

Christine Abbt / Peter Schnyder (Hg.)

Formen des Politischen
Diderots Virtuosität und ihre Rezeption
im deutschsprachigen Raum (1750–2000)

ROMBACH WISSENSCHAFTEN

DAS UNSICHERE WISSEN DER LITERATUR

herausgegeben von Hans-Georg von Arburg, Maximilian Bergengruen
und Peter Schnyder

Band 8

Christine Abbt / Peter Schnyder (Hg.)

Formen des Politischen

Diderots Virtuosität und ihre Rezeption
im deutschsprachigen Raum (1750–2000)

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag: Bildausschnitt »Portrait de Denis Diderot«
von Louis-Michel van Loo.

Der Band geht auf die Tagung »Formen des Politischen. Diderots Virtuosität in der deutschsprachigen Rezeption (1746–2016)« zurück, die vom 6. bis 8. Oktober 2016 an der Universität Luzern stattfand. Für die Unterstützung der Tagung sowie der Drucklegung des Bandes danken wir dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF), der Forschungskommission der Universität Luzern, der Universität Neuenburg und der Else von Sickingen Stiftung Zürich.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2019. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9954-3

INHALT

CHRISTINE ABBT / PETER SCHNYDER

Einleitung 7

LAURE SPALTENSTEIN

Freiheit im Labyrinth: Diderots *Lettre sur les sourds et muets* und
ihre Rezeption durch Lessing 17

BEATE HOCHHOLDINGER-REITERER

»So redet ein Franzose!«. Lessings Diderot-Übersetzung als
theaterpolitisches Statement 35

PETER SCHNYDER

Identifikation oder Reflexion? Zur frühen deutschen Rezeption
von Diderots Erzählung *Les deux amis de Bourbonne* 55

BORIS PREVIŠIĆ

»Wahre Natur« als »Entfaltung der Paradoxie«: Politisch-literarische
Vielstimmigkeit bei Diderot und Gessner (1772/1773) 81

CHRISTIAN JANY

Ganzheit und Nationalverschiedenheiten:
Goethe übersetzt *Rameaus Neffe* 105

CHRISTINE ABBT

Differenz, Alterität und Verantwortung. Politisch schreiben bei
Denis Diderot und Georg Büchner 123

URS MARTI-BRANDER

Diderot, Marx und der Aufbruch ins bürgerliche Zeitalter 145

HEIDI DENZEL DE TIRADO

Die Narrativität fiktionaler und realer Konversationspolitik:
Diderot und die öffentliche Deliberation gesamtgesellschaftlicher
Probleme 163

SUSANNE SCHMIEDEN

Brechts Diderot-Gesellschaft oder Von der Möglichkeit einer
anderen ›theatralischen‹ Wissenschaft 183

CHRISTINE WEDER

»Comment s'étaient-ils rencontrés?« – »Was hielt sie zusammen?«.
Zur Ästhetik und Politik der Frage in Denis Diderots *Jacques le
fataliste* und Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* 199

NIKOLAS IMMER

»Ein Revolutionär, ein Bücherwurm, ein Spieler«. Zur politischen
Physiognomie Diderots in Hans Magnus Enzensbergers Interview
Diderot und das dunkle Ei 217

Autorinnen und Autoren 235

Einleitung

»Penseur de la complexité, du fugitif et de l'individuel,
il s'impose comme un compagnon du XXIe siècle.«
(Michel Delon über Diderot)¹

Ist Diderot ein politischer Philosoph? Diese Frage wurde kontrovers diskutiert. Paul Vernière etwa, der Herausgeber von Diderots Gesamtwerk, spricht ihm 1984 jede politische Relevanz ab,² während Anthony Strugnell ihn 1999 als den politischsten Schriftsteller der Aufklärungszeit würdigt.³ Inwiefern Diderot als politischer Philosoph zu gelten hat, hängt unmittelbar damit zusammen, was unter einem politischen Philosophen verstanden wird. Unbestritten und gut belegt ist, dass Diderot maßgeblich dazu beitrug, den Begriff des »philosophe« zu politisieren. Das zeigt sich bereits in einer seiner ersten Publikationen – der 1743 erschienenen Übersetzung einer englischen Geschichte Griechenlands –, wo er frei übersetzend von Prometheus, der im Original bloß als »wise man« bezeichnet wird, als einem Philosophen spricht, der sein ganzes Leben dafür arbeite »à ramener à la raison les humains attachés à l'ignorance et à la stupidité«.⁴

