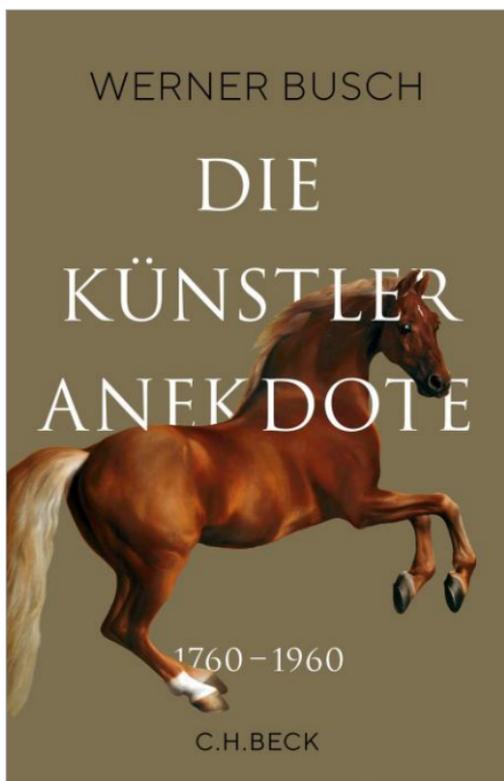


Unverkäufliche Leseprobe



Werner Busch
Die Künstleranekdote
1760-1960

2020. 304 S., mit 64 Abbildungen, davon 35 in Farbe
ISBN 978-3-406-75825-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/31074051>

Werner Busch

Die Künstleranekdote

1760–1960



Künstlerleben und Bildinterpretation

C.H.Beck



Mit 64 Abbildungen, davon 35 in Farbe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2020
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München
Umschlagabbildung: George Stubbs, Whistlejacket, um 1762,
Öl auf Leinwand, 292 × 246 cm, London, National Gallery,
© The National Gallery, London/Scala, Florenz

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 75825 6



klimateutral produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Vorwort

7

Prolog

Laurence Sterne's «Memoirs»

11

1. Kapitel

Anekdote – Begriff, Gattung und tiefere Bedeutung

24

2. Kapitel

Stubbs' Ästhetik

31

3. Kapitel

Gainsborough – Farbe und Musik

73

4. Kapitel

William Turners «Rain, Steam, and Speed»

140

5. Kapitel
Außenseiteranekdoten – Adolph Menzel und Friedrich II.
<hr/>
163

6. Kapitel
Mark Rothkos Bilder als Anekdoten
<hr/>
190

7. Kapitel
Ad Reinhardts schwarze Bilder als bewusstes Lebensresümee
<hr/>
216

Epilog
Utz und Oelze
<hr/>
246

Anhang

Anmerkungen
<hr/>
265

Drucknachweise
<hr/>
295

Bildnachweis
<hr/>
296

Personenregister
<hr/>
298

Vorwort

Es mag ein wenig verwegen klingen, mit Hilfe von Anekdoten Bilder interpretieren zu wollen und die Behauptung in den Raum zu stellen, womöglich gelänge dies sogar besser als eine Deutung mit den Mitteln allein historischer, durch Fakten abgesicherter Forschung. Es sei, um Missverständnisse zu vermeiden, betont, dass hier nicht das eine gegen das andere ausgespielt werden soll. Aber es soll doch versucht werden, die Erkenntnismöglichkeiten der Künstleranekdote auszuloten.

Nun hat die Anekdote eine lange Geschichte seit der Antike. Warum wollen wir dann ihr Verständnis gerade vom 18. bis zum 20. Jahrhundert verfolgen? Weil um die Mitte des 18. Jahrhunderts so etwas wie das Ende der klassischen Kunsttheorie und des von ihr getragenen Kunstverständnisses zu konstatieren ist sowie das Ende einer rhetorischen Tradition, zu deren Bestandteilen die Anekdote als bildhafte Sprachregelung gehörte. Um 1750 endete die Auffassung von Geschichte als Exemplum, und an ihre Stelle trat eine historistische, geschichtswissenschaftliche Darstellungsweise, die das Historische als Fremdes, aus den Quellen zu Rekonstruierendes begriff. Wo also konnte jetzt noch der Ort der Anekdote sein? Denn zuvor war sie durchaus historisches Argument gewesen. Zog sie sich nun als literarische Gattung auf das gänzlich Fiktive zurück? Aber warum bediente sich beispielsweise Kleist

bei seinen Anekdoten intensiv populärer Überlieferungen? War in ihnen eine besondere, andere Wahrheit aufgehoben?

Beginnt man sich mit dem Gegenstand intensiver zu beschäftigen, so stellt man schnell fest, dass in Künstlerlebensläufen des 18. bis 20. Jahrhunderts die klassischen Anekdoten seit den Künstlerviten von Plinius durchaus fortgeschrieben werden und auch ihre Funktion sich nicht grundsätzlich verändert: Sie beschreiben weiterhin den besonders geglückten unmittelbaren Naturzugriff der Künstler. Am ausgeprägtesten findet sich dieser Typus im fortgeschrittenen 18. und früheren 19. Jahrhundert in England, in einer kaum zu überblickenden Fülle. Womöglich liegt der Grund darin, dass England keinen eigentlichen Historismus gehabt hat, historisches Denken und damit verbundene Theoriebildung zu dieser Zeit nicht stattfand, dafür aber eine höchst verfeinerte Form von Biographik entstand, die individuellen Personen gewidmet ist, dabei den subjektiven Standpunkt nicht ausklammert und damit die Relativität aller historischen Erkenntnis vor Augen führt?

