

**Jan Mosch**

## Störung als Erzähltechnik in Laurence Sternes *Tristram Shandy*

In der Sekundärliteratur und in Rezensionen rekurriert man mit regelmäßigem Vergnügen auf Dr. Johnsons berühmtes Verdikt über *Tristram Shandy*, das der zeitgenössische Biograph James Boswell in seinem *Life of Samuel Johnson* dem englischen Gelehrten zuschreibt: „Nothing odd will do long. Tristram Shandy did not last.“[1] Sieht man davon ab, dass die Anbringung dieses Zitates heute oft mehr dem ironischen Nachweis, dass auch ein eminenter Kritiker sich irren kann, als einem spezifischen Interesse an der Langlebigkeit von Laurence Sternes Hauptwerk geschuldet ist, bleibt dennoch festzuhalten, dass der Satz repräsentativ für einen Großteil der Reaktionen steht, die *Tristram Shandy* in den vergangenen zweieinhalb Jahrhunderten seit seiner sukzessiven Erstveröffentlichung in neun zwischen 1759 und 1767 erschienenen Bänden hervorgerufen hat.

„Sterne ist der grosse Meister der Zweideutigkeit“, konstatiert schon Nietzsche: „Der Leser ist verloren zu geben, der jederzeit genau wissen will, was Sterne eigentlich über eine Sache denkt, ob er bei ihr ein ernsthaftes oder ein lächelndes Gesicht macht.“[2] Was Nietzsche als den Freigeist des Autors lobte, war für andere Anlass zu moralischer wie auch intellektueller Entrüstung – ein überzeitliches Phänomen, das sich nicht auf sittenstrenge Epochen wie den Viktorianismus eingrenzen lässt. Als Ursache der immer wieder geäußerten Kritik sind ohne große Spekulation der exzentrische, stellenweise derbe Humor sowie die nicht-lineare Erzählstruktur auszumachen, die den Leser daran hindert, den Plot unmittelbar zu erschließen. Noch 1961 sieht sich Bowman Piper in seinem Artikel „*Tristram Shandy's Digressive Artistry*“ veranlasst, die These, dass *Tristram* seine narrativen Digressionen bewusst und kontrolliert einsetzt, gegen die Ansichten jener zu verteidigen, die die Abschweifungen der Erzählerfigur als Ausdruck von deren kurzer Aufmerksamkeitsspanne oder anderer psychologischer Dispositionen und mentaler Schwächen lesen.[3]

Ebenso zweifelsfrei, wie Sternes Verstöße gegen die literarische Tradition und das gesellschaftliche Dekor als Quellen der Irritation gelten dürfen, sind sie auch als die Ursachen jener Erfolge Sternes in den gehobenen Londoner Kreisen erkennbar, die Peter Briggs in seinem Artikel

„Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760“ historisch kontextualisiert und als den Aufstieg des Autors zum ‚Gipfel des Parnass‘,[4] als seine „harlequin’s invasion“[5] beschreibt. Briggs’ Bild ist dabei nicht unglücklich gewählt: Der Harlekin, in der Commedia dell’arte Vertreter eines anarchischen, tabuverletzenden Humors, wie er auch mit der karnevalesken Hierarchieverkehrung einhergeht, verweist uns auf das Konzept der Störung als ein konstitutives Element des Shandy-Romans.

Allgemein gesprochen lässt sich Störung definieren als die auffällige Abweichung von einem Normzustand, von den üblicherweise erwartbaren Regeln und Gesetzmäßigkeiten eines Systems. Schon aus dieser ersten, tentativen Bestimmung ist zu erschließen, dass eine Störung immer auch einen Beobachter voraussetzt, der sie als eine solche wahrzunehmen vermag. Vor diesem Hintergrund beschreibt Luhmann im Rahmen seiner Systemtheorie Irritation als einen „jeweils systemeigene[n] Zustand ohne Entsprechung in der Umwelt des Systems“ und argumentiert, dass man aus der Beobachtung einer Störung in einem System nicht schließen könne, „daß auch die Umwelt entsprechend irritiert sei; ja nicht einmal, daß der Umweltzustand, der die Irritation auslöst, für die Umwelt (für wen denn?) ein Problem sei“[6]. Mithin können Störungen auch als produktiv begriffen werden. Luhmann selbst fasst die Irritation als einen Status auf, der „zunächst offen läßt, ob [...] Strukturen geändert werden müssen oder nicht; ob also über weitere Irritationen Lernprozesse eingeleitet werden oder ob das System sich darauf verläßt, daß die Irritation mit der Zeit von selbst verschwinden werde“[7]. In diesem Sinne lässt sich der revolutionäre Ikonoklasmus der avantgardistischen Programmschriften als ein literaturhistorisches Beispiel verstehen, wie durch Störung auf Innovationen in den - wie bei Luhmann nicht mehr als getrennt und autonom verstandenen - Systemen der Kunst und der gesamtgesellschaftlichen Kommunikation hingewirkt werden soll; freilich fallen diese Veränderungen radikaler aus, als es Luhmanns vorsichtige Umschreibung einer Evolution von Lernprozessen andeutet. Das Luhmannsche Opus magnum einer soziologischen Universalardarstellung macht die Systemtheorie angreifbar für jene, deren Domäne zu einem Rad im Getriebe reduziert wird. So moniert Albrecht Koschorke: „Luhmann ist ein Parteigänger des Funktionierens. Er weigert sich, die Möglichkeit einer Dysfunktionalität des Funktionalen systematisch zu durchdenken“[8]. Im Rückgriff auf solche frühere Untersuchungen beanstandet Geisenhanslüke unter anderem die Unschärfe in der Trennung von literarischem und literaturwissenschaftlichem Diskurs, „die Bestimmung der Kunst als Verfügbarmachung von Wahrnehmung für Kommunikation“ und die daraus resultierende Herabsetzung „der Litera-

tur auf ihre Funktion im System“. Fruchtbare seien Modelle, die zeigten, „[d]ass ein Zusammenhang zwischen Literatur und Dysfunktionalität besteht, den Adorno und Foucault mit den Begriffen der Negativität und des Gegendiskurses festzuhalten versuchen“[9].

In der Tat ist einzuräumen, dass Luhmann auch die Irritation nur als Funktionsträger begreifen möchte, nämlich als Übergangszustand auf dem Weg zu einer Systemanpassung. Diskutabel bleibt daher die Frage, ob Störung als ästhetisches Programm ihre Existenz rein selbstbezüglich als ein zu jedem gegebenen System vorhandenes, autonomes „Anderes“ herleiten kann. In jedem Fall ist zu vermuten, dass sich Störungen nur synchron verorten lassen,[10] da im Laufe der Zeit unweigerlich ein Konsolidierungsprozess einsetzt. Es ist somit konsequent, wenn Marinetti im „Futuristischen Manifest“ fordert: „Wenn wir vierzig sind, mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!“[11]. Der von Luhmann identifizierte Adaptivität von Systemen ist anscheinend nur durch stete Erneuerung des Störungsreizes beizukommen. Dass Tristram Shandy diese Wirkung immer noch zu erzielen imstande ist, belegt den Nachdruck, mit dem Sterne nicht bloß eine kuriose Fabel entfaltet, sondern vielmehr die Repräsentationstechniken der erzählenden Literatur, die heute noch verbindlich sind, in Frage stellt. Die Relevanz von Luhmanns Ausführungen wiederum liegt darin, dass er den Begriffskomplex der Irritation aus seinen alltagssprachlichen Assoziationen der Fehlerhaftigkeit und der Destruktivität löst.

Wie Sternes Beispiel zeigt, hat sich zu seinen Lebzeiten in der Öffentlichkeit bereits ein Bewusstsein für individuelle Autorschaft entwickelt, ebenso ein literarischer Markt, auf dem die Erzielung von Aufmerksamkeit das oberste Gebot ist.[12] Eine soziale Wirkmächtigkeit seines Romans (oder überhaupt die Intention einer solchen) lässt sich daraus freilich nicht ableiten. Auch da, wo gesellschaftliche Zustände und Redeweisen vorgeführt werden, steht der unterhaltende Aspekt der Satire und Parodie, nicht die Didaxe im Vordergrund. In den Binnentexten, die Tristram zu zitieren vorgibt, tritt typischerweise ein burlesker Stil zu Tage; ein Beispiel hierfür ist der Ehevertrag von Tristrams Eltern (I 15),[13] der in mehrseitiger Juristenrhetorik („And this Indenture further witnesseth“) und langatmigen Aufzählungen von Synonymen („without any let, suit, trouble, disturbance, molestation, discharge, hindrance, forfeiture, eviction, vexation, interruption, or incumbrance whatsoever“) das inhaltliche Detail regelt, dass die Mutter ihre Kinder in London zur Welt bringen darf. Ähnlich zu charakterisieren ist die theologische Abhandlung der Sorbonne zur Taufe

von Ungeborenen, über deren scholastische Verfasser der Erzähler, in der dritten Person von sich sprechend, spottet: „Mr Tristram Shandy’s compliments to Messrs. Le Moyne, De Romigny, and De Marcilly; hopes they all rested well the night after so tiresome a consultation“ (I 20).