Damit schloss er an Voltaire an, der bereits 1734 in seinen *Lettres philosophiques* gegen einen Philosophen-Typus angeschrieben hatte, der nur sich selbst aufkläre und darüber vergesse, auch die Mitmenschen in den Aufklärungsprozess miteinzubeziehen.⁵ Voltaire hatte sich damit gegen eine Philosophie gerichtet, die einem freigeistigen, aristokrati-

¹ Michel Delon: Diderot en Liberté, in: magazine littéraire 391 (2000), S. 20.

² Paul Vernière: Diderot et les contradictions de sa pensée politique, in: Revue des sciences morales et politiques 139 (1984), S. 269–285.

³ Diderot habe nie versucht, so Strugnell, seine Gedanken in eine Theorie zu fassen, »il reste néanmoins l'écrivain le plus politique des Lumières«. Anthony Strugnell: Art. »Politique«, in: Dictionnaire de Diderot, hg. von Roland Mortier und Raymond Trousson, Paris 1999, S. 410.

⁴ Diderot zitiert nach Hans Ulrich Gumbrecht und Rolf Reichardt: Philosophen, Philosophie, in: Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820 der Reihe Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Heft 3, hg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, München 1985, S. 7–88, hier S. 18.

⁵ Voltaire: *Lettres philosophiques*, hg. von Raymond Naves, Paris 1962, S. 54.

schen Gestus verpflichtet war, und einen ›philosophe‹ gefordert, der sich als Subjekt der Aufklärung, als Angelpunkt von Reflexion und sozialpolitischem Handeln begreifen sollte.⁶

Der ›philosophe‹, so waren Voltaire, Diderot, Helvétius, Raynal und andere Aufklärer überzeugt, sollte kein Misanthrop, sondern ein Menschenfreund sein. Als Philosoph oder Philosophin konnte nur gelten, wer bereit war, sich neugierig und unvoreingenommen mit allen Belangen der Menschen und allen Bereichen der Gesellschaft auseinanderzusetzen, ohne Berührungängste, mit Selbstbewusstsein und mit dem Anspruch auf gesellschaftspolitische Relevanz. Diderot wollte nach seinem Selbstverständnis ein solcher ›philosophe‹ sein, der in all seinem Streben und Tun, seinem Forschen und Schreiben, stets politisch ist.

Nimmt man das ernst, wäre es fragwürdig, irgendeinen Teil seines philosophischen Denkens als unpolitisch auszuweisen. In der Rezeption allerdings wurden die politischen Aspekte seines Werks lange nicht angemessen beachtet. Wie Isabelle Deflers schreibt, lässt sich erst seit den 1960er Jahren ein kontinuierlich wachsendes Interesse an Diderots politischem Denken feststellen;⁷ ein Interesse, das gegen Ende des 20. Jahrhunderts noch einmal eine Akzentuierung und gleichzeitig eine Neuausrichtung erfuhr.⁸ Dass Diderots Werk als politisches in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf neue Aufmerksamkeit stieß, ist kein Zufall. Nach dem Zweiten Weltkrieg dominierte das Bild einer einseitig rationalistischen und intellektualistischen Aufklärung;⁹ ein Bild, das, zumal im deutschen Sprachraum, auch wesentlich durch Adornos und Horkheimers wirkmächtige *Dialektik der Aufklärung* (1944/47) geprägt wurde. Statt Emanzipation sahen Adorno/Horkheimer in der

⁶ Vgl. zur Rolle des ›philosophe‹ als Konvergenzpunkt von Reflexion und gesellschaftlichem Handeln (im Zeitraum von etwa 1730–1751): Gumbrecht/Reichardt: *Philosophie, Philosophie* (wie Anm. 4), S. 16ff.

⁷ Isabelle Deflers: Einführung: Das Konzept von »Macht« bei Denis Diderot in Politik und Gesellschaft, in: Dies. (Hg.): *Denis Diderot und die Macht*, Berlin 2015, S. 7–23, hier: S. 10.