Mehrere Kapitel werden sich mit diesem Typus beschäftigen. An ihm wird die deutsche Variante gemessen, die sich geradezu verzweifelt und paradoxerweise darum bemüht, die Authentizität und historische Richtigkeit überlieferter Anekdoten zu verifizieren oder zu falsifizieren. Gänzlich anders ist das Problem dann im 20. Jahrhundert gelagert: Welche Rolle kann die Anekdote, die doch etwas erzählen will, in der abstrakten Kunst spielen? Wir werden sehen, dass sie einerseits in Künstlerbiographien immer noch ausgesprochen aussagekräftig ist und andererseits zentral werden kann für das vom Künstler in Anspruch genommene Verhältnis von Kunstwerk und Rezipienten. Die Frage ist hier, wie Geschichte im Rezep-

tionsvorgang erzählt werden und zur Anschauung kommen kann.

Das hier Vorgelegte ist keine systematische Geschichte, sondern eine, die von Funden und Beobachtungen abhängig ist. Sie sollte, so mein Wunsch, von anderer Seite fortgeschrieben werden. Hier ist sie exemplarisch bis an die Schwelle des «post-histoire» geführt worden. Doch wie geht es dann weiter? Ich sah mich in meinem Text veranlasst, nicht gleich auf die Anekdoten loszusteuern, denn sie interessieren weniger als solche, sondern primär in ihrer Rolle als Form der Erhellung künstlerischer Positionen und individueller Werke. Dazu galt es nicht selten, relativ weit auszuholen, geschichtliche Überlieferung und Faktisches zu referieren, um dann den besonderen Beitrag der Anekdote geradezu als Korrektiv geläufiger Darstellungsmodelle zu nutzen.

Ich danke, wie schon so oft, dem Verlag C.H.Beck, der sich auch auf dieses, sicher nicht auf den ersten Blick übermäßig attraktive Unternehmen eingelassen hat. Aber vielleicht überzeugt es auf den zweiten? Insbesondere danke ich Stefanie Hölscher, die nun schon zum wiederholten Mal eine kritische, aber äußerst hilfreiche Lektorin war. Beate Sander, auch sie nicht zum ersten Mal, hat sich um den Abbildungsteil verdient gemacht und mir so das Leben entschieden erleichtert. Für finanzielle Unterstützung danke ich der Ernst-Reuter-Gesellschaft und hier in besonderem Maße Herrn Peter Lange, früherer Kanzler der Freien Universität Berlin und schon da ein verständnisvoller Ansprechpartner.

Dieses Buch möchte erinnern an den früh verstorbenen Stefan Germer, die große Hoffnung der deutschen Kunstgeschichte, mit dem ich in den achtziger und neunziger Jahren

regelmäßig über neue und andere Formen von Kunstgeschichte schreiben diskutiert habe. Wo würde er wohl heute stehen?

Prolog

Laurence Sternes «Memoirs»

Am Ende seines Lebens, im Jahr 1767, hat sich Laurence Sterne, so überliefert es die Forschung, mit seinen «Erinnerungen» beschäftigt, die als «Memoirs of the Life and Family of the late Rev. Laurence Sterne. Written by himself» publiziert wurden. Und zwar als Vorspann zu einer Ausgabe seiner Briefe im Jahre 1775, herausgegeben von seiner Tochter Lydia.¹ Der Text ist kurz, knappe zehn Seiten, und er ist in erster Linie für die Tochter Lydia gedacht, an der Sterne sehr hing, was man nur im Gegensatz zum gestörten Verhältnis zu seiner Frau sehen kann. Sterne berichtet vom Herkommen seiner Familie, seiner unruhigen Jugend mit ständigem Ortswechsel, bedingt durch den Beruf des Vaters. Dieser wurde als Soldat mit seiner Einheit immer wieder verlegt, nicht nur in Irland und England, wo ihm seine Familie, gelegentlich in einigem zeitlichen Abstand, folgte, sondern schließlich auch zur Verteidigung nach Gibraltar und dann gar nach Jamaika, wo er schließlich verstarb. Diese Stationen allerdings machte die Familie nicht mit. Bis hierhin, bis zum Tod des Vaters, ist Laurence Sternes Schilderung detaillierter, danach wird eher kurz auf seine Pfarrstationen hingewiesen, bis zur Publikation der ersten beiden Bände von «Tristram Shandy», ohne dass dazu etwas gesagt würde.

Die Forschung weiß mit diesem Text nichts Rechtes anzufangen. Selbst die vorzügliche umfangreiche Biographie von Ian Campbell Ross von 2001 benutzt die «Memoirs» allein gelegentlich fürs Faktische, entlehnt das eine oder andere Datum, korrigiert auch hier und da Details aufgrund neuerer Quellenforschung – und damit hat es sich.² Ehrlich gesagt, dies verwundert dann doch. Weder macht sich die Forschung Gedanken über die Gattung Lebenserinnerung oder Autobiographie, die im 18. Jahrhundert ohne entschieden rhetorische Überformung nicht auskommt, was nichts anderes heißt, als dass sie bestimmten Versatzstücken verpflichtet ist. Noch fragt sie, wie das Verhältnis der «Memoirs» zu «Tristram Shandy» zu denken ist, schließlich lautet dessen genauer Titel «Leben und Ansichten von Tristram Shandy», weist also den Roman ebenfalls als Bericht über einen Werdegang aus. Und wer wüsste nicht, dass in «Tristram Shandy» von einem folgerichtigen Erzählen nicht die Rede sein kann, dass Tristram Shandys Geburt sich überhaupt erst im dritten Buch des Romans ereignet – falls man überhaupt von einem Roman reden kann – und auch da noch durch verschiedene Einschübe verzögert wird.

Als Dr. Slop, der zur Entbindung herbeigerufene Arzt, zusammen mit der Hebamme, mit der werdenden Mutter beschäftigt ist und alle sonstigen Protagonisten ebenfalls dies oder jenes zu tun haben, hat der Autor plötzlich Zeit, die Vorrede des ganzen Textes, in den er zu Beginn geradezu hineingelumpst war, nachzuliefern.³ Danach wird erst einmal berichtet, was die anderen getan haben, und auch die Missverständnisse zwischen Tristrams Vater und Onkel Toby gehen noch eine Weile weiter, bis wir Genaueres über das Unglück mit der Geburtszange, die missglückte Namensgebung und

die Nottaufe erfahren. Was will Sterne uns mit diesem konfusem Erzählen sagen, mit all den Abschweifungen, nur um nicht auf den Punkt kommen zu müssen? Warum vermeidet er Folgerichtigkeit, die er doch bei seinen «Memoirs» pingelig genau beachtet? Wie erklärt sich der Widerspruch?