Es kann deswegen wenig verwundern, dass sich ein Gutteil der Sekundärliteratur der Frage widmet, in welcher literaturhistorischen Tradition Sterne zu sehen sei. Zwei Forschungslinien haben sich herausgebildet: „One strain of criticism reads Tristram Shandy as a belated exercise in Renaissance learned wit; the other as a parody (or, if the implications of its parodic gestures are pursued, a deconstruction) of representational conventions in the modern novel“.[14] Anhänger der ersteren Auffassung, die Sterne in der Nachfolge von Rabelais, Erasmus von Rotterdam oder Jonathan Swift sehen, kritisieren jede ‚Zwangsmo-  
 dernisierung‘ Sternes: „The consistent privileging of the „plural“ text in many recent theoretical treatments of the novel has led to some uncritical conclusions about Tristram Shandy“.[15] Dahinter verbirgt sich allerdings oft genug ein ideologischer Streit um vermeintliche Weltanschauungen des Autors:

„It may, in some ways, be a hard pill to swallow to accept that such a marvelous book as Tristram Shandy can have been written from a conservative, not to say reactionary perspective, and that it is a satire (with all that the generic distinction implies) and not a postmodernist novel“.[16]

Der vorliegende Beitrag versucht, diesen Positionsstreit in den Hintergrund zu rücken, und widmet sich dem Primärtext als einem ästhetischen Projekt, das eine generelle Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Realitätsdarstellung durch Sprache bzw. der Umsetzung eines Lebens in einen literarischen Text darstellt. Störung wird dabei zum Schlüsselkonzept eines Kreisschlusses: Die Irritationen des Lesers durch die Untermi-  
 nierung traditioneller Erzählformen, durch die Anachronie und die ostentativen Hinweise des Erzählers auf die eigenen Erzähltechniken werden zu gerade dem Medium, in dem die Vermittlung einer subjektiven Denk- und Lebensweise möglich ist. Störung erscheint sowohl als wiederkehrende Arbeitstechnik als auch als inhaltliches Motiv; ihre verschiedenen Aspekte – die Störung der literarischen Illusion durch metafiktionale Signale und thematische Digressionen, die Störung der kommunikativen Funktion von Sprache durch linguistische Zweideutigkeit sowie Störung und Missverständnis als Handlungsmotiv – sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

## II Leben und Schrift

Vorausgeschickt sei die methodologische Anmerkung, dass im vorliegenden Beitrag Tristram Shandy als die Lebensbeschreibung eines englischen Gentleman aufgefasset wird, als die sie sich präsentiert. Es gibt in der breiten Rezeption, teilweise auch der Forschung, die Tendenz, Tristram lediglich als alter ego Sternes zu betrachten und letzten Endes den Autor und seine Figur gleichzusetzen. Typisch dafür ist das Vorwort einer unkritischen Taschenbuchausgabe[17], in dem ein Zitat der Figur Tristram als essayistische poetologische Bekundung des Autors aufgefasst wird: „Sterne asserts in the novel that ‘writing when properly managed (as you may be sure I think mine is), is but a different name for conversation’“. Während es durchaus Kongruenzen zwischen dem Autor und Teilen seines Personals gibt,[18] scheint es - nicht nur im Bewusstsein des von Parnell angemahnten literaturgeschichtlichen Platzes des Werkes – geboten, dessen Fiktions Ebenen traditionell zu hierarchisieren: Der reale Autor Sterne ist nicht mit der Erzählerfigur Tristram identisch, nur weil dieser als fiktiver Autor auftritt; es gibt beispielsweise keine metaleptischen Sprünge, bei denen irgendeine Figur aus dem ihr gemäßen Rahmen herausträte, so dass es etwa zu einer Kommunikation zwischen dem Autor und seinen Figuren käme.[19] Unter der Prämisse, dass Tristram Shandy als Autor seines Lebensberichtes eine neue Subjektivität verkörpert und dass seine Schreibstrategien ein Versuch der sprachlichen Umsetzung seines Lebensgefühls sind, soll im Folgenden Tristram als der Urheber seines Werkes apostrophiert werden. Implizit ist selbstverständlich zu bedenken, dass wir uns damit bereits innerhalb der Rahmenfiktion aufhalten, die *Tristram Shandy* zum Künstlerroman macht. Die Relevanz dieser Rahmenfiktion zeigt sich in den Fußnoten, die durch eine klassische Herausgeberfiktion Tristrams Autorschaft affirmieren und eine Prüfung des vorliegenden Inhalts suggerieren, z.B.:

„The author is here twice mistaken; for Lithopaedus should be wrote thus, Lithopaedii Senonemis Icon. [...] Mr Tristram Shandy has been led into this error, either from seeing Lithopaedus’s name of late in a catalogue of learned writers in Dr –, or by mistaking Lithopaedus for Trinecavellius“ (II 19).[20]

*Tristram Shandy* kann als ein autopoetisches Werk begriffen werden, das Verknüpfungen nicht mit einer bestimmten Gattung, sondern mit dem Diskurs der Literatur und der ästhetischen Tradition insgesamt aufweist.

Ein deutliches Signal sind die intertextuellen Verweise, die sich beispielsweise in Tristrams Auseinandersetzung mit der Horazschen Poetik finden: Wo Horaz die Entfaltung einer Fabel *medias in res* vorsieht, zieht Tristram es vor, ab ovo den Entwicklungen nachzuspüren (I 4), und genau dieses Verfahren vollzieht sein Text natürlich dann. Vielleicht am interessantesten sind die Verschränkungen rund um die Figur des Pfarrers Yorick, der den Namen des Hofnarren (jester) aus Shakespeares *Hamlet* nicht durch Zufall trägt: Tristram behauptet, dass Shakespeares Dramen auf „authenticated facts“ beruhen und dass daher der Pfarrer durchaus ein Nachfahre des Possenreißers sein könnte, dessen Ahnen aus Dänemark emigriert wären (I 11). Bleibt diese Vermutung auch nur Tristrams persönlicher Eindruck („It has often come to my head“ [I 10]), so belegt sie doch, dass sein Hauptanliegen, wie hier postuliert, die Umsetzung von Lebensfakten ins literarische Werk ist, er sich quasi auf Shakespeare als ein Vorbild beruft. Gleichwohl lässt sich die Episode auch umgekehrt dahingehend interpretieren, dass Pfarrer Yorick als Abkömmling einer literarischen Figur und damit selbst als fiktive Persona entlarvt wird. Zudem stammt er noch von einem Hofnarren ab, der als *white fool* die Lizenz hat, die herrschende Ordnung zu unterminieren. Dieser Blickwinkel wird plausibel, bezieht man das Epitaph ein, das sich Tristram zufolge auf dem Grabstein des Geistlichen befindet: „Alas, poor Yorick!“ (I 12), heißt es dort kurz und bündig – der Vergleich mit der bekannte Zeile, mit der der fiktive Hamlet den verstorbenen Narren bei der Ausgrabung des Schädels betrauert, liegt nah: „Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest“ (*Hamlet* V.1.174-175).[21]

Dem intertextuellen Spiel liegen metafiktionale Elemente zu Grunde, die die Artifizialität des *Tristram Shandy* andeuten, freilich nicht mehr als das. Wie Nietzsche richtig bemerkte, darf man Eindeutigkeit bei Sterne nicht erwarten. Gerade diese Art von Störung, die aus der Gegenläufigkeit von Lebenswirklichkeit und Kunstcharakter erwächst, ist es, die das Interesse des Lesers auf durchaus ernstzunehmende literaturtheoretische Fragen zu lenken vermag. Prämisse dieser Deutung ist die These einer bewussten und kritisch motivierten Schreibearbeit Sternes, die erstmals von einem Verfechter der „Roman-Tradition“ formuliert wurde und über die mittlerweile weitgehend Konsens herrscht: „Sterne knew both what he was doing and why he was doing it“, konstatiert Russell.[22] „[He] consciously examined the „standard“ novel as represented by Fielding’s work, critically (not merely whimsically) indicated its shortcomings, and demonstrated what seemed to him preferable techniques“.[23] Sternes Werk ist, um auf Dr. Johnson zurückzukommen, nicht so sehr „odd“ wie innovativ: Begüns-

tigt sicherlich auch durch die Empfindsamkeit[24], bricht der Autor mit den Konventionen und Strategien des realistischen Romans, der sich erst kurze Zeit zuvor durch Fielding, Defoe und Richardson als literarische Gattung in England etabliert hat, um zu einer authentischen Darstellungsform zu finden. Darin ähnelt er wirklich seinem Erzähler Tristram, dessen Ablehnung der Horazschen wie anderer normativer Poetiken weniger trotzige Rebellion als das Streben nach individueller Ausdruckskraft ist: „in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived“ (I 4).

Der Schlüsselbegriff der Authentizität wird in immer wiederkehrenden Wendungen vermittelt. Exemplarisch sei das erste Buch herausgegriffen, in dem Tristram seine Ausführungen innerhalb zweier Kapitel mit auffälliger Emphase affirmiert: „I would not shake my credit in telling an improbable truth“, „In honest truth“, „to speak the truth“, „in plain truth“ (I 11) und erneut „To speak the truth“ (I 12) treten als Wendungen auf.

Der Gebrauch der Floskeln ist so inflationär, dass sich fast eine gegenwärtige Wirkung ergibt. Doch selbst wenn hier eine Selbstironie der Fiktion vorliegen sollte, suggerieren zahlreiche weitere Stellen (ebenso wie Annotationen in den Fußnoten) den Charakter eines dokumentarischen Werks. Unter anderem lädt Tristram seine Leser ein, seine Spekulationen zu Shakespeares Yorick in der dänischen Historie des Saxo Grammaticus zu verifizieren (I 11), auch nach heutigem Forschungsstand eine der Hauptquellen des Hamlet. Dieselbe Impression von Lebenswirklichkeit vermitteln die Dokumente, die Tristram ausführlich zitiert. Darunter fällt der Ehevertrag seiner Eltern, den er den Lesern nicht im Original vorenthalten möchte: „The article [...] is much more fully expressed in the deed itself, than ever I can pretend to do it“ (I 15); ferner die Predigt zum Thema „Conscience“, die aus einem Buch fiel, das sein Vater und sein Onkel lasen, und die er hier – dem durchaus konventionellen literarischen Motiv des ‚aufgefundenen Dokuments‘ folgend – nachdruckt (II 17); dazu weitere Textzitate wie die Abhandlung der Sorbonne (I 20), ein katholischer Exkommunikationsfluch (III 11) oder „Slawkenbergius's Tale“ (IV, Anfang), allesamt – einer wissenschaftlichen Verfahrensweise gemäß – auch in der Originalsprache abgedruckt. [25]

Zunächst suspekt erscheint vor dem Hintergrund dieses Echtheitsstrebens (und dem Eingeständnis der Beschränkungen der Leistungsfähigkeit erzählender Literatur) eine knappe Bemerkung Tristrams über die Ähnlichkeit zwischen Malern und Schriftstellern wie ihm: „Where an exact copying makes our pictures less striking, we choose the less evil; deeming it even more pardonable to trespass against truth, than beauty“ (II 4).