⁸ Merle Perkins: *Diderot and the Space-Time Continuum. His Philosophy, Aesthetics, and Politics*, Oxford 1982; Georges Dulac: *Sur la pratique politique d'un philosophe*, in: *La Pensée* 239 (1984), S. 61–71; Lester G. Crocker: *Diderot as Political Philosopher*, in: *Revue Internationale de Philosophie* 38, 148/149 (1984), S. 120–139; Alain Ménil: *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, Paris 1995.

⁹ Vgl. prägnant zur Geschichte dieser einseitigen Interpretation der Aufklärung Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus* [1981], München 1986, v.a. S. 19–35.

Aufklärung Entzauberung und Entfremdung, statt Vervollkommnung des Menschen konstatierten sie die Reduktion des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens auf Systeme, Zahlen und Abstraktionen. Statt Vielstimmigkeit oder Pluralität erkannten sie – noch ganz unter dem Eindruck des Zweiten Weltkrieges stehend – Verengung und Verrohung des Intellekts. Die instrumentelle Vernunft, so ihre These, wüte unkontrolliert und verkehre jede befreiende Geste in ihr Gegenteil: in Unterdrückung.

Die Kritik an einer allein auf Rationalität begründeten Verwirklichung von Freiheit, wie sie Adorno/Horkheimer vornehmen, war freilich nicht neu. Vielmehr war sie schon ein zentrales Moment des Aufklärungsprojekts selbst – und entsprechende Ansatzpunkte sind nicht zuletzt beim Materialisten und Atheisten Diderot zu finden, der den Bedürfnissen des Körpers und auch der Lust eine zentrale Rolle für Erkenntnis, Moral und eine gerechte politische Ordnung zuschreibt.¹⁰ Jede Form von ungebrochener Idealisierung wird bei Diderot karikiert, da sie dem einzelnen Menschen in seiner Leiblichkeit nicht angemessen, der konkreten Schönheit von Lebendigem nicht adäquat und der Natur nicht zuträglich sei. »Wenn es ein Ideal ist, dann existiert es nicht«, heißt es im Gespräch zwischen dem »Ersten« und dem »Zweiten« im *Paradoxe sur le comédien*.¹¹

Die scharfe Kritik von Adorno/Horkheimer an der Aufklärung wurde mithin von Diderot bereits in der Zeit der Aufklärung vorweggenommen – diese Vorwegnahme wurde allerdings nicht rezipiert im Umfeld der Frankfurter Schule. Geoff Boucher hat untersucht, auf welche Personen und Werke der Philosophiegeschichte Adorno/Horkheimer Bezug genommen hatten, und zeigt auf, dass die Schriften von Diderot an keiner Stelle Erwähnung finden.¹² Und nicht nur Diderot wurde über-

¹⁰ So etwa im *Supplément au Voyage de Bougainville*. Vgl. Denis Diderot: Nachtrag zu »Bougainvilles Reise« oder Gespräch zwischen A und B über die Unsitte, moralische Ideen an gewisse physische Handlungen zu knüpfen, zu denen sie nicht passen, in: Ders.: Philosophische Schriften, hg. von Alexander Becker, Frankfurt a.M. 2013, S. 155–202.

¹¹ Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler, hg. von Felix Rellstab, Zürich 2011, S. 33.

¹² Geoff Boucher: A Road Not Taken: Critical Theory after Dialectic of Enlightenment, in: Rethinking the Enlightenment. Between History, Philosophy, and Politics, hg. von Geoff Boucher und Henry Martyn Lloyd, London 2018, S. 221–246.

gangen, sondern auch alle anderen sogenannten radikalen Aufklärer.¹³ Dabei war eben die Skepsis von Adorno/Horkheimer gegenüber einer einseitigen, sich selbst verabsolutierenden und überhöhenden Rationalität, gegenüber einer vermeintlich neutralen Vernunft und gegenüber der Idee einer als zu stark verstandenen Autonomie bei diesen Autoren des 18. Jahrhunderts ebenso ausgeprägt wie bei den beiden Philosophen der Nachkriegszeit. Nicht zuletzt deshalb war zum Beispiel Hegel von Diderots Denken und Schreiben fasziniert und benutzte dieses als eine zentrale Inspirationsquelle für die Ausarbeitung seiner Subjekttheorie,¹⁴ an welche wiederum Adorno/Horkheimer anknüpften.