Folgen wir Wolfgang Iser's vorzüglichem Buch zu «Tristram Shandy»,⁴ so will Sterne uns mit seiner Verzögerungstaktik klarmachen, dass die Bedingungen unserer Existenz uns ebenso prägen wie unsere sich aus den Bedingungen ergebenden Marotten, dass es uns aber unmöglich ist, dieses Bedingungsverhältnis wirklich zu verstehen. Ersteres macht Sterne gleich am Anfang klar: «Meines Tristram's Unglück begann ja schon neun Monate bevor er überhaupt zur Welt kam».⁵ Die sprichwörtlich gewordene Formulierung, mit der Tristrams Mutter den unmittelbaren Vollzug der ehelichen Pflichten einfordert: «Ei, mein Guter, hast du auch daran gedacht, die Uhr aufzuziehen»,⁶ was bei seinem Vater jedes Mal ein gewisses Entsetzen auslöst, liefert uns ein Beispiel für eine besonders absurde Bedingung menschlicher Existenz. Natürlich möchte Sterne uns mit der Formulierung auf das Rituelle des Vollzuges hinweisen, dem die Engländer noch heute frönen sollen, wenn sie sich Samstagnachmittag um 15 Uhr zurückziehen. Doch wichtiger ist der Hinweis auf all die Hypotheken, die wir mit uns tragen, die unsere Gefühle, Reaktionen, Handlungen gänzlich subjektiv erscheinen lassen und auch weitgehend unerklärlich machen. Das Leben lässt sich nur in Grenzen steuern, unsere Antriebe – und mögen wir noch so überzeugt davon sein – lassen sich selten rational erklären. Wir kreisen um uns selbst, einen geraden Lebensweg gibt es nicht. Sterne's permanente Abschweifungen in seinem Text entsprechen

unserem schlangenförmigen Lebensweg. Folgerichtigkeit, Logik, rationales Argument – nichts funktioniert wirklich.

Sterne demonstriert dies in einer detaillierten Auseinandersetzung mit John Lockes «Essay Concerning Human Understanding». Für Locke ist bekanntlich das menschliche Bewusstsein zu Beginn eine «tabula rasa». Mittels Sinneseindrücken machen wir Erfahrungen, die uns prägen. Die Erfahrungen wiederum verbinden sich und lassen uns Ideen fassen. Nach Locke folgen sie logischen Gesetzen, sind natürlich und rational. Negative Erfahrungen lassen uns vorsichtig werden, auch das scheint vernünftig. Falsche Gedankenverbindungen, die sich etwa durch Gewohnheit eingeschliffen haben, sind zu eliminieren. Sie diskreditiert Locke mit aller Macht, um die fortschreitende Vernünftigkeit der Existenz, von der er gänzlich überzeugt scheint, zu retten. Es liegt offensichtlich an uns, ob wir vernünftig oder verrückt werden.⁷

Sterne nutzt alle diese Argumente, nur um sie auf den Kopf zu stellen. Wenn Tristrams Vater und Onkel Toby von morgens bis abends ihre Steckenpferde reiten und sich dabei ununterbrochen missverstehen, was ihrer wechselseitigen Sympathie mitnichten Abbruch tut, dann demonstriert Sterne, dass unsere Prägungen uns hierhin und dahin führen, bloß nicht dahin, wohin rationale Logik uns führen sollte. Kurz: Unsere Subjektivität schlägt immer durch, objektive Wertungen wünschen wir uns, wir können sogar glauben, gänzlich abstrakter Logik verpflichtet zu sein – allein, es hilft uns nichts. Und warum ist das so, selbst wenn man das Gepäck nicht berücksichtigt, das wir seit der Geburt mit uns tragen? Es liegt schlicht daran, dass John Locke eines grundsätzlich unterschlägt, wovon Sterne auch in seinem privaten Leben nur zu gut weiß,

und das ist unsere Triebnatur. Sinneseindrücke sind von außen kommende Reize, doch von innen kommt jede Art von Triebverlangen, das noch weniger steuerbar ist. Der gesamte Text von «Tristram Shandy» ist mit den Folgen dieses Unbeherrschbaren befasst. Und diese Einsicht zerstört auch das logische Erzählen. Die Erzählebenen sind geradezu wild vermischt. Sterne's permanente Abschweifungen haben den tieferen Sinn, uns darauf aufmerksam zu machen, dass, wenn wir schließlich zum eigentlichen Erzählstrang zurückkehren, wir und die Geschichte nicht mehr dieselben sind, die Abschweifung mit ihren Erfahrungen hat uns – und sei es subkutan – verändert.

Demgegenüber nun sollen Sterne's «Memoirs» einfach nur der Reihe nach erzählen, was war, als wäre es in klarer Logik zu berichten? Man mag es kaum glauben. Dabei tut der Text so; die Chronologie ist eindeutig, erst dies, dann das. Aber ist das dann automatisch eine Autobiographie? Getreu dem Sterne'schen Verfahren ist an dieser Stelle mit gehöriger Verspätung nachzuliefern, dass Sterne's «Memoirs» gar nicht in Gänze 1767, als er sich auf dem Höhepunkt seines Ruhmes befand und auch schon von Krankheit schwer gezeichnet war, entstanden sind. Vielmehr hat Lydia zwei Manuskripte, die zu unterschiedlichen Zeiten und Anlässen verfasst wurden, zusammengefügt, ohne dass ein Übergang markiert wäre. Dies weiß man erst seit einigen Jahren, seit Sterne's Originalmanuskript für den ersten, längeren Text der «Memoirs» auftauchte. Kenneth Monkman von Shandy Hall hat dieses Manuskript mustergültig ediert, faksimiliert und kommentiert. Nun ist dieser Text von Sterne handschriftlich genau datiert, allerdings ist die Jahreszahl mit Tusche mehr oder weniger unleserlich gemacht worden, naheliegenderweise dürfte Lydia die Übel-

täterin gewesen sein. Auf dem Faksimile kann man die Zahl nicht entziffern, im Original hat man als Datum den 5. September 1758 gelesen.⁸