Mit Keats mag man ihm entgegenhalten „Beauty is truth, truth beauty“ („Grecian Urn“ Z.49), [26] doch ein Platoniker ist Tristram offenkundig nicht. In seinen Formulierungen knüpft Tristram allerdings an eine bis ins Altertum zurückreichende Diskursformation an – an die Frage, ob es einen Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit gebe; ob die Dichter nicht, einem antiken, nicht nur platonischen Topos gemäß, allesamt Lügner seien; ob der Literatur, wie es der aristotelischen Lehre entspricht, ein Vorrang vor der Geschichtsschreibung zukomme, weil sie sich mit dem Allgemeinen und Wahrscheinlichen statt mit dem Einzelfall befasse – auch Tristram verfasst ja eine „history“ (I 14), verschreibt sich aber mit der oben zitierten Wendung der „improbable truth“ (I 11) dem (literarischen) Wahrscheinlichkeitsgebot. Damit steht Tristram vor einem Trilemma: Er arbeitet zunächst mit einem autonomen Ästhetikbegriff (beauty), der mit dem Begriff der (faktischen) Wahrheit koexistieren soll, oder in anderen Worten: Als Autor seiner Memoiren ist er Historiograph und doch zugleich auch Künstler. Hinzu tritt ein dritter Aspekt: „all that concerns me as a historian, is to represent the matter of fact, and render it credible to the reader“ (IV 27). Wahrheit existiert demnach nicht nur als objektivierbares Datum, sondern auch in der wandlungsfähigen Erscheinungsform der Glaubwürdigkeit: Eine „improbable truth“ darf es nicht geben – Tristrams Ansatz des Lebensberichtes eines autonomen Subjekts paart sich mit der Erkenntnis, dass die Rezeptionsseite ein integraler Bestandteil der Bedeutungsproduktion eines Kunstwerkes ist. Tatsächlich ist die ‚Entdeckung‘ des Lesers – „the idea that interpretation depends more on the subjective desire of the reader than on the objective words on the page“ [27] – eine der zentralen Leistungen des vorliegenden Romans. Bevor wir jedoch auf die Konsequenzen eingehen, die Tristram als Erzähler zieht (namentlich die Entwicklung eines Dialoges mit dem Leser und die ostentative Sichtbarmachung der von ihm verwendeten literarischen Verfahren), ist zunächst noch die Problematik der überkommenen, sprachlich vermittelnden Repräsentationsmodelle zu umreißen.

### III Subjektivität und Kommunikationskrise

Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass die aufklärerische Betonung des Subjekts Tristrams Arbeit überhaupt erst möglich macht und gleichzeitig durch das Wissen um die ebenso idiosynkratische Natur des Lesers vor große Probleme stellt. Während seiner Frankreichreise verfasst Tristram „remarks“, Notizen auf kleinen Papierzetteln, die ihm aus seiner



Tasche abhanden kommen. Einige Zeit später entdeckt er, dass eine Frau sie als Papirollen verwendet hat, um sich damit Locken zu drehen. Als Tristram seine ‚Bemerkungen‘ zurückerhält, sind sie folglich verdreht: „one was twisted this way - another twisted that - ey! by my faith; and when they are published, quoth I - They will be worse twisted still“ (VII 38). Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit von Wörtern - hier die verknickten Zettel, die mit der Verdrehung des Sinnes der darauf niedergeschriebenen Bemerkungen durch spätere Leser gleichgesetzt werden - ist nicht nur ein anschauliches Beispiel für Tristrams Humor.

Die angesprochenen Themen der linguistischen Mehrdeutigkeit und des Verkennens einer intendierten Aussage durch einen Rezipienten sind vielmehr von Konsequenz für den Bedingungsrahmen von Kommunikation insgesamt. Der locus classicus der modernen Sprachkrise ist Hofmannsthal's Chandos-Brief, die Entschuldigung „wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung“ [28]: „die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“.[29] Um eine Negation der referentiellen Funktion von Sprache geht es Tristram (oder Sterne) sicherlich noch nicht; dies belegt neben der Existenz des *Tristram Shandy* als Dokument literarischer Betätigung (das ist der „Brief“ ja auch) schon die Abwesenheit diskursiver Äußerungen Tristrams über eine Unmöglichkeit des Schreibens. Nach Iser „kam es in Tristram Shandy gewiß noch nicht auf eine Revolutionierung der Wahrnehmung an, wohl aber auf ein Hervorkehren dessen, was für die Romantradition nicht im Blick stand: die vom Erzählen produzierten Verluste“.[30] Diese Verluste, so mag man ergänzen, gibt es nicht nur im literarischen Erzählen, sondern auch in der alltäglichen Kommunikation, dem ‚Erzählen‘ im profanen Sinne. Anders als es in der Moderne der Fall sein wird, zeigt sich in *Tristram Shandy* jedoch keine inhärente Diskrepanz zwischen dem sprachlichen Zeichen und dem Bezeichneten. Die Worte sind nicht zu abstrakt für die Dinge; stattdessen werden sie aufgrund ihrer Bedeutungs Offenheit zu einer Schwachstelle in der Kommunikation zwischen autonomen Subjekten, deren Wahrnehmung und Interpretation lebensweltlicher Eindrücke äußerst unterschiedlich ausfallen kann.

Iser attestiert Sterne die Erkenntnis, „daß Subjektivität nur im Scheitern der Kommunikation zum Vorschein kommen kann, woraus folgt, daß sich Subjektivität mit Sprache nicht zur Deckung bringen läßt. Schließlich dient das Fehlschlagen sprachlicher Kommunikation dazu, eine Dimension aufzublenden, die in Tristram Shandy zur Signatur der Subjektivität wird: die Wortlosigkeit der intersubjektiv verstehbaren Geste“.[31] Darunter fällt

zum Beispiel die „sprachlose Sympathie“ [32] von vergossenen Tränen, [33] aber auch abstruse Körperhaltungen, wie etwa die von Sklovskij [34] als Beispiel angeführte Verrenkung, „to have forced your hand diagonally, quite across your whole body, so as to gain the bottom of your opposite coat pocket“ (III 3). Kategorial besteht hier der Unterschied, dass Tränen zumindest noch ein (nonverbaler) Akt der Kommunikation sind, während die szenisch-theatralischen Darbietungen nicht als Medium einer Botschaft gemeint sind, in ihrer lächerlich anmutenden Andersartigkeit nichtsdestoweniger als Metapher oder auch sichtbares Signum der Individualität gelten können. Sklovskijs Deutung der Posen als verfremdet ist demnach nicht verkehrt, sofern man ‚Verfremdung‘ als Verweis auf die grundlegende Verschiedenheit aller Menschen umdeutet.

Die Störung verbaler Kommunikation ist ein wiederkehrendes Motiv in *Tristram Shandy*. Nach Locke, den Tristram häufig zitiert, hat die Sprache eine zweifache Funktion, die einerseits in der Ausformulierung eigener Gedanken, andererseits in der Übermittlung dieser Gedanken an andere Individuen besteht. [35] Letzteres ist nur möglich, wenn durch soziale Konventionen ein gemeinsamer Verständigungsrahmen geschaffen wird. Genau dieser ist aber im *Hause Shandy* nicht mehr gegeben: „Hatte Locke noch geglaubt, alle Sprachteilnehmer zum Zwecke gelingender Verständigung auf eine genaue Definition der Wörter verpflichten zu müssen, so treibt Tristram die Zwieschlächtigkeit der Wörter hervor, die als Zeichen von Ideen stets auch Zeichen ihres individuellen Gebrauchs sind.“ [36] Zwar sieht Iser Walter Shandys „wuchernde Theorien dem Impuls entspringen, stets alles genau zu definieren“; [37] eine wirkliche Klarheit des Gedankens erreicht Tristrams Vater damit aber nicht. Im Gegenteil treibt ihn seine Obsession dazu, eine Namenstheorie entlang dem klassischen Diktum „Nomen est omen“ zu entwickeln, über die sich Toby gegenüber Trim mokiert und unter der vor allem Tristram zu leiden hat: „he says there never was a great or heroic action performed since the world began by one called Tristram - nay, he will have it, Trim, that a man [of that name] can neither be learned, or wise, or brave“ (IV 18).

Walter macht sich sogleich daran, ein Erziehungskonzept unter dem Titel „*Tristra-paedia*“ für seinen Sohn niederzuschreiben: „[H]e was three years, and something more, indefatigably at work [...]: the misfortune was, that I was all that time totally neglected and abandoned to my mother“ (V 16). Die Verfolgung individueller Neigungen und Obsessionen („hobby-horses“ in Tristrams Sprachgebrauch) führt zur Abkehr von zwischenmenschlichen Beziehungen. Bezeichnend ist Walters Flucht in einen langen Monolog bei der Nachricht vom Tod seines ältesten Sohnes: „[D]o not

– do not, I beseech thee, interrupt me at this crisis“ (V 2), wehrt er Tobys Versuch, Trost zu spenden, ab; Kommunikation wird zum Störmoment der subjektiven Ganzheitlichkeit. Dessen ungeachtet ist es genau diese Ganzheitlichkeit, um deren Repräsentation sich der Erzähler bemüht: Die Vernachlässigung durch den Vater und dessen Skepsis bezüglich Tristrams Potenzials lassen Tristrams Schreibvorhaben und seine Auseinandersetzung mit dem Thema der Gelehrsamkeit als ein psychologisch motiviertes, therapeutisches Unterfangen erscheinen: „the book“ nimmt er sich vor, „shall make its way in the world, much better than its master has done before it“ (IV 32).

Missverständnisse sind ein häufig dargestelltes Thema, und immer lassen sie sich auf den Fehler zurückführen, dass Gesprächsteilnehmer ihre eigene Perspektive mit der des Dialogpartners verwechseln. Iser verweist auf das Beispiel der Szene, in der Walter und sein Bruder, Tristrams Onkel Toby, die Nachricht vom Tode Bobbys, Tristrams älteren Bruders, erhalten (V 3):[38] Walter beginnt, einen in der Ich-Form verfassten Trostbrief des antiken Autors Servius Sulpicius zu zitieren. Toby ist dieses literarische Dokument unbekannt; er glaubt, Walter spreche von sich selbst, und beginnt am Verstand seines Bruders zu zweifeln, als dieser über Asienreisen berichtet, die er 40 v.Chr. unternommen habe. Walter seinerseits ist ebenso wenig in der Lage, das Missverständnis zu erkennen, selbst als Toby „That’s impossible“ ausruft: „Subjektivität“, diagnostiziert Iser, ist „ihr eigener Code“, der aus einer „Eigenwilligkeit des Wortgebrauchs“ besteht.[39] Ebenso paradigmatisch ist ein Gespräch zwischen Toby und Trim, in dem schon die Einleitung „Your Honour, said Trim, [...] has heard, I imagine, of this unlucky accident“ (IV 18) reicht, um Verwirrung zu stiften: Trim setzt voraus, dass Toby den Ausbruch einer Kuh als den Gesprächsgegenstand erkennen werde, während sich Toby in seinen Antworten auf die Taufe Tristrams auf einen anderen als den vorgesehenen Namen Trismegistus bezieht – die zwei Personen reden aneinander vorbei. Im Übrigen stellt die Taufe auch einen Akt gescheiterter Kommunikation dar, da der von Walter ausgewählte Name dem Pfarrer mündlich falsch übermittelt worden ist. Letzten Endes ist es die kontextbezogene Bedeutungs Offenheit von Wörtern, die zur Bedrohung intersubjektiver Kommunikation wird: „For a single word to possess such a superabundance of meaning is really to possess no straightforwardly or universally intelligible meaning at all“[40]. Personifiziert wird diese Erkenntnis durch das unterschiedliche Geschwisterpaar Shandy, den Wortfanatiker Walter und seinen militärbegeisterten Bruder Toby. Als ersterer eine Lobrede auf „Auxiliaries“ hält (worunter er Hilfsverben versteht), verweigert sich Toby,

dem nur die Bedeutung Hilfstruppen bekannt ist, dem Kommunikationsvorgang: „For my own part, quoth my uncle Toby, I have given it up“ (V 42).