Die Namen der Enzyklopädisten und Materialisten aus der Aufklärungsepoche blieben in der *Dialektik der Aufklärung* also ausgeklammert. Deren Anliegen fanden aber ab den 1960er Jahren – ironischerweise nicht zuletzt im Kontext der wesentlich von Adorno/Horkheimer postulierten Akzentuierung von Fragen der Repräsentation und der Macht sowie der besonders prägnant in der Kritischen Theorie formulierten Forderung nach Einbezug des Uneindeutigen und Nicht-Identischen – einen neuen Resonanzraum. Zeitgleich erlebte auch die Vorstellung des ›philosophe‹ als einer öffentlichen Person, welche Reflexion und Handlung verbindet, sich wissenschaftlich, künstlerisch und philosophisch betätigt und sich damit gesellschaftspolitisch einmischt, eine Renaissance. Die Figur des ›öffentlichen Intellektuellen‹ konstituierte sich – wie sie unter anderen von Jürgen Habermas, Max Frisch, Albert Camus, Susan Sontag oder Hans Magnus Enzensberger verkörpert wurde.¹⁵

Als man sich damals für den politischen Philosophen Diderot zu interessieren begann, standen zunächst fast ausschließlich jene Texte von ihm im Fokus, in denen sich explizite politische Aussagen finden. Die scheinbar ›bloß‹ literarischen oder ästhetiktheoretischen Texte blieben mithin noch weitgehend unbeachtet. Für eine Analyse des Politischen mit einem allein auf den propositionalen Gehalt von Texten hin ausge-

¹³ Jonathan Israel: *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity*, Oxford 2001.

¹⁴ Hegel zitiert in der *Phänomenologie des Geistes* dreimal aus Goethes Übersetzung von Diderots *Rameau's Neffe* und damit so oft wie sonst aus keinem anderen Werk. Zur Bedeutung von Diderot für Hegel vgl. u.a. James Schmidt: *The Fool's Truth. Diderot, Goethe, and Hegel*, in: *Journal of the History of Ideas* 57/4 (1996), S. 625–644. »What matters to Hegel about the Nephew [...] is less *what* he has to say than *the way* in which he says it. ›The language of laceration‹, as Hegel writes [...].« Ebd., S. 640.

¹⁵ Vgl. u.a. Dietz Bering: *Die Epoche der Intellektuellen*, Berlin 2010.

richteten Blick boten sich vor allem Diderots späte Schriften an, also jene Schriften, die er zwischen 1773 und 1783 nach seinen ernüchternden Erfahrungen am Hof von Katharina der Großen verfasste. Dazu gehören etwa die *Observations sur le Nakaz*, in denen direkter als in anderen Werken politische Themen wie die Legitimität der Monarchie, die Frage nach gerechten Steuern, Gewaltenteilung und Partizipation oder die Problematik der Sklaverei und Leibeigenschaft angesprochen wurden.¹⁶ Zu nennen wären zum Beispiel auch die zusammen mit Raynal veröffentlichte *Histoire des Deux Indes* oder die *Essais sur les règnes de Claude et de Néron*, die als einzige dieser Schriften von Anfang unter Diderots Namen erschienen sind.¹⁷ Obschon Diderot keinen Traktat verfasste, wie etwa Hobbes mit dem *Leviathan*, Rousseau mit dem *Contrat social* oder Montesquieu mit *L'Esprit des lois*, sind seine politischen Anliegen, Überlegungen und Argumente in diesen späten Schriften doch recht explizit formuliert. Die Bejahung der Revolution als Mittel zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die Aufwertung des Materialismus, das Verhältnis von Leiblichkeit und individueller Freiheit, die Nicht-Repräsentierbarkeit des Subjekts oder die Betonung der Perspektivität und Pluralität auch im Bereich der Politik sind Themen, die in jener ersten Phase der Rezeption von Diderot als einem politischen Philosophen in die Forschung Eingang gefunden haben.¹⁸

¹⁶ Zum Zusammenhang zwischen Erfahrungen in Russland und den Veränderungen in der Schreibweise: Gerhardt Stenger: Diderot. Le combattant de liberté, Paris 2013; Andreas Heyer: Die anthropologische Fundierung von Diderots politischer Philosophie, in: Gesellschaft für kritische Philosophie 4 (2013), S. 193–206; Georges Dulac: Le discours de Pétersbourg, in: Le langage politique de Diderot, hg. von Franck Salaün, Paris 2014, S. 125–173; Christine Abbt: Politischer Sinn und Sinnlichkeit. Die Forderung nach ›contre-forces‹ in Diderots *Observations sur le Nakaz*, in: Figurationen, Die Arbeit der Sinne nach Diderot 2 (2017), hg. von Alexander Honold, Wien/Köln/Weimar, S. 66–79.