Stimmt die Jahreszahl, dann könnte man argumentieren, sie würde das folgerichtige Abspulen der Daten in diesem Teil der «Memoirs» erklären, denn noch hatte Laurence Sterne nichts publiziert. Ganz ausschließen kann man diese Erklärung nicht. Doch würde sie mitnichten begründen können, warum Sterne den Text gerade zu diesem Zeitpunkt verfasst hat, und wir erführen auch nichts über seine Funktion, abgesehen davon, dass er seine Tochter über sein Herkommen aufklären wollte. Das hätte, wie Lydia wohl gespürt hat, eher am Ende seines Lebens Sinn gemacht, einen Sinn, dem sich der zweite Teil verdankt, dessen Originalmanuskript noch nicht wieder aufgetaucht ist. Warum also 1758? Dafür scheint es nur eine Erklärung zu geben, und sie wird durch die Struktur des Textes gedeckt, vor allem aber durch den einzigen genaueren Bericht einer Geschichte aus Laurence Sternes Leben: Sterne ist sich zu diesem Zeitpunkt, wie man so schön sagt, über seine Berufung klar geworden, er steht unmittelbar vor dem Beginn seiner literarischen Tätigkeit. Es ist anzunehmen, dass er bereits das eine oder andere in der Schublade hatte. Schließlich sind Manuskripte vor dem «Tristram Shandy» überliefert, die es nicht bis zum Druck gebracht haben.

Für diese These spricht zum einen der Aufbau des Textes. Zwar wird chronologisch vom Werdegang der Eltern berichtet, doch was bezweckt dies im Rahmen von Sternes Biographie? Durch die ständige Verlegung der Einheit des Vaters kommt die Familie nicht zur Ruhe. Regelmäßig werden unterwegs weitere Geschwister geboren, doch so gut wie alle sterben im

Säuglings- oder Kindesalter, nur Laurence überlebt, so kränzlich er von vornherein auch war. Auch der Vater ist zart, ja schwächlich, dennoch gutwillig und guten Mutes, trotz der schwierigen und bedrängenden Umstände. Schon 1731 stirbt der Vater, die Familie muss sich von nun an allein durchschlagen, es ist weiter eine Odyssee, der sie ausgesetzt ist. Während einer längeren Station lernt Laurence Lesen und Schreiben. Und mit Hilfe entfernterer Verwandter kann er schließlich gar studieren. Gegen alle Widerstände, so sollen wir begreifen, durchläuft er letztlich einen erfolgreichen Bildungsgang. Das ist ein Topos seit den antiken Künstlerlebensläufen von Plinius im 35. Buch seiner «Naturgeschichte». Doch dazu später. Die eigentliche Auserwähltheit von Sterne wird durch ein Ereignis in seiner Jugend bezeugt, das uns zeigen kann, dass das Schicksal Großes mit ihm vorhatte.

Ein Verwandter der Mutter beherbergt die Familie für ein halbes Jahr auf seiner Pfarrstelle in Animo nahe Wicklow. Dort stürzt Laurence Sterne in den Mühlengraben, wird für eine ganze Runde vom Mühlrad erfasst, dann wieder ausgeworfen und überlebt unverletzt. Es ist die Rede von einem «wonderful escape» und davon, dass die Geschichte zwar unglaublich scheine, aber doch in allen Teilen Irlands als wahr bezeugt wurde. Hunderte, so heißt es, pilgerten herbei, um das Wunder Sterne zu sehen. Spätestens hier entpuppt sich der Bericht als gut erfundene Anekdote, ebenfalls mit topischem Charakter, die allein dem Zweck des Beleges für die Auserwähltheit des Autors dient. Vor allem aber scheint sie der biblischen Jonas-Geschichte nachgebildet zu sein. Jonas wird in schwerem Sturm ins Meer geworfen, von einem Wal-fisch verschlungen und nach drei Tagen unverletzt wieder ans

Gestade ausgespien. Warum? Weil der Herr mit ihm, der seine Glaubensstärke bewiesen hat, Großes vorhatte. Gott machte ihn zum Propheten, um dem Volk in Ninive zu predigen. Und Laurence Sterne wurde zum Literaten, der das Publikum in London unterhielt, ein Sündenpfehl wie das biblische große Ninive.

Der Vergleich mit Jonas entbehrt nicht einer gewissen Anmaßung. Denn Pfarrer Sterne wusste nur zu gut, dass Jonas' Errettung aus dem Bauch des Wales nach drei Tagen von der Kirche in typologischer Parallele zur Auferstehung Christi drei Tage nach der Kreuzigung gesehen wurde. Sich aber Christus zu vergleichen war, selbst wenn die Kirche die *Imitatio Christi* forderte, schon grenzwertig, die Analogie trägt Züge von Blasphemie. 1758 war Sterne längst Pfarrer in Sutton und schrieb seine Predigten, die gesammelt gleichzeitig mit den ersten beiden Bänden von «Tristram Shandy» 1760 in London erschienen. Er ließ sich auch nicht davon abhalten, die Predigten unter dem Namen Yoricks, des Narren bei Shakespeare, der in verwandelter Gestalt durch «Tristram Shandy» geistert, erscheinen zu lassen. Umgekehrt übernahm er seine wohl berühmteste Predigt, «Über den Missbrauch des Gewissens», komplett ins 17. Kapitel des 2. Buches von «Tristram Shandy», um dann im 11. Kapitel des 6. Buches auf seine eigenen Predigten zu schimpfen. Sie seien weitgehend Plagiat, von anderen Predigern abgeschrieben.⁹

