludicrous peculiarity of Toby, even while we are weeping with tender approbation at his goodness of heart [...].

Ganz in diesem Sinne schreibt auch Joseph Pierre Frénais im Vorwort zu seiner Übersetzung der *Sentimental Journey* (1769):

One will find throughout the book an amiable philanthropic nature which never belies itself, and under the cloak of gaiety – and even sometimes of buffoonery – flashes of a tender and true sensibility which draw tears even while one is laughing.²⁴

Die ersten Sterne-Kritiker Italiens, die Gebrüder Alessandro und Pietro Verri, heben in ihrem Briefwechsel kaum zwei Jahre nach Sternes Tod ebenfalls auf diese Mischung ab:

I would never have believed that such a man who was always laughing and speaking the language of a dissolute, could have in his soul such delicate sensibility and kindness towards men that I see in his book. He makes you laugh and cry at the same time.²⁵

Die Tränen, die von diesen Lesern geweint wurden, waren bitter-süße, in denen sich Wohlwollen, Mitleid und sympathisches Lachen über harmlose Torheiten genussvoll vermengten.

Was solchen Beschreibungen, die Sternes Tränen in sentimentalischer Tränenlust recht schal werden lassen, fehlt, ist der Geschmack für die Bitterkeit der Tropfen, die Prise attischen Salzes, die Sterne seinen Tränen immer wieder beimischt – nicht um diese noch genussvoller zu machen, sondern um dem Leser einen allzu gefälligen Konsum zu vergällen. Ein Gefühl dafür findet sich (meines Wissens) erstmals bei deutschen Sterne-Lesern und -Bewunderern, die, wohl nicht zufällig, sich in ihren eigenen Schriften als Meister der Kunst der ironischen Unterminierung von empfindsamen Präntationen erweisen. Der eine war der geistreiche Aphoristiker und Satiriker Georg Christoph Lichtenberg, der früh schon auf Sterne stieß. In einer seiner *Ästhetischen Bemerkungen* (1800 gesammelt veröffentlicht) entwirft er einen Lackmus-Test zur Unterscheidung von Szenen, bei denen der Autor wirklich Rührung verspürt habe, und solchen, bei denen der Autor auf der Basis genauer Menschenkenntnis und durch eine geschickte Auswahl charakteristischer Züge dem Leser die Tränen entlocke. Sterne gehört für Lichtenberg offenbar zum zweiten, dem nicht gefühlsseligen Typ:

25 Zit. nach: de Voogd/Neubauer 2004, S. 195. Im Original lautet der Schlüsselsatz: »Ti fa sorridere e ti fa venire le lagrime agli occhi.« Also nicht »Lachen«, sondern »Lächeln« verbindet sich mit den Tränen, und deren Gleichzeitigkeit ist eine Überemphase des Übersetzers.

Es gibt, wie ich oft bemerkt habe, ein untrügliches Zeichen, ob der Mann, der eine rührende Stelle schrieb, wirklich dabei gefühlt hat, oder ob er aus einer genauen Kenntniß des menschlichen Herzens bloß durch Verstand und schlaue Wahl rührender Züge uns Thränen abgeloct hat. Im ersten Fall wird er nie, nachdem die Stelle vorüber ist, seinen Sieg plötzlich aufgeben. So wie bei ihm sich die Leidenschaft kühlt, kühlt sie sich auch bei uns, und er bringt uns ab, ohne daß wir es wissen. Hingegen im letztern Fall nimmt er sich selten die Mühe, sich seines Sieges zu bedienen, sondern wirft den Leser oft, mehr zur Bewunderung seiner Kunst als seines Herzens, in eine andere Art von Verfassung hinein, die ihn selbst nichts kostet, als Witz, den Leser aber fast um Alles bringt, was er vorher gewonnen hatte. Mich dünkt, von der letzteren Art ist Sterne. Die Ausdrücke, womit er Beifall vor einem anderen Richterstuhl erhalten will, vertragen sich sehr oft nicht mit dem Sieg, den er soeben vor dem einen erhalten hatte.²⁶

Lichtenbergs Urteil über Sterne, den Menschen, war bekanntlich ein recht abschätziges;²⁷ hier jedoch, wo es um den Schriftsteller geht, zollt er ihm höchsten Respekt für seinen raffiniert-kritischen Umgang mit den Tränen der Empfindsamkeit.

Der andere ist Heinrich Heine, der in seiner *Romantischen Schule* (1836) Sternes Wahrhaftigkeit der Gefühlsdarstellung über die Jean Pauls erhebt, dem Friedrich Schlegel hierin gerade den Vorrang gegeben hatte:

Mit Unrecht glauben einige Kritiker, Jean Paul habe mehr wahres Gefühl besessen als Sterne, weil dieser, sobald der Gegenstand, den er behandelt, eine tragische Höhe erreicht, plötzlich in den scherzhaftesten, lachendsten Ton überspringt; statt daß Jean Paul, wenn der Spaß nur im mindestens ernsthaft wird, allmählich zu flennen beginnt und ruhig seine Tränendrüsen austräufen läßt. Nein, Sterne fühlte vielleicht noch tiefer als Jean Paul, denn er ist ein größerer Dichter. Er ist [...] ebenbürtig mit William Shake-

26 Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, Bd. 1: Sudelbücher I, hg. v. Wolfgang Promies, München 1968, S. 618 (Heft F, 1107). Vgl. auch Howes 1971, S. 443.

27 S. etwa seinen Eintrag im Sudelbuch (G, 2) in: Lichtenberg 1968, Bd. 2, S. 131f.

speare, und auch ihn, den Lorenz Sterne, haben die Musen erzogen auf dem Parnaß.²⁸

Der Vergleich mit Shakespeare, obwohl nur angedeutet und nicht ausgeführt, trifft genau: Bei ihm wie bei Sterne verbindet sich das Weinen mit dem Lachen oder kippt das eine ins andere um; beider Tränen sind oft der bitter-süße Ausdruck gemischter Gefühle, und beide stellen Tränen nicht nur dazu her und dazu aus, um das Publikum zum Mitweinen zu bringen, sondern lassen sie immer wieder und in unterschiedlicher Weise problematisch erscheinen, indem sie ihnen die Bitterkeit des attischen Salzes beimengen.

Mit Schriftstellern wie Lichtenberg und Heine im Rücken fühle ich mich bestärkt in dem, was mein eigener Geschmack beim Kosten der Tränen des Laurence Sterne mir sagt: Sie sind – von denen im *Journal to Eliza* abgesehen – nie nur die bitter-süßen Tränen gerührten Mitleids, deren Genuss so angenehm ist; sie sind immer auch bitterere süße Tränen, die sich dem Genuss und Selbstgenuss sentimentaler Rührseligkeit entziehen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

28 Heinrich Heine: Werke, hg. v. Helmut Schanze, Frankfurt a.M. 1968, Bd. IV, S. 268. Vgl. auch Howes 1971, S. 449f.; de Voogd/Neubauer 2004, S. 105.