Die Problematiken mündlicher Verständigung potenzieren sich bei dem Plan einer individuellen Lebenswiedergabe, wie sie Tristram anstrebt: Zu der Notwendigkeit der Übermittlung subjektiver „opinions“ trotz sprachlichen Uneindeutigkeiten kommt die räumliche und zeitliche Trennung von Autor und Leser hinzu, die regulative Eingriffe in den Kommunikationsprozess durch Korrekturen oder nonverbale Signale unmöglich macht. Tristram entwickelt mehrere Strategien, die diese Mängel beheben sollen, damit sein Buch auch ohne seinen „master“ seinen Weg machen kann. Tristrams Darstellungspraxis fußt zum einen auf einer ostentativen Betonung der materiellen und medialen Ebene des Kommunikationsprozesses, d.h. auf regelmäßigen Verweisen auf die Tatsache, dass der Leser ein Buch in der Hand hält; zum anderen auf dem Versuch, eine Gesprächssituation zwischen ihm und seinen Lesern zu fabrizieren.

#### **IV Das Verhältnis von Erzähler und Leser**

Berühmtermaßen bezeichnet Tristram seine Art des Schreibens als Konversation, also als Dialog mit den Lesern (II 11). Es gelingt ihm allerdings nicht, dieses Versprechen auch einzulösen. Einerseits ist auffällig, dass Tristram einen Führungsanspruch erhebt: „if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out – bear with me, – and let me go on, and tell my story my own way“ (I 6). Es ist demnach keineswegs ein Austausch geplant, vielmehr verläuft die Kommunikation asymmetrisch und betont die Individualität des Erzählsubjekts und -objekts. Andererseits ist Tristram auf das Wohlwollen seiner Leser angewiesen. In der im achten Kapitel des ersten Buches platzierten Widmung seines Lebensromans heißt es:

„My Lord – I maintain this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form, and place: I beg, therefore, you will accept it as such, and that you will permit me to lay it, with the most respectful humility, at your Lordship’s feet“ (I 8).

Zwar enthüllt der Fortgang des Zitates auch dessen parodistischen Charakter („feet, – when you are upon them, – which you can be when you please; – and that is, my Lord, when there is occasion for it, and I will add, to the

best purposes too“); solch Spott verbirgt sich häufig hinter Tristrams der gesprochenen Alltagsrede nachempfundenen Ellipsen, Asyndeta und scheinbar nachträglich oder beiläufig geäußerten Gedanken. Nichtsdestotrotz sollte Tristrams konventionelle Captatio benevolentiae („beg“, „humility“) auch als solche ernst genommen werden, ist sie doch ein Rückverweis auf die Medialität des geschriebenen Textes und auf die Traditionen und Konventionen des literarischen Diskurses, in den Tristram sich einreihet. Erst die Rezeption, so die implizite Erkenntnis, vermag einem Text dessen intendierte Bedeutung zu geben („accept it as such“) oder zu versagen. Der mit der Erkenntnis der Bedeutungs Offenheit eines Textes einher gehende Souveränitätsverlust der Autorinstanz ist zwangsläufig ein Risiko für Tristrams heilsame Selbstaussprache und Selbstvalidierung. Nach dieser Maßgabe lässt sich sein ambivalentes Verhalten gegenüber seinem Publikum als Kompensationsakt begreifen, denn nolens volens ist Tristram auf die Mitwirkung seiner Leser angewiesen. Seine Konversationspraxis sowie seine genauen Erklärungen einzelner Details zur besseren intellektuellen und moralischen Erhellung des Lesers verfolgen ein klares Ziel: Der Text simuliert die Anwesenheit seines Autors.

Seit der Antike ist das Niedergeschriebene als das Unveränderliche charakterisiert, und noch heute gilt eine Vereinbarung als besonders bindend, wenn sie „schwarz auf weiß“ vorliegt. In Platons Phaidros-Dialog argumentiert Sokrates: „[D]ieses Mißliche, Phaidros, hat eben die Schrift an sich und ist darin in Wahrheit der Malerei ähnlich. Auch deren Erzeugnisse stehen ja da wie lebendige Wesen; wenn du sie aber etwas fragst, dann schweigen sie sehr erhaben still. Genau so die [verschriftlichten] Reden: du könntest meinen, sie verstünden etwas von dem, was sie sagen. Willst du aber über das Gesagte noch etwas erfahren und stellst ihnen eine Frage, so sagen sie immer nur ein und dasselbe aus.“.[41] Tristram versucht dagegen, mit verschiedenen Strategien den Eindruck eines dynamischen Textes, quasi eines frühen Hypertextes, zu erreichen. Im Falle der oben erwähnten Widmung stellt Tristram im darauffolgenden Kapitel heraus, dass selbige nicht auf eine Person festgelegt sei:

„I SOLEMNLY DECLARE to all mankind, that the above dedication was made for no one Prince, Prelate, Pope, or Potentate, – Duke, Marquis, Earl, Viscount, or Baron, of this, or any other Realm in Christendom; [...] I labour this point so particularly, merely to remove any offence or objection which might arise against it from the manner in which I propose to make the most of it; – which is the putting it up fairly to public sale; which I now do“ (I 9). [42]

Neben dem virtuoson Spiel mit den Sprechakten, die das angeführte Zitat regelrecht rahmen und die im Kontext des Interesses des Romans an der Beziehung von Leben (Handlung) und Sprache betrachtet werden können, ist vor allem beachtenswert, dass Tristram etwas weitschweifig nichts anderes erklärt, als dass seine Widmung „a true Virgin-Dedication“ (I 9) sei, also noch ohne echte Referenz. Der sprachliche Signifikant „my Lord“ soll seinen realen Referenten, dem jene Ehrung zuteil wird, die der Leser ein Kapitel zuvor gelesen hat, erst noch erhalten – versteigert an den Meistbietenden. Die kritische Auseinandersetzung mit der Bedeutungs- und Mitteilungsfunktion des sprachlichen Ausdrucks durchzieht den Roman wie ein roter Faden; eine endgültige Lösung gibt es nicht, ganz so wie es in der genannten Episode eine Frage des Interpretationsstandpunktes ist, ob das sprachliche Zeichen ins Leere läuft oder ob vielmehr der Text wandelbar ist, ob also – einen hypothetischen Verkauf der Widmung unterstellend – seine Bedeutung eine andere werden kann, ohne dass sich die Textoberfläche verändert.

Eine vergleichbare Problematik evoziert Tristrams Tadel seiner Leserin Madam, die aus den Informationen eines Kapitels nicht die richtigen Schlussfolgerungen zieht und zu einer erneuten Lektüre verpflichtet wird:

„HOW COULD YOU, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? [...] [A]s a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again“ (I 20).

Es wird deutlich, dass auch Madam den Text liest, wie ihn der reale Leser liest, da sie erst ‚beim nächsten Punkt‘, also am Satzende, zum vorherigen Kapitel zurückkehren soll. Gleichzeitig müsste man aber unterstellen, dass sie nach der erneuten Lektüre dieses Kapitels nicht wieder am selben Abschnitt angelangt, da sich andernfalls ein infinites Regress einstellt, bei dem sie ihre Lektüre immer wieder von Vorne beginnt. Eine solch logische Herangehensweise ist durchaus keine unverhältnismäßige Dekonstruktion des Textes, weil das Spannungsverhältnis von stabilem Text und dynamischem Leben genau Tristrams Dilemma bei seiner historiographischen Abhandlung entspricht.

Das Hauptmerkmal des Lebens ist, so banal es klingt, seine Unvorhersehbarkeit. Ein Text hingegen ist ausschnittshaft, in Tristrams Fall dazu noch retrospektiv und damit unfähig, ein kombinatorisches Verfahren zu entwickeln, das jede Eventualität abdeckt:

„AS MANY PICTURES as have been given of my father, how like him soever in different airs and attitudes, – not one, or all of them, can ever help the reader to any kind of preconception of how my father would think, speak, or act, upon any untried occasion or occurrence of life“ (V 24).

Als ob er diese Schwäche verdecken wollte, gestaltet Tristram die zuvor zitierte Szene mit Madams ‚Nachsitzen‘ so, als wären zwei wesentliche Merkmale eines Textes, nämlich eine feststehende Oberfläche sowie die daraus resultierende Wiederholbarkeit der Lektüre zu jedem beliebigen Zeitpunkt, nicht gegeben: Nach dem ‚Abgang‘ Madams wendet sich der Erzähler erklärend an die verbliebenen Leser: „I have imposed this penance upon the lady [...] from the best of motives“. Erst später stößt Madam wieder zur Gruppe dazu: „– But here comes my fair lady“ (I 20). Der Text suggeriert somit, die Erzähler-Leser-Konversation habe die Eigenschaften eines mündlichen Gespräches in einem topographischen Raum, insbesondere bezüglich seiner Einmaligkeit (Unwiederholbarkeit) sowie der Gefahr, Teile des Gesprächs zu verpassen. Paradoxerweise erfolgt simultan eine Dekonstruktion und Negation von Tristrams Ansatz, wie die Anspielungen auf die Schriftlichkeit („full stop“, „chapter“) ebenso belegen wie die simple Tatsache, dass Madam ein Kapitel mehrfach lesen konnte.

Zur Lösung des Mittelbarkeitsproblems von Texten bedient sich Tristram des Tricks, die Interaktion zwischen ihm selbst und seinen Lesern bereits dem Text einzuschreiben, indem er verschiedene konkrete Leser adressiert, deren Reaktionen auf das Geschriebene wiederum den weiteren Fortgang seines Schreibprozesses bestimmen.