Der zweite Teil der «Memoirs», obwohl doch so viel später verfasst, schließt nicht nur bruchlos an den ersten an, sondern forciert auch sofort das eben geschilderte Verfahren des anekdotischen Verweises und lässt es auch direkt unter dem Begriff der Anekdote firmieren. Ein Satz vorab zu Begriff und gat-

tungsmäßiger Funktion der Anekdote in kunsthistorischen Zusammenhangen, bevor wir uns beidem im folgenden Kapitel theoretisch widmen werden: Gibt man im Katalog der British Library nur den Titel «Anecdotes» ein, dann erscheinen allein für die Zeit vom späteren 18. bis zum früheren 19. Jahrhundert etwa 200 Titel, von denen die meisten Künstleranekdoten gewidmet sind. In diesem Zeitraum sind Anekdoten eine Form der geschichtlichen Erinnerung an einzelne bekannte Personen. Sie referieren charakteristische Geschichten aus deren Leben, die durchaus mit Wahrheitsanspruch auftreten, da sie die Betroffenen «richtiger» charakterisieren, als es eine bloße faktische Biographie zu leisten imstande wäre. Nicht selten haben die Anekdoten zudem eine kunsttheoretische Dimension, die die Position eines Künstlers nachdrücklich fixiert und zudem in bestimmten Traditionen steht bzw. den Künstler in bestimmten Traditionen verankert. Anekdoten sind für die Zeit eine durchaus zulässige, ja die angemessene Form der Geschichtsschreibung.

Sterne hatte am Ende des ersten Teils seiner «Memoirs» von seinem Schulbesuch in Halifax berichtet und bemerkt, er sei dort von einem engagierten Lehrer betreut worden. Genau hieran schließt die Anekdote des zweiten Teils an, die sowohl ihn selbst als auch den Schulmeister betrifft. Der Schulmeister, so berichtet Sterne, habe dafür gesorgt, dass die Decke des Schulraumes geweißt worden sei. Gerade sei die Arbeit abgeschlossen gewesen, die Leiter habe noch dort gestanden. In einem unbeobachteten Moment sei er darauf gestiegen und habe in riesigen Lettern «LAUR. STERNE» an die Decke geschrieben, wofür ihn der Schuldiener gehörig durchgewalkt habe. Der Schulmeister jedoch sei empört über diese Behand-

lung gewesen und habe in Sternes Anwesenheit gesagt, nie solle dieser Name wieder gelöscht werden, denn Sterne sei ein Knabe von Genie, und er sei sicher, dieser Knabe werde es zu etwas Besonderem bringen. Diese Bemerkungen, so Sterne, hätten ihn die empfangenen Schläge vergessen lassen.

Dass es sich hier um eine erfundene Geschichte handelt, dürfte außer Frage stehen. Auch hier scheint Sterne nicht nur auf seine glorreiche Zukunft verweisen zu wollen, sondern die Geschichte zugleich durch verschiedene indirekte Verweise verstärkt zu haben. Die Decke steht, keine Frage, nicht nur in jeder Kirche ist das der Fall, für den Himmel und die Leiter gar für die Himmelsleiter. Sterne imaginiert seine Unsterblichkeit. Und dass er seinen Namen in dieser besonderen Form in den Himmel schreibt, ist auch nicht zufällig. Bekanntlich wird die Namensgebung in «Tristram Shandy» gezielt eingesetzt und ist in beinahe jedem Falle bedeutungshaltig.¹⁰ Die Forschung hat festgestellt, dass der Vorname Laurence im 18. Jahrhundert ungewöhnlich war. Sterne ist aber nicht etwa am Namenstag des hl. Laurentius geboren, dem 10. August, sondern am 24. November 1713. Zu diesem seinem Geburtsdatum merkt Sterne im ersten Teil der «Memoirs» an, sein Vater habe es beileibe nicht als ein gutes Zeichen angesehen, denn er sei an diesem Tag aus dem Militärdienst entlassen und mit Frau und Kind in die Welt getrieben worden. Auch dies wird natürlich nicht ohne tieferen Sinn angeführt, denn damit ist Laurence Sterne ohne jede Unterstützung in die Welt getreten, und doch ist aus ihm etwas Besonderes geworden, gegen alle Widerstände. Nein, falls Sterne seinen Vornamen tatsächlich mit dem hl. Laurentius in Verbindung gebracht haben sollte, dann nur als Verweis auf das eigene qualvolle Leben. Denn der hl. Lauren-

tius wurde bekanntlich für seinen Glauben auf einem glühenden Rost zu Tode gefoltert.

Doch nicht dies scheint Sterne mit der besonderen Form seines Namens gemeint zu haben. Dass er seinen Vornamen an der Decke ungewöhnlicherweise als «LAUR.» abkürzt, mag darauf verweisen, dass er von seinen Freunden Laury genannt wurde, doch wichtiger ist wohl etwas anderes: Wir sollen «LAUR.» zu «laurel» ergänzen, zum Lorbeer, den seiner Meinung nach die Welt ihm stiften wird – wie es ja auch gekommen ist. Es ist auch möglich, dass er sich mit der Abkürzung als Laureat charakterisieren wollte, als ein *poeta laureatus*, ein mit Lorbeer bekränzter Dichter. Vielleicht hat Lydia das begriffen, die offenbar um einiges klüger war, als man ihr lange Zeit unterstellt hat. Denn ihrer Edition der «Memoirs» stellte sie ein Titelbild voran, auf dem sie selbst in schöner Gestalt erscheint und die Marmorbüste von Laurence Sterne, geschaffen um 1766 von Joseph Nollekens, mit einem Lorbeerkranz bekrönt (Abb. 1).