¹⁷ Raynal setzte bei der *Histoire des Deux Indes* sein Bild auf das Frontispiz, Diderots Name erschien nirgends. Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink: Zensur, Exil und Autoridentität (Diderot, Raynal), in: Wilhelm Haefs, York-Gothart Mix: Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis (= Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, hg. von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 12 (2006)), S. 145–155, hier S. 152ff.; Gerhardt Strenger: Diderots Beitrag zu Raynals Geschichte beider Indien: das erste Donnerergrollen der Revolution, in: Deflers (Hg.): Denis Diderot (wie Anm. 7), S. 121–134.

¹⁸ Vgl. József Szigeti: Denis Diderot, une grande figure du matérialisme militant du XVI^e-II^e siècle, Budapest 1977; Thomas Pfister: The ambiguity of duelling: Containing and constraining violence, in: Violence et fiction jusqu'à la Révolution: Travaux du IX^e colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque 1995, Milwaukee, Madison 1998, hg. von Martine Debaisieux und Gabrielle Verdier, Tübingen

1992 nahmen dann John Hope Mason und Robert Wokler neben den *Observations sur le Nakaz* und der *Histoire des Deux Indes* auch ausgewählte Beiträge aus der *Encyclopédie* sowie das *Supplément au Voyage de Bougainville* in die Reihe der »Cambridge Texts in the History of Political Thought« auf.¹⁹ Insbesondere die Aufnahme des *Supplément* kann dabei als ein Indiz für die seit den späten 1980er Jahren einsetzende Sensibilisierung für die politische Semantik der Form von Diderots Werken gesehen werden. Denn ohne eine angemessene Berücksichtigung der formalen Gestaltung und der gerade in diesem Text auf die Spitze getriebenen Finesse der Dialogstrukturen kann das *Supplément*, wie Susan Pinette betont, leicht falsch verstanden werden.²⁰ Der philosophische Blick muss durch einen literaturwissenschaftlich-philologischen ergänzt werden, um zu jenen Aspekten vorzudringen, die das politische Anliegen verständlich werden lassen. Das unterstreichen auch Hope Mason/Wokler, wenn sie auf Diderots virtuosen Einsatz der Dialogform verweisen:

We must not conclude from Diderot's many intellectual debts, however, that he lacked a coherent doctrine of his own. He perceived the world as in continual flux, and his verve and skill in the use of dialogue illustrate his sense that only a constantly shifting perspective could do justice to the vicissitudes of real experience.²¹

Mit dieser Sensibilisierung für die politische Bedeutung der Form wurde nun das Forschungsinteresse allmählich auf immer mehr Bereiche von Diderots Œuvre ausgedehnt, und gleichzeitig wurden auch in den im engeren Sinne politischen Schriften neue Aspekte entdeckt.²² So

1998, S. 377–383; René Tarin: *Diderot et la Révolution française: controverses et polémique autour d'un philosophe*, Paris 2001.

¹⁹ Vgl. Denis Diderot: *Political Writings*, hg. von John Hope Mason und Robert Wokler, Cambridge 1992.

²⁰ Susan Pinette: *Diderot's Dialogic Difference*, in: *The French Review* 81, 2 (2007), S. 339–350. Auch: Guillaume Ansart: *Aspects of Rationality in Diderot's »Supplément au voyage de Bougainville«*, in: *Diderot Studies* 28 (2000), S. 11–19.

²¹ John Hope Mason und Robert Wokler: *Introduction*, in: *Diderot: Political Writings*, (wie Anm. 19), S. XXXI. Vgl. zur politischen Bedeutung des Dialogs bei Diderot auch die wichtige Studie von Dena Goodman: *Criticism in Action. Enlightenment Experiments in Political Writing*, Ithaca/London 1989, S. 167–224.