„The liveliest, most disputatious reader relationship in the novel is the one between Tristram and his female reader, Madam. Tristram usually treats Sir – his male reader – with casual indifference, and showers his mighty or fashionable readers, whether secular or clerical – your worships and your reverences – with genial contempt“.[43]

Wie aus dieser Darstellung ersichtlich wird, handelt es sich bei Tristrams Lesern um Typen, deren Reaktionsweisen (wie zum Beispiel Madams Anstandsgefühl) stark ritualisiert und vorhersehbar sind. Natürlich hält Sterne mit dieser Darstellungsform seiner Gesellschaft satirisch den Spiegel vor, wobei er sich die sukzessive Veröffentlichung seines Werkes zu nutze macht: „Most ingeniously of all, Tristram Shandy could respond to its own

reception, and so make something more than merely theoretical of its proposition that writing is an act of conversation between authors and readers. When enterprising hacks cashed in on Sterne's early volumes by recycling his ideas in Shandean imitations of their own, Sterne gleefully imitated his imitators, extending the intertextual loop by stealing back from the thieves".[44] In erzähltheoretischer Hinsicht jedoch ist kritisch anzumerken, dass Tristrams Konversationen mit den Lesern nur Simulakra sind. Es ist unabdingbar, Madam und die anderen Leserfiguren als Teil des fiktiven Personals des Romans zu betrachten, zumal sich ein wirklicher Leser in den Typen zwar wiedererkennen mag, bei Tristrams Geplänkel mit ihnen aber ein unbeteiligter Dritter bleibt.

Darüber hinaus gibt es jedoch auch Ansätze der Kommunikation zwischen dem Erzähler und seinem tatsächlichen Publikum, wobei man dieses – in Abgrenzung der genannten internen Leser – als Gesamtheit der impliziten Leser auffassen kann. Dieses implizite Lesepublikum wird ausschließlich mit „you“ oder „the reader“ apostrophiert; in kritischer Auseinandersetzung mit Ostovich ließe sich postulieren, dass lediglich auf dieser Kommunikationsebene die Theorie des Schreibens als Konversation auch im Sinne eines performativen Textes zur Geltung kommt – und zwar im Gegensatz zur Ebene der Auseinandersetzungen zwischen Tristram und Madam, die in dem Moment, wo ein realer Leser über sie liest, selbst bereits Teil des Textes und damit Teil der Mimesis sind.

Nur durch die dem Personalpronomen „you“ fehlende Codierung des Geschlechts, des sozialen Status oder anderer Merkmale der adressierten Person erfährt das Wort eine deiktische Offenheit, die in der Regel dazu führen wird, dass sich der reale Leser als Teil des angesprochenen Lesepublikums empfindet. Einschränkend ist natürlich hinzuzufügen, dass Tristrams Konversationstheorie hier bereits an ihre Grenzen stößt; es besteht eben keine Möglichkeit des genuin bilateralen Dialogs, woraus sich auch die Notwendigkeit der eingangs zitierten Bitte um Wohlwollen erklärt: Der Text muss letzten Endes für sich selbst sprechen und vor dem kritischen Auge des Lesers bestehen können, ohne dass sein Autor am Rezeptionsprozess noch beteiligt wäre. Dies gelingt nur, wenn der Leser immer wieder in seiner illusionsbildenden Lektüre gestört wird, wenn ihm immer wieder bewusst gemacht wird, dass er einen Text in der Hand hält, der intentional produziert wurde und lediglich vermittelnd für ein reales Leben steht.

Um die angesprochene Ambivalenz in Tristrams Umgang mit seinen Lesern zu verstehen, muss man sich vor Augen führen, dass Tristram eine höchst persönliche Geschichte erzählen möchte, dabei aber auf die part-



nerschaftliche Mitwirkung des Publikums in einem Bedeutungen setzenden Rezeptionsprozess angewiesen ist. So kommt es, dass der Erzähler einerseits die wachsende Freundschaft zwischen ihm und seinen Lesern in einem vertraulichen Tonfall unterstreicht: „[A]ll this is spoke in confidence“ (I 13). Andererseits stößt er sie vor den Kopf, indem er sich als Schöpfer seiner Fabel geriert und seinen Lesern zum Beispiel die Fähigkeit abspricht, den Handlungsfortgang auch nur zu erahnen:

What these perplexities of my uncle Toby were, – ‘tis impossible for you to guess; – If you could, – I should blush; not as a relation, – not as a man, – nor even as a woman, – but I should blush as an author; inasmuch as I set no small store by myself upon this very account, that my reader has never yet been able to guess at anything [...] if I thought you was able to form the least judgement or probable conjecture to yourself, of what was to come in the next page, – I would tear it out of my book. (I 25)

Ist dies nun eine Inkonsequenz des Erzählers, der anfänglich verspricht: „dropping a riddle in the reader’s way [...] is not my interest to do“ (I 21)? Eher liegt die Betonung auf der Einzigartigkeit der Ereignisse und Personen, die Tristram porträtiert. Diese Singularität wird teilweise sogar zum Ursprung literarischer Spannung, die wiederum in ein außerliterarisches ‚Marketingkonzept‘ eingebunden ist. So endet das zweite Buch mit der Verheißung: „The reader will be content to wait for a full explanation of these matters to the next year, - when a series of things will be laid open which he little expects“ (II 19). Wichtiger jedoch ist die Kongruenz von Hinweisen auf die eigene Subjektivität und metanarrativen Betonungen der Macht über den Schreibprozess: „I have a strong propensity in me to begin this chapter very nonsensically, and I will not baulk my fancy. – Accordingly I set off thus: [...]“ (I 23). Der literarische Text wird damit seiner fragwürdig (unsinnig) gewordenen medialen Funktion als Informationsträger entbunden und wird in sich selbst zur Botschaft. Wenn Tristram nicht mehr kontrollieren kann, wie das Geschriebene aufgenommen wird, so muss das, was er schreibt und vor allem, wie er es schreibt, zum Repräsentationsmittel werden.

## V Metafiktion als Mittel der Leserlenkung

Der Begriff der Metafiktion ist in der Forschung relativ jung und hat noch keine konsensfähige Definition erhalten. Wenn wir aber, wie hier, im allerweitesten Sinne einen literarischen Text darunter verstehen, der auf seine eigene Literarizität (ggf. auch Fiktivität) hinweist und der über seine eigenen Darstellungsmittel reflektiert, so erweist sich, dass Metafiktion keineswegs erst seit der Moderne virulent ist, sondern auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Das Theater etwa kann naturgemäß seine ‚Künstlichkeit‘ nie gänzlich ausblenden. Zwar ist das bürgerliche Schauspiel der Guckkastenbühne tendenziell auf die Schaffung einer dramatischen Illusion bedacht, dennoch ist das auf Distanzierung und Sichtbarmachung bedachte epische Theater Brechtscher Prägung nur vom ideologischen Ansatz, nicht von den Techniken her innovativ. Durch die unmittelbare Nähe der Zuschauer zur Bühne im elisabethanischen England beispielsweise floss die Zuschauerinteraktion schon im Produktionsprozess in damalige Dramentexte ein. Shakespeare ironisiert diese Tendenzen sowie den Bau seines eigenen Stückes, indem er in *Twelfth Night* Fabian über die ungewöhnlichen Ereignisse in seinem Umfeld sinnieren lässt: „If this were play'd upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction“ (*Twelfth Night*, III.iv.127).[45] Das Zitat verweist auch auf einen zweiten, dem Theater inhärenten Aspekt der Metafiktion: Der Satz wird von einer fiktiven Figur gesprochen, die nicht auf einer Bühne steht, die aber von einem Schauspieler dargestellt wird, der eben genau dies tut und sich dessen natürlich auch bewusst ist. Diderot hat unter der Fragestellung der richtigen Schauspieltechnik in seinem „Paradoxe sur le comédien“[46] auf diese Spaltung in das kritisch-beobachtende, sich nicht einfühlende Schauspieler-Ich einerseits und das Rollen-Ich andererseits hingewiesen.

Im Bereich der Epik finden sich vergleichbare Dopplungen. Die Dualität eines Erzähltextes besteht in der Differenz zwischen der Ebene des Handlungsgeschehens (*histoire*) und der Ebene der Vermittlung (*discours*). Letztere kann zwar so unaufdringlich gestaltet sein, dass dem Leser der Eindruck vermittelt wird, er wohne dem Handlungsgeschehen unmittelbar bei; durch die Grundgegebenheit aber, dass jeder Zugang zur fiktionalen Welt nur über die Sprache möglich ist (und damit indirekt, anders als bei der unmittelbaren Anschauung im Theater), kann kein Erzähltext seine Medialität zur Gänze verleugnen. Tristram wählt daher den umgekehrten Weg und betont regelmäßig beide Ebenen des Schreibens, d.h. die Ebene des Dargestellten, die in der Vergangenheit liegt, und die Ebene des Dar-

stellens, die präsentisch ist. Aus dieser Illusionsstörung folgt nicht notwendigerweise eine Fiktionsstörung.

Narratologen wie Ansgar Nünning und Monika Fludernik haben auf die Funktion der Diskursebene verwiesen, eine Mimesis des Erzählens aufzubauen: die Vermittlungsebene selbst ist so realistisch gestaltet, dass der Leser sich in einem direkten Gespräch mit dem Erzähler wähnt. Diese Konstellation trägt dazu bei, dass zwischen Leser und Erzählerfigur ein Vertrauensverhältnis entsteht, das Nähe und Zuverlässigkeit evoziert [...] Dabei unterstreichen metanarrative Kommentare des Erzählers seine Glaubwürdigkeit, weil sie seine Schwierigkeiten mit der Eruiierung der wahren Vorgänge oder seine Probleme, die richtigen Worte zu finden, als Authentifizierungsstrategien begreifen lassen.[47]

Genau diese Intention liegt in *Tristram Shandy* vor, da Tristram das Schreiben nicht nur als Konversation unter anderem Namen (II 11) stilisiert, sondern auch schon früh den von ihm angestrebten Prozess des wachsenden Vertrauens zwischen ihm und seinen Lesern vorzeichnet: „As you proceed farther with me, the slight acquaintance, which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship“ (I 6).