Als Letztes sei bemerkt, dass es bezeichnend ist, bis zu welchem Punkt Teil eins und auch Teil zwei der «Memoirs» geführt werden. Der erste Teil reicht, wie wir gesagt haben, bis zu Sterne's Erkenntnis seiner besonderen Berufung. Eine Fülle von klassischen Lebensläufen bricht an diesem Punkt ab, noch im 19. Jahrhundert ist das der Fall. Am ausgeprägtesten gilt dies für die pietistische Tradition: Nach dem Erweckungserlebnis ist das Leben entschieden, alles Kommende ist von Gott so gewollt und unabänderlich.¹¹ Der zweite Teil nennt am Ende nur die Publikation der ersten beiden Bände von «Tristram Shandy». Bei Abfassung dieses Teils der «Memoirs» waren aber schon alle neun Bände erschienen, der letzte im Januar

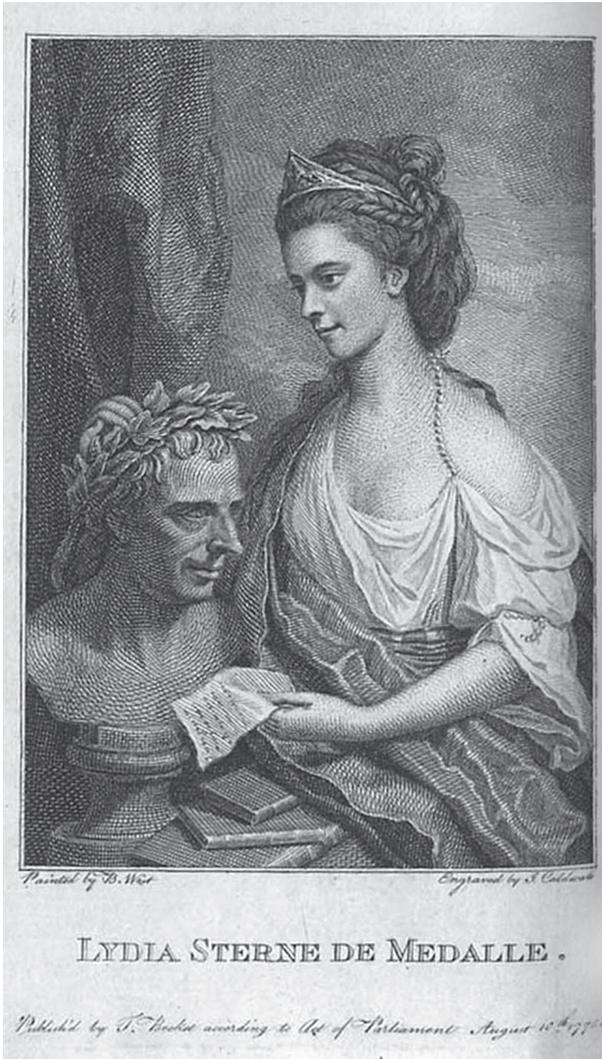


Abb. 1 James Caldwell nach Benjamin West, Lydia Sterne bekrönt die Büste ihres Vaters, Titelblatt zu Lydia Sternes Ausgabe der Briefe Laurence Sternes, 1775, Kupferstich und Radierung, 14,5 × 9 cm

1767, und selbst der Text zur «Sentimental Journey» war schon weit gediehen, als Sterne den Abschluss des zweiten Teils der «Memoirs» im Spätherbst 1767 vermerkte. Doch die Publikation und die sofortige Erfolgsstory der ersten beiden Bände des «Tristram Shandy» markieren den Durchbruch in der Öffentlichkeit. Was sich mit der Selbsterkenntnis abzeichnete, hat sich nun erfüllt – und nur das war zu dokumentieren, um das Leben als geglückt zu erweisen. Für einen literarischen Lebenslauf dieses Typs sind nicht Geburt und Tod entscheidend, sondern Berufung und Erfüllung.

Warum dieses Beispiel als eine Art Einleitung zu diesem Buch, wo doch von einem bildenden Künstler nicht die Rede ist? Weil uns Laurence Sterne in selten forcierter Weise darauf aufmerksam machen kann, dass Geschichtsschreibung, in Sonderheit im Falle einer Autobiographie, folgt sie einer vermeintlich logischen Abfolge der Ereignisse und nimmt sie eine konsequente Entwicklung an, eine Fiktion darstellt und dass eine anekdotische Darstellungsweise – und seien die Geschichten auch durch die Bank erfunden – womöglich etwas Richtigeres über Person und Werdegang aussagen kann. Die Anekdote, sie mag sich noch so sehr tradierter Topik bedienen, gibt der Darstellung einen Ton, eine Färbung, die eine offizielle Erzählung in andere Bahnen lenken, ja konterkarieren kann. Insofern spricht der New Historicism von einem Störfaktor, den die eingestreute Anekdote liefern kann. Sie erkennt das Kontingente eines Lebens, schreibt «counterhistories», wodurch sie uns zum Nachdenken über die Angemessenheit geläufiger Darstellungsformen zwingt.¹² Dies gilt es für alles Folgende im Gedächtnis zu behalten.

1. Kapitel

Anekdote – Begriff, Gattung und tiefere Bedeutung

2014 hatten Jost Philipp Klenner und Ulrich Raulff die Idee, eine Nummer der «Zeitschrift für Ideengeschichte» der Anekdote zu widmen.¹ Sie dachten in erster Linie an Akademiker- oder Gelehrtenanekdoten und forderten etwa sechzig an Universitäten oder im Literaturbetrieb Tätige auf, einen kurzen Text zu schreiben. Gut die Hälfte hat geliefert. Der Wunsch war, sie sollten eine persönliche Anekdote erzählen und mit einem erläuternden Kommentar versehen, der möglichst etwas zum Wesen der Anekdote enthalten sollte. Die Hoffnung bestand darin, dass so das eine oder andere bisher Verschwiegene, vielleicht als peinlich Empfundene, aber aus der Erinnerung nicht zu Streichende ans Licht kommen und zu persönlicher Reflexion Anlass geben würde. Zugleich wurden einige wenige theoretische Texte zur literarischen Form der Anekdote eingeworben und zwischen die berichteten Anekdoten gestreut. Heraus kam ein reizvoller bunter Strauß, wenn sich auch bei weitem nicht alle Autoren und Autorinnen an die Vorgabe hielten. Eines aber wird nach der Lektüre aller Texte überdeutlich: Die Facetten der Anekdote sind vielfältig, schulmäßige Definitionen mögen einer ersten Annäherung

dienen, erschöpfen aber ihre Möglichkeiten und Dimensionen mitnichten. Ja sie verstellen (gelegentlich) ihren tieferen Sinn und auch das naheliegende Faktum, dass das, was man unter einer Anekdote versteht, historischem Wandel unterliegt. Als kleiner erzählerischer Form konnten der Anekdote in verschiedenen Zusammenhängen, Zeiten und Ländern unterschiedliche Funktionen zuwachsen. Insofern hat man zu Recht festgestellt, die Anekdote sei eine enigmatische, arbiträre Form, und das betrifft sowohl ihre Produktion wie ihre Rezeption.²