²² In Bezug auf die *Essais sur les règnes de Claude et de Néron* spricht z.B. Roger Chartier 1990 von einer »politisation de la sphère publique littéraire« mit bedeutsamer Auswirkung auf die Französische Revolution. Das war vorher nicht so gesehen worden. Vgl. Roger Chartier: *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris 1990, S. 196.

entstanden seit Beginn des 21. Jahrhunderts verschiedene literaturwissenschaftliche Studien zu Diderot als politischem Schriftsteller,²³ und in der Philosophie wurde das Corpus der als politisch relevant eingestuften Texte Diderots bedeutend erweitert.²⁴ Das Paradoxe und Widersprüchliche, eine potenzierte Perspektivenvielfalt oder dialogische Überlegungen zu Kunst und Rhetorik wurden in ihrer politischen Bedeutung erkannt, und die formale Vielfalt von Diderots Texten²⁵ ist heute als konstitutives Moment ihres politischen Gehalts sichtbar geworden.²⁶

Hier schließt der vorliegende Band an. Mit den im Titel genannten ›Formen des Politischen‹ soll mithin das intrikate Zusammenspiel von Sprachmaterial und Idee, von gleichzeitig sinnlichem und rationalem Ausdruck und Vollzug, in seiner politischen Dimension in den Blick genommen werden. Nicht jedes Anliegen kann mit denselben ästheti-

²³ Vgl. u.a. Thomas Klinkert: Epistemologische Fiktionen: zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung, Berlin 2010; ders.: Diderots subversive Ästhetik, in: Denis Diderot und die Macht, hg. von Isabelle Deflers, Berlin 2015, S. 181–194; Konstanze Baron: Diderots Erzählungen: die Charaktergeschichte als Medium der Aufklärung, Konstanz 2014; Nina Birkner: Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung. Figurationen interdependenter Herrschaft, Berlin 2016; Sylviane Albertan-Coppola und Nadège Langbour (Hg.): Diderot et le roman hors du roman, Paris 2017.

²⁴ Vgl. u.a. James Harriman-Smith: Comédien-Actor-Paradox: The Anglo-French of Diderot's *Paradoxe sur le comédien*, in: Theater Journal 65 (2015), S. 83–96; Guangqian Zhu: À propos du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, in: Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie 52 (2017), S. 87–99; Christine Abbt und Michael Festl (Hg.): Schauspiel, Politik, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots »Paradoxe sur le comédien«, Gastedition: Studia Philosophica, Basel 2018; Dieter Thomä: Actorship, »parrhesia«, and Representation: Remarks on Theatricality and Politics in Hobbes, Rousseau, and Diderot, in: Journal of English Philology 136, 1 (2018), S. 171–192.

²⁵ Vgl. dazu unter vielen anderen Jean Starobinski: Diderot, un diable de ramage, Paris 2012.

²⁶ Vgl. etwa Carlo Strenger: Fear of insignificance. Searching for meaning in the twenty-first century, Basingstoke 2011; Karin Reichel: Diderots Entwurf einer materialistischen Moral-Philosophie (1745–1754): methodische Instrumente und poetologische Vermittlung, Würzburg 2012; Maddalena Mazzocut-Mis und Rita Messori (Hg.): Actualités de Diderot. Pour une nouvelle esthétique, Seston San Giovanni 2016; Manuel Mühlbacher: Die Kraft der Figuren: Darstellungsformen der Imagination bei Shaftesbury, Condillac und Diderot, Paderborn 2019; Andrew S. Curran: Diderot and the art of thinking freely, New York 2019. In dem nicht publizierten Text *Apologie de l'abbé Galiani*, in dem es um die Frage des richtigen Verständnisses von Texten geht, wird die Bedeutung der literarischen Form bei Diderot hervorgehoben. Ohne eine solche sei eine sinnvolle Interpretation unmöglich. Denis Diderot: Apologie de l'abbé Galiani, in: Œuvres complètes, vol. 20, hg. von Jean Fabre, Herbert Dieckmann, Jacques Proust und Jean Varloot, Paris 1975.

schen Strategien angemessen ausgedrückt werden. Umgekehrt gibt es sprachliche Formen, die prädestiniert dafür sind, zugunsten von bestimmten Auffassungen oder Weltdeutungen eingesetzt zu werden. Es ist eine