Anders als ein auktorialer Erzähler, bei dem eine Diskrepanz zwischen der Welt der Figuren und der Welt des Erzählers vorliegt (während die Diskrepanz zwischen der Welt des Erzählers und der außersprachlichen Wirklichkeit durch besagte Strategien verdeckt wird), ist Tristram, als Ich-Erzähler, grundsätzlich Teil der von ihm beschriebenen Welt. Die Trennung zwischen der Ebene der Vermittlung und der Geschehnisse läuft also auf eine zeitliche Disparität hinaus, die zwischen dem Zeitpunkt der Ereignisse und dem Zeitpunkt ihrer sprachlichen Umsetzung besteht. In autobiographischen Schriften findet sich in der Regel die Trope der Doppelbezüglichkeit des Pronomens „Ich“: Zum einen verweist es auf das erlebende, jüngere Selbst des autobiographischen Autors, zum anderen auf das ältere, häufig als weiser oder lebensklüger konnotierte Individuum, das sich nun im Akt des Schreibens retrospektiv seiner Erlebnisse erinnert und diese aus zeitlicher Distanz kommentiert. Mit dieser Bewertung verbindet sich ein Moment der Sinnstiftung, da kontingenten Ereignissen kausale und finale Eigenschaften zugewiesen werden. Tristram greift die Spaltung in erlebendes und erzählendes Ich auf, unterminiert aber die Linearität, mit der autobiographische Zeugnisse (und biographisch orientierte Romane) den Lebensweg eines Protagonisten nachzeichnen, bis ein Endzustand erreicht ist - im Roman beispielsweise die moralische Reife des Helden, in

der Autobiographie das Präsens des Schreibzeitpunktes, bei dem erlebendes und erzählendes Ich zur Deckung kommen.

„Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives a mule, – straight forward; [...] he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey’s end: - but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along“ (I 14).

Iser verweist daher mit einigem Recht auf die implizite Genre-Setzung im vollen Romantitel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*: „Das Life bildet einen Umkehrkontrast zur history: statt alle Ereignisse des Lebens in das am Ende sinnfällige Ergebnis einzubinden, wird jedes Ereignis in seine Vorgeschichte ausgefächert, um seinen Ereignischarakter dadurch herauszustellen, daß es so, wie es gekommen ist, nicht unbedingt hätte kommen müssen.“[48] Nicht zuletzt ist zu bedenken, dass ein Großteil der geschilderten Ereignisse bereits vor Tristrams Geburt stattfindet. Dies ist zwar logisch begründbar mit Blick auf Tristrams Ansatz der Darstellung „ab ovo“: der Mensch, der er geworden ist, kann nur verstanden werden, wenn man auch begreift, wie er dieser Mensch geworden ist.

Bezüglich der autobiographischen Konstruktion des Romans stellt sich jedoch die Frage, wie Tristram überhaupt eine derart weitreichende Kenntnis von Ereignissen, unter anderem auch von in wörtlicher Rede zitierten Dialogen, haben kann. Viktor Sklovskij war einer der ersten Literaturtheoretiker, der sich um Tristram Shandy bemühte. Bei allem Verdienst um seine Erkenntnisse, dass beim Lesen des Romans eben nur „der erste Eindruck der eines Chaos“ ist und dass Sterne als ein „Revolutionär der Form“[49] gelten darf, ist freilich Sklovskijs spezifischer formalistischer Ansatz zu bedenken. Ausdrücklich erklärt er zu Beginn seines Artikels, „keine Analyse des Romans“ geben zu wollen, sondern diesen „nur zur Illustration allgemeiner Sujetgesetze“ heranzuziehen,[50] und betont später erneut: „mich interessiert nicht der Roman, sondern die Theorie des Sujets“ [51]. Konkret ist damit „die Bloßlegung des Verfahrens“[52] gemeint, die Sklovskij zwar als ein typisches Merkmal von Sternes *modus scribendi* identifiziert, grundsätzlich aber als das konstitutive Prinzip aller Kunst postuliert.[53] Sklovskij erkennt, dass die „Unordnung beabsichtigt ist, daß hier eine eigene Poetik vorliegt“[54] und dass „das Bewußtwerden der Form mit Hilfe ihrer Auflösung zum Inhalt des Romans“ wird. Leider bleibt er bei der Behauptung stehen, dass „die Motivierung bei Sterne

Selbstzweck“[55] sei: „Die künstlerische Form wird außerhalb jeder Motivierung, einfach als solche, dargeboten“.[56] Es ist aber unter der Prämisse von Tristrams Intentionen durchaus eine solche Motivierung auszumachen.

Tristrams Auseinandersetzung mit dem Medium des gedruckten Buches umfasst zum einen Verweise auf die materielle Ebene: Mal fordert seine Leser auf, das Buch zur Seite zu legen; mal empfiehlt er dem Leser Sir, die bisherigen Bände als Sitzgelegenheit zu nutzen: „we have got through these five volumes, (do, Sir, sit down upon a set – they are better than nothing)“ (VI 1). Zum anderen weist Tristram die Medialität des geschriebenen Textes durch Verweise auf dessen Produktionsumstände und durch Offenlegung seiner eigenen Verfahrensweisen und literarischen Techniken aus: „[T]hat observation is my own; – and was struck out by me this very rainy day, March 26, 1759, and betwixt the hours of nine and ten in the morning“ (I 21). Typische Beispiele sind Kapitel, die nur aus drei Sätzen bestehen, bevor das nächste Kapitel beginnt (z.B. II 13), oder Kapitel, die mitten im Satz abreißen, wobei der Satz im nächsten Kapitel ohne Weiteres fortgeführt wird (II 14f.). Verstöße dieser Art gegen Konventionen des erzählenden Schreibens lassen den Leser nie vergessen, dass der Text lediglich eine Vermittlungsinstanz ist, die von einem Autor kontrolliert und strukturiert wird. Zwischen dem Moment der Textproduktion und der Textrezeption klafft eine Lücke, die Tristram, da er sie nicht überwinden kann, ostentativ erwähnt; Verweise auf die Mittelbarkeit des Geschriebenen, d.h. auf das Medium Buch, werden zum Kennzeichen der besonderen Autor-Leser-Kommunikation, indem der Leser als aktiver Part in den Rezeptionsprozess des Textes eingebunden wird. Tristram stellt dabei durchaus selbstbewusst Ansprüche: „Lay down the book, and I will allow you half a day to give a probable guess at the grounds of this procedure“ (I 10), heißt es etwa in Bezug auf eine Verhaltensweise des Pfarrers; in anderem Kontext steht die Forderung: „to make that knowledge of use to you, I insist upon it that you read the two following chapters“ (I 10).

Im Verhältnis von Tristram zu seinen Lesern soll sich so ein heikles Gleichgewicht einstellen, das einerseits eine Rezeptionslenkung durch den Autor ermöglicht, andererseits dem Leser Raum für sein eigenes Vorstellungsvermögen einräumt. Dieser Raum ist in Tristrams Text ganz im literalen Sinne gegeben, denn der Erzähler lässt vom Leser zu füllende Lücken an jenen Stellen, wo persönliche Veranlagungen eine Rolle spielen. Tristram verdeutlicht dem Leser beispielsweise seinen Ärger über den Verlust seiner Frankreich-Notizen, indem er die genaue Wortwahl seines Fluches auslässt und dem Geschmack des Lesers anheimstellt. Wo Begriff-

lichkeiten abweichen könnten, wird die universal verständliche Emotion gerade durch die metafiktionale Signale transportiert: „in selling my chaise, I had sold my remarks along with it, to the chaise-vamper. I leave this void space that the reader may swear into it any oath that he is most accustomed to“ (VII 37). Ein ähnlicher Handlungsaufwurf erfolgt vor einer leeren Buchseite gegen Ende des Romans, auf der der Leser das Portrait der Witwe Wadman zu malen hat – nur so ist trotz unterschiedlichen Schönheitsidealen sichergestellt, dass der generische Leser Uncle Tobys Verzückerung über ihr Aussehen nachfühlen kann: „TO CONCEIVE THIS RIGHT, – call for pen and ink – here’s paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind“ (VI 38). Imagination wird zur Vorbedingung für das Verständnis, das der Leser letzten Endes aus sich selbst heraus gewinnen soll: „The truest respect which you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself“ (II 11). In den Grundzügen erinnert dies an Sartres „Pakt der Großherzigkeit“ [57], der als Konsequenz aus dem existentialistischen Freiheitsbegriff sowohl dem Produzenten als auch dem Rezipienten eines Textes völlige Gestaltungsfreiheit einräumt, die dann beiderseits durch den Pakt freiwillig zu Gunsten einer gemeinsamen Bedeutungsproduktion im Sinne einer *création dirigée* eingeschränkt wird.

Gleichwohl wacht Tristram argwöhnischer über ‚seiner‘ Geschichte und hat insgesamt eine misanthropischere Einstellung. Im Anschluss an ihre Portraitierungen der Witwe Wadman unterstellt Tristram seinen Lesern ex negativo einen Mangel an Erkenntnisfähigkeit: „Thrice happy book! Thou wilt have one page, at least, within thy covers, which Malice will not blacken, and which Ignorance cannot misrepresent“ (VI 38). Die Grenzen der Imagination sind folglich erreicht, wenn sie als fancy den Leser auf Abwege führt – siehe Tristrams spöttischer Tadel: „Fair and softly, gentle reader! – where is thy fancy carrying thee?“ (III 152). In solchen Fällen muss der Erzähler leitend in den Imaginationsprozess eingreifen: „BUT BEFORE the Corporal begins, I must first give you a description of his attitude; - otherwise he will naturally stand represented, by your imagination, in an uneasy posture [...] His attitude was as unlike all this as you can conceive“ (II 17). Shandeistisches Schreiben ist ein arbeitsteiliger Prozess. Der Erzähler übernimmt darin die Verantwortung, dem Leser einen roten Faden für seinen imaginativen Rezeptionsprozess zu bieten: „[W]hen a man is telling a story in the strange way I do mine, he is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader’s fancy“ (VI 33). Im Gegenzug liegt es aber im Verantwortungsbe- reich des Lesers, sein kreatives Potenzial zu nutzen:

„IF THE READER has not a clear conception of the rood and the half of the ground which lay at the bottom of my uncle Toby’s kitchen-garden [...] – the fault is not in me, – but in his imagination; – for I am sure I gave him so minute a description, I was almost ashamed of it“ (VI 21).

In Tristrams metafiktionalen Reflexionen über seinen Schreibprozess fallen seine Auseinandersetzungen mit der Frage nach der ästhetischen Darstellbarkeit von Lebenswirklichkeit zusammen. Dabei erweisen sich die Vielschichtigkeit und Dynamik des Lebens als die größte Herausforderung, die immer wieder eine Unterbrechung des linearen Erzählstranges erfordert:

„My mother, you must know - but I have fifty things more necessary to let you know first - I have a hundred difficulties which I have promised to clear up, and a thousand distresses and domestic misadventures crowding in upon me thick and threefold“ (III 38).