Der Begriff im wörtlichen Sinn meint das Nicht-Herausgegebene oder bewusst Zurückgehaltene, aber auch eine ursprünglich mündliche Überlieferung. Beim «Begründer» der Anekdote, dem spätantiken Historiker Prokop, waren für die Zurückhaltung eines umfangreichen Textes politische Gründe verantwortlich. Seine Hauptschrift «Bella» ist eine Lobeshymne auf Kaiser Justinian, eine bei diesem Gewaltherrscher opportune Eloge. Ihr gegenüber stehen die zu Prokops Lebzeiten nicht veröffentlichten «Anekdoten», die die Skandalgeschichte ebendieses Herrschers und seiner nicht weniger korrupten Ehefrau in einer Fülle von Detailereignissen belegen.³ Damit liefern Anekdoten von Anfang an Gegengeschichten zur offiziellen Geschichtsschreibung. Zusammengestellt aus alltäglichen, kleinen Begebenheiten, ergibt sich ein Gegenbild zur großen staatstragenden Erzählung, die Anekdote fungiert als Korrektiv zur offiziellen Darstellung und kann durchaus auch subversive Dimensionen besitzen. Darauf hat erst wieder der New Historicism der Gegenwart abgehoben.⁴

Aus dem bisher Angeführten ergibt sich bereits eine Reihe von Bestimmungen der Anekdote: Sie ist nicht fiktional, aller-

dings ist der Wahrheitsgehalt nicht immer zu bestimmen – nicht ganz selten sollen gut erfundene Anekdoten das entworfene Charakterbild stützen. Zumeist ist die Anekdote als kurze, «knackige» Erzählform auf eine Pointe hin angelegt oder stellt ein einprägsames Bonmot dar, das den Charakter der Person auf den Punkt bringen soll. Dass der Anekdote auf diese Weise besondere Überzeugungskraft zuwächst, macht sie anfällig für Überzeichnung, aber auch für ideologischen Missbrauch. Einprägsame Anekdoten tendieren dazu, auf andere Personen oder Ereignisse übertragen zu werden. Bei derartigen sogenannten Wanderanekdoten können im Laufe der Zeit Veränderungen, Erweiterungen, Zuspitzungen, Versetzungen in Zeit und Raum, auch bewusste Verfälschungen stattfinden. Doch sollte man festhalten, dass Anekdoten per se weder auf eine Moral von der Geschichte' zielen noch auf eine allgemeine Anwendbarkeit, sie verbleiben erst einmal in individueller Besonderheit. Es geht um Reales, auch wenn die Geschichte erfunden sein mag, die Fabel dagegen erfindet gänzlich und will eine Nutzenanwendung. Als auf Reales bezogen kann die Anekdote auch dazu dienen, Widersprüche einer Person aufzudecken, sie kann auf Eindeutigkeit und ganz bewusst auf eine geglättete Gesamterzählung verzichten.

Will man den Aufbau einer Anekdote in generalisierter Form darstellen, so kann man von ihrer Dreiteiligkeit sprechen: Die Einleitung (*occasio*), die eine kurze, nicht unbedingt zu erwartende Geschichte erzählt, erfährt in der Überleitung (*provocatio*) eine vermeintlich nahliegende Deutung. Diese missversteht die eigentliche Zielsetzung nicht selten, greift zu kurz, ist sich aber auch nicht sicher. Die Pointe (*dictum*) schließlich repliziert die Überleitung in zugespitzter Form,

sorgt für einen Aha-Effekt und überzieht dabei leicht, was das Vergnügen an der verblüffenden Aufhebung nicht mindert, im Gegenteil.⁵ Ihr ist es erlaubt, gegen Konventionen zu verstößen. Für das Folgende spielt dieser Aufbau der Anekdote insofern zumeist keine besondere Rolle, als die Geschichten der *occasio* sich zwar in der Regel auf historische Personen beziehen, doch häufig so in die Biographie eingebettet sind, dass die Anekdote sich nicht in einer argumentativen Abfolge entfaltet. Dies ist unter anderem ihrer Funktion als Transportmittel kunsttheoretischer Aussagen geschuldet.

Um die Vielfältigkeit der Anekdote zu belegen, ihr Sich-Sträuben gegen eine fixe Definition, ihren Funktionswandel im Laufe der Zeit und in unterschiedlichen Kontexten, in denen sie zur Anwendung kommt, sei vorab ihre unterschiedliche Rolle auf zwei Feldern, in Künstlerviten und in Anekdotensammlungen, ansatzweise charakterisiert. Sicher ist in beiden Fällen ihre Funktion zu beschreiben: Das eine Mal soll eine bestimmte künstlerische Ausrichtung, also eine Sache, das andere Mal der Charakter einer individuellen Person gezeichnet werden. Anekdoten dienen hier unterschiedlichen Gattungen, die jeweils einer eigenen Rhetorik verpflichtet sind. In Künstlerviten rufen sie, so sehr sie auch variiert sein mögen, beinahe durchgehend eine benennbare historische Herkunft auf, und in dieser Tradition folgen sie auch einer identischen Funktion. Denn Künstleranekdoten gehen zum allergrößten Teil auf die antiken Künstlerviten zurück, die Plinius der Ältere im 35. Buch seiner «Naturgeschichte» überliefert hat. Diese folgen einer bestimmten Topik, und spätere Vitenschreiber wie Vasari oder Carel van Mander schlossen daran an. Da die antike griechische Malerei nicht realiter über-

liefert ist, kennen wir die Namen der Künstler nur aus der Literatur und ihren besonderen Rang durch Plinius. Und nach ihm bemisst sich, um es ganz verkürzt und direkt zu sagen, ihr Verdienst nach der jeweils erreichten absoluten Naturtreue ihrer Wiedergaben. Damit ist aus Plinius' Anekdoten einerseits eine Rechtfertigung eines ausgeprägten Realismus zu beziehen, andererseits – und durchaus getrennt von der Feier des Realismus zu denken – eine Nobilitierung klassischer Künstler, die in den Rang der besten antiken Maler erhoben werden. Für die Tradition realistischer europäischer Maler durch die Jahrhunderte traten die Plinius'schen Anekdoten an die Stelle der klassischen Kunsttheorie, die auf Idealisierung zielte. Denn eine ausformulierte Theorie realistischer Kunst hat es nie gegeben, vielmehr mussten sich realistische Künstler die Abqualifizierung ihres Zugriffs durch die der Klassik verpflichteten Künstler gefallen lassen. So waren für sie die Plinius'schen Anekdoten eine Art Antidot, so wie die Prokop'sche Anekdote in ihrer Charakterschilderung einer individuellen Person ein Gegengift oder Korrektiv zu einer konventionellen, linearen Geschichtsschreibung war.⁶

Anekdotensammlungen sind primär ein Produkt des 18. Jahrhunderts, das die grundsätzliche Differenz zwischen privat und öffentlich erkennt. Sie nehmen insofern teil an einem Verbürgerlichungsschub. Allerdings unterscheiden sich die Anekdotensammlungen in Deutschland und in Grenzen auch in England von den französischen. Während sie in Frankreich, im Ancien Régime, in der Tradition der italienischen Pasquinaden eher subversiven Charakter besaßen, waren sie in Deutschland und in England stärker affirmativ ausgerichtet. In Frankreich lieferten sie vor allem Klatschgeschichten,

Skandalchroniken zu den Selbstüberhebungen des Adels. Sie versuchten, Vertushtes ans Licht zu bringen, und übertrieben schamlos und mit Lust die Schamlosigkeiten des ersten Standes. Salopp gesagt, je ordinärer, umso besser. Bezeichnenderweise lautet der Titel bei einer Fülle von Sammlungen mit derartigem Gossip: «La vie privée» von dieser oder jener Person. Deren Privatleben wurde an die Öffentlichkeit gezerrt, und man sollte nicht unterschätzen, welchen Anteil derartige Anekdotensammlungen an der in die Revolution mündenden Unterhöhlung der Adelsansprüche gehabt haben.⁷ In Deutschland dagegen – es sei nur auf Friedrich Nicolai vorausgewiesen⁸ – dienten die Sammlungen eher der Feier von Originalität und Einzigartigkeit des jeweiligen Protagonisten. In England gibt es bei den Anekdotensammlungen eine auffallende Konzentration auf Künstlerlebensläufe, die hier, was die Menge und den Umfang angeht, die deutsche und die französische Tradition auf diesem Felde weit in den Schatten stellen. Einige wenige sind – wir werden darauf noch hinweisen – in kritischer Absicht verfasst, die allermeisten jedoch propagieren den besonderen Genius eines individuellen Künstlers.⁹

Nun ist mein Interesse weniger auf die einzelne Anekdote als solche gerichtet als vielmehr auf die durchaus ungewöhnliche und auf den ersten Blick paradox erscheinende Frage konzentriert, inwieweit gerade mit Hilfe der Anekdote und ihrer Entschlüsselung bzw. ihrem angemessenen Verständnis die Interpretation einzelner Werke gelegentlich eher möglich ist und überzeugender gelingen kann als durch eine noch so sorgfältige Rekonstruktion quellengestützter, faktenmäßig unterfütterter historischer Zusammenhänge. Ich vertraue hier der Auffassung der Anekdote, wie sie im New Historicism

entwickelt wurde, vor allem durch Stephen Greenblatt und seinen deutschen Nachfolger Moritz Baßler.¹⁰ Gemäß der dort entwickelten Auffassung bringt die Anekdote das Andersartige der Vergangenheit zum Vorschein, das Heterogene, Übersehene, Irritierende, das die offizielle Geschichtsschreibung gern unterschlägt. Die Anekdote ist mehr *down-to-the-earth*, sie misst auch scheinbar Abwegigem, so es sich zeigt, Erkenntniswert zu. In ihrer Textur macht sie ihren eigenen Text selbst zur Realie – und sei sie auch erfunden. Sie traut eher der Rätselhaftigkeit der Geschichte als deren vermeintlich logischem Verlauf und schon gar nicht ihrem vermeintlichen Telos. Für den New Historicism ist die Anekdote nicht bloßes Ornament, Flechtwerk am Stamme der verbindlichen Geschichtsauffassung, sondern destruiert diese. Sie geht über das historisch Faktische hinaus, zeigt die verschwiegenen Brüche, hebt das Verdrängte aus dem Schutt der Geschichte wieder ans Licht und befördert so eine zweite Wahrheit, die die erste in Frage stellt. Sie ist diachron insofern, als sie auch Anachronistisches im Gegenwärtigen in seiner Bedeutung herausstellt. Die Anekdote geht nicht restlos in einer behaupteten Wahrheit auf, sondern bleibt widerständig, sie liefert keine einfachen Antworten und schlüssig erscheinende Erklärungen, sondern verbleibt im Zustand des Zweifels. So nehmen wir die Anekdote ernst, erfreuen uns an ihrem Witz und nehmen sie zum Anlass, geläufige Sprachregelungen in Frage zu stellen, in der Hoffnung, Zugang zu einer zweiten Wahrheit zu gewinnen.

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de