Bei aller Eile kann somit das in einer Autobiographie beschriebene Ich nicht mit dem erzählenden Ich (d.h. das lebensweltliche Ich, das die Realität ohne Unterlass mit allen Sinnen erfährt) zur Deckung kommen: „I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could, – and am not yet born“ (I 14). Gleichzeitig ist die Kürzung keine akzeptable Option, weil dann große Teile der eigentlich aufzuzeigenden Vitalität und Individualität verloren gehen:

„I am this month one whole year older than I was this time twelvemonth [ago]; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume - and no farther than to my first day’s life – [...] I am just thrown so many volumes back [..., if] the transactions and opinions of [each day were] to take up as much description – And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write“ (IV 13).

Den Ausweg bietet das Verfahren, über die idiosynkratische literarische Form ohne sprachliche Mittelbarkeit eine Lebenshaltung zu transportieren. Tristrams Selbstbewusstsein lässt ihn immer wieder spielerisch verdeutlichen, dass er die leitende Rolle inne hat; in einer Szene erschreckt er den Leser beispielsweise mit der Ankündigung einer fünfzigseitigen Aufzählung von Reiseerlebnissen an - eine reine Machtdemonstration, die er postwendend verwirft: „BUT COURAGE! gentle reader! – I scorn it – ‘tis

enough to have thee in my power - but to make use of the advantage which the fortune of the pen has now gained over thee, would be too much“ (VII 6). In dieser konsequent zu Ende gedachten Reaffirmation der klassischen Autorrolle hat Sterne den Boden für andere Werke der Aufklärung und Romantik bereitet. Besonders herauszuheben ist Diderots Roman Jacques le fataliste, in dem es gegen Ende eine ausdrückliche Referenz auf Tristram Shandy gibt und dessen den Leser direkt adressierende Autorfigur sich in der Pose eines auktorialen, omnipotenten Erzählers stilisiert:[58]

„Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes!“

Näher noch an Tristrams Weltanschauungen ist aber der Autor-Erzähler, den E.T.A. Hoffmann in „Der Sandmann“ über seine literarischen Techniken reflektieren lässt:

„du weißt ja aber wohl, daß ich zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre [...] weil ich dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts Geringes ist, quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend – originell, ergreifend, anzufangen: „Es war einmal“ – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – „In der kleinen Provinzialstadt S. lebte“ – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. - Oder gleich medias in res: „Scher' er sich zum Teufel', rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola“ – [...] Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben, und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.“[59]

Während Diderots Erzähler hauptsächlich Tristrams verspielte Selbstgefälligkeit, die fiktionale Welt beliebig steuern zu können, geerbt hat, räsoniert Hoffmanns Erzähler, genau wie Tristram, über die mannigfaltigen Schwierigkeiten, eine ‚wirkliche‘ Geschichte auf adäquate Weise in eine literarische, gegenüber dem echten Leben vorurteilshaft als zweitrangig erschei-



nende Erzählung zu transponieren; dabei bedient er sich, auch hierin Tristram gleichend, der Technik der expliziten Benennung der ästhetischen Strategien und der Analyse ihrer Wirkungen auf den Leser.

Im Bewusstsein, eine Mimesis des Lebens nur zu erreichen, wenn er auch dessen Unvorhersehbarkeit imitiert, wählt Tristram allen Beteuerungen zum Trotz eine Schreibstrategie, die nicht nur seine Leser, sondern auch ihn selbst in immer neue Digressionen führt: „[O]f all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best [...] – for I begin with writing the first sentence – and trusting to Almighty God for the second“ (VIII 2). Dabei muss er ein Stück seiner kompositorischen Kontrolle aufgeben, wie aus dieser Anmerkung zu einer zusammenhanglos platzierten Anekdote ersichtlich wird: „But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, – It governs me, – I govern not it“ (VI 6). Nicht länger nur der Leser, auch der Autor ist also „in the power of the pen“ – aber in einer Weise, die ihm ein Höchstmaß an emotionalem Ausdruck ermöglicht, wann immer es spontane Affekte erfordern: „Here – but why here – rather than in any other part of my story – I am not able to tell: – but here it is – my heart stops me to pay thee, my dear uncle Toby, once for all, the tribute I owe thy goodness“ (III 34). So angespannt wie das Verhältnis des Erzählers zu den Lesern, auf deren Mitwirkung er angewiesen ist und denen er selbige doch nicht gänzlich zutraut, gestaltet sich auch der Konflikt im Selbstbild des Autors. Als Erzähler seiner eigenen Geschichte möchte er betonen, die narrativen Fäden in der Hand zu halten:

„What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course; – for it should have been told a hundred and fifty pages ago, but that I foresaw then ‘twould come in pat hereafter, and be of more advantage here than elsewhere. – Writers had need look before them, to keep up the spirit and the connection of what they have in hand“ (II 19).

Gleichzeitig wird über kurz oder lang evident, dass der Anspruch der absoluten strukturellen Kontrolle in einem Werk, das die Unvorhersehbarkeit des Lebens zelebriert, nicht länger umsetzbar ist. Die Abschweifung wird damit zur Kunstform erhoben; als – so quasi der Kompromiss –, planvolle Störung' des linearen Erzählens ist sie ästhetisches Programm und Darstellungsmodus: „Digressions, incontestably, are the sunshine; – they are the life, the soul of reading! – take them out of this book, for instance, – you might as well take the book along with them [...] All the dexterity is in

the good cookery and management of them, so as to be not only for the advantage of the reader, but also of the author“ (I 22).

## VI Fazit

Das Hauptkennzeichen des *Tristram Shandy* ist eine paradoxe Grundspannung, die analytisch nicht aufgelöst werden kann: Das Werk rekurriert auf die lange Tradition der Gelehrten satire und dekonstruiert gleichzeitig Techniken des modernen Romans. Der Erzähler Tristram spottet über die scholastischen Gelehrten, prahlt aber mit seiner eigenen Bildung und Belesenheit. Tristram geriert sich teils als Autor, der stellvertretend für den Leser den Überblick behält, teils als Schreiberling, der sich in seinen eigenen Abschweifungen verheddert. Der Leser ist mal Objekt des Spottes und der Satire, mal Partner im ästhetischen Prozess der Bedeutungsgenese. – Das Spannungsfeld, das sich durch die unvereinbaren Positionen aufbaut, ist Teil des Störungsreizes, den der Roman stets erneuert, damit sein Hauptthema der Subjektivität nicht aus dem Blickfeld gerät. Dies soll – stellvertretend für ein abstraktes Schlusswort – an einem letzten Beispiel demonstriert werden.

Gegen Ende des dritten Buches betont Tristram in einem längeren Absatz die eigentümliche Exzentrizität seiner Familie und unterstreicht seine Ausführungen zur Individualität mit einer metafikionalen Allusion auf seine Schreibsituation: „I here put off my cap and lay it upon the table close beside my ink-horn, on purpose to make my declaration to the world concerning this one article the more solemn“ (III 39). In erster Linie sehen wir hier wieder eine jener „intersubjektiv verstehbaren Gesten“: das Ziehen eines Hutes im Kontext eines sozialen Anlasses wie eines Grußes oder einer Ehrerbietung. In zweiter Linie stellt sich die Frage, was für eine Art Kopfbedeckung Tristram an seinem Schreibtisch überhaupt trägt.

Bei einem früheren Anlass hat er dem Leser Sir seinen Hut vermacht: „Here – pray, Sir, take hold of my cap - nay, take the bell along with it, and my pantouffles too. Now, Sir, they are all at your service; and I freely make you a present of ‘em, on condition you give me all your attention to this chapter“ (III 18). Die Verbindung von Hut und Glocke lässt zumindest die Assoziation aufkommen, dass es um eine Narrenkappe (engl. cap and bells) handeln könnte, die Tristram da trägt. Dass er eine solche besitzt, wird in einer Bitte deutlich, die er an die Leserin Madam richtet: „Pray reach me my fool’s cap – I fear you sit upon it, Madam – ‘tis under the cushion – I’ll put it on“ (VII 26). Doch der Fortgang des Zitates erweckt den Eindruck,

als sei vielmehr Madam (stellvertretend für alle Leser) die Närrin, besser: als sei sie während der vorangegangenen Lektüre zum Narren gehalten worden: „Bless me! you have had it upon your head this half-hour. – There then let it stay“ (VII 26). Passend dazu die (lesepsychologisch stets interessanten) Schlusszeilen des Romans: „L-d! said my mother, what is all this story about? – A Cock and a Bull, said Yorick – And one of the best of its kind, I ever heard“ (IX 33). Auch wenn sich Frage und Antwort oberflächlich auf Obadiahs aufgeregte Schilderung der Vorfälle des Morgens beziehen, in denen tatsächlich ein Bulle eine Rolle spielt, ist die idiomatische Bedeutung von „cock-and-bull story“ als „Jägerlatein“ oder „Lügengeschichte“ zu offensichtlich, als dass sie dem Zufall zugeschrieben werden könnte. Die Überlegung, ob sich nicht „all this story“ folglich auf Tristrams Gesamtprojekt beziehen lässt, ergibt sich von selbst: Ist Tristram Shandy am Ende, um auf frühere Erwägungen zurückzukommen, rein artifiziell, eine Farce, erzählt von einem Harlekin, gelobt von Yorick, dem Abkömmling eines literarischen Possenreißers?

Die Frage nach der Identität des Erzählers wird zur Aporie, die auch Tristram selbst ein unauflösbares Rätsel bleibt: „My good friend, quoth I – as sure as I am I – and you are you – And who are you? said he. – Don't puzzle me; said I“ (VII 33). Als Ergebnis dieser minimalen Formel der Subjektivität „I am I“ bleibt es dem Leser überlassen, das Bild von Tristram mit Hilfe seiner Aufzeichnungen mit Leben zu erfüllen, seine Figuren als teils fremde und unverständliche, aber unverkennbar authentische Charaktere zu imaginieren:

„The displacement of what appears initially to be a satiric plan by the strengthening impulse to value oddity for its own sake results in descriptions whose particularity generates a self-subsistent comedy, presenting characters who are uninterpretable in any other sense than that that [sic] of their own indisputable singularity.“ [60]

Aus der Gestörtheit der konventionellen Repräsentation von Gegenständen über das Medium Sprache erwächst ein ästhetisches Verfahren, das die Störung der Leserwartungen und der illusionsbildenden Lektüreverfahren zum modus operandi erhebt und dem es mit diesen Normverstößen sogar gelingt, eine außertextliche Wirkmächtigkeit zu entfalten. „Daß [der Roman] allerdings denen zum Ärgernis wurde, die ihre Vorstellungen auf ihn projizierten, zeigt, daß das von ihm entfaltete Problem der Subjektivität nachhaltig zu irritieren vermochte.“[61]

- [1] Boswell, James: *Life of Johnson*. Hrsg. v. R. W. Chapman. Oxford: Oxford UP. 2008, S. 696.
- [2] Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv. 1988, S. 424f.
- [3] William Bowman Piper: *Tristram Shandy's Digressive Artistry*. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*, 1 (1961:3). S. 65-76, hier S. 65
- [4] Peter Briggs: *Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760*. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 79-107, S. 81.
- [5] Ebd., S. 80.
- [6] Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1997, S. 792.
- [7] Ebd., S. 790.
- [8] zit. in: Achim Geisenhanslüke: *Einführung in die Literaturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2004. S. 137.
- [9] Ebd., S. 137.
- [10] Die allgemeine Beobachtung der relativen Natur von Störungen geht konform mit einer Debatte um die thematischen Abweichungen (digressions), deren sich Tristram bedient: Einwände gegen Tristrams Modell fußten auf der Schwierigkeit, „daß von Abschweifung doch nur die Rede sein könne, wenn im Roman sichtbar wäre, wovon abgewichen werde“. Das Problem löst sich, „[u]nterstellt man die traditionsgeprägte Leserhaltung als Bezug für das seitliche Ausbrechen aus der erwartbaren Zielgerichtetheit des Erzählens“, also der „straight line des durch die Tradition vertrauten Erzählens“ (Wolfgang Iser: *Laurence Sterne's „Tristram Shandy“*. Inszenierte Subjektivität. München: Fink. 1987 (=UTB [Uni-Taschenbücher] 1474), S. 92).
- [11] Filippo Tommaso Marinetti: „Gründung und Manifest des Futurismus“. In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: Metzler. 1995. S. 3-6, hier S. 6.
- [12] Sterne war einer der ersten Schriftsteller, die eine solche öffentliche Wirkung und ‚Publicity‘ genossen und auch aktiv anstrebten; ein weiterer war sein Zeitgenosse Alexander Pope (vgl. Briggs, insb. 86-87).
- [13] Alle Zitate aus: *Laurence Sterne: The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 3 vols. Hrsg. v. Melvyn New, Richard Davies und W. G. Day. Gainesville: Florida UP. 1978-84, in der Form Buchnr., Kapitelnr.
- [14] Thomas Keymer: *Sterne and the „New Species of Writing“*. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*. Hrsg. v. (ders.). Oxford:

Oxford UP. 2006. S. 50-75, hier S. 50.

[15] J.T. Parnell.: Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition. In: Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 23-49, S. 46.

[16] Ebd., S. 45.

[17] Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Ware: Wordsworth Classics. 1996.

[18] Ein oft zitiertes Indiz sind die Tuberkuloseerkrankungen, die hinter Yoricks Tod und Tristrams „vile cough“ (VII 1) zu vermuten sind, denn Sterne hatte selbst mit diesem Leiden zu kämpfen (vgl. Lawlor, Clark: *Consuming Time: Narrative and Disease in Tristram Shandy*. In: Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 147-167. 153).

[19] Als nur ein Gegenbeispiel des modernen Romans: Dirk Frank notiert, dass „in Uwe Johnsons „Jahrestagen“ einmal gefragt wird: „Wer erzählt hier eigentlich, Gesine./ Wir beide. Das hörst du doch, Johnson“ (Dirk Frank: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: DUV. 2001, S. 55).

- 27 -

[20] Die Stelle kann nach W. C. Booths Modell des unzuverlässigen Erzählens als eine direkte Autor-Leser-Kommunikation verstanden werden, die dazu dient, Tristram zum Gegenstand der Satire zu machen: Die Gelehrsamkeit des Erzählers, der von sich selbst sagt: „You can see as plain as can be, that I write as a man of erudition“ (II 2), hat offensichtlich ihre Grenzen. Allerdings leidet Tristrams Glaubwürdigkeit nicht darunter, dass eine gewisse Eitelkeit als menschliche Schwäche offenbart wird; im Gegenteil ermöglicht sie es, Tristram nicht nur als Erzählerstimme, sondern als Ich mit Leib (Stanzel), als komplexe Figur zu imaginieren.

[21] William Shakespeare: *Hamlet*. Hrsg. v. Ann Thompson u. Neil Taylor. London: Arden Shakespeare [Cengage Learning]. 2006 (=The Arden Shakespeare. Third Series).

[22] H. K. Russell: *Tristram Shandy and the Technique of the Novel*. In: *Studies in Philology* 42 (1945). S. 581-593, S. 582.

[23] Ebd., S. 581.

[24] Richardsons sentimentaler Briefroman *Pamela, or: Virtue Rewarded* erschien 1740 und hatte weitreichenden Einfluss. Sternes *A Sentimental Journey* erschien 1768, also kurz nach der Beendigung des *Tristram Shandy*.

[25] Bei „*Slawkenbergius's Tale*“ ist besonders auffällig, dass diese nicht innerhalb eines Kapitels (und damit als Teil des Haupttextes) erscheint, sondern unmittelbar am Anfang des vierten Buches steht, gefolgt von „Chapter 1“. Der Leser erfasst diese Geschichte also nicht als Erzählung in der

Erzählung (Hypodiegese), sondern als ein externes Dokument, das ihm lediglich ermöglichen soll, auf demselben Kenntnisstand zu sein wie Tristram, der die Geschichte an einem Punkt seines Lebens ebenfalls gelesen hat.

[26] Keats, John: „Ode to a Grecian Urn“. In: English Poetry. 4. Auflage. Hrsg. v. Arno Löffler u. Eberhard Späth. Tübingen: Francke. 2003 (=UTB 2376). S. 194-195.

[27] Thomas Keymer: Introduction. In: Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook. Hrsg. v. (ders.). Oxford: Oxford UP. 2006. S. 3-19, S. 4.

[28] Hugo von Hofmannsthal: „Ein Brief“. In: Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche. Hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt/M.: Insel Verlag. 2000. S. 127-139, S. 127.

[29] Ebd., S. 132.

[30] Iser (Anm. 10), S. 91.

[31] Iser (Anm. 10), S. 59. !klovskij hatte schon früher erkannt, dass Sterne „als erster die Beschreibung von Posen in den Roman eingeführt [hat]“, hatte diese aber lediglich als Aspekt der künstlerischen Verfremdungstechnik gewertet (257).

[32] Iser (Anm. 10), S. 60.

[33] Besonders Uncle Toby und Corporal Trim tun sich als mitfühlende Charaktere hervor. Deutlich wird dies etwa in der Geschichte des todkranken Le Fever, dessen Sohn die Zwei versorgen. Immer wieder werden ihre starken Affekte betont, z.B. „Then what is to become of his poor boy? cried my uncle Toby“ (VI 7) oder „He shall not die, by G-, cried my uncle Toby“ (VI 8).

[34] Viktor !klovskij: Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“. [Übers. v. Rolf Fieguth.] In: Texte der russischen Formalisten. Band I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. München: Fink. 1969 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 6). S. 244-299, S. 259.

[35] Vgl. Iser (Anm. 10), S. 50.

[36] Iser (Anm. 10), S. 55.

[37] Ebd., 51.

[38] Vgl. Iser (Anm. 10), S. 57f.

[39] Ebd., S. 56.

[40] Ross King: Tristram Shandy and the Wound of Language. In: Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 123-146.

- [41] Plato: Symposion/Phaidros. Übers. v. Rudolf Rufener. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler. 2001, S. 162.
- [42] Erwähnenswert ist hier auch der für Sternes Humor typische antiklimaktische Spannungsbogen, der sich von der Feierlichkeit der Enumeration von Adelstiteln zur pragmatischen Geschäftstüchtigkeit herabsenkt. Lachen als Konsequenz einer Störung (der Erwartungen des Lesers) ist ein Grundmuster von Sternes Text. !klovskij (247f.) identifiziert es im Anfangskapitel des Romans, in welchem der Leser ohne gezielte Desinformation zunächst zu der irrigen Annahme verleitet wird, die Mutter habe Walter Shandy in einem Gespräch (und nicht im Akt von Tristrams Zeugung) unterbrochen.
- [43] Helen Ostovich: Reader as Hobby-horse in Tristram Shandy. In: *Philological Quarterly* 68 (1989). S. 325-342.172.
- [44] Thomas Keymer: Introduction. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*. Hrsg. v. (ders.). Oxford: Oxford UP. 2006. S. 3-19, S. 12.
- [45] *Twelfth Night, or What You Will*. Hrsg. v. Keir Elam. London: Arden Shakespeare [Cengage Learning]. 2008 (=The Arden Shakespeare. Third Series).
- [46] Diderot, Denis: *Paradoxe sur le comédien*. Hrsg. v. Robert Abirached. Paris: Gallimard. 1994.
- [47] Monika Fludernik: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 75f.
- [48] Iser (Anm. 10), S. 13.
- [49] Viktor !klovskij: Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“. [Übers. v. Rolf Fieguth.] In: *Texte der russischen Formalisten*. Band I. *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter. München: Fink. 1969 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 6). S. 244-299, S. 245.
- [50] Ebd., S. 245.
- [51] Ebd., S. 295.
- [52] Ebd., S. 245.
- [53] Vgl. „Die Kunst als Verfahren“ S. 3-35.
- [54] Viktor !klovskij: Der parodistische Roman, S. 247.  
- 28 -
- [55] Ebd., S. 251.
- [56] Ebd., S. 245.
- [57] Vgl. Sartre, Jean Paul: „Qu'est-ce que la littérature?“ Paris: Gallimard. 1985.
- [58] Denis Diderot: „Jacques le fataliste et son maître“. In: *OEuvres*. [Hrsg. v. André Billy.] Paris: Gallimard. 1951. S. 475-711., S. 476.

[59] E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. In: Nachtstücke. [Poetische Werke, Bd. 3 v. 12.] Hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: de Gruyter. 1957, S.18-19.

[60] Jonathan Lamb: Sterne and Irregular Oratory. In: Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook. Hrsg. v. Thomas Keymer. Oxford: Oxford UP. 2006. S. 213-239, S. 217.

[61] Iser (Anm. 10) S. 155-56, Hervorhebung J. M.

---

Komparatistik Online © 2008



**komparatistik online**

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis  
ISSN: 1864-8533 Kontakt: [redaktion@komparatistik-online.de](mailto:redaktion@komparatistik-online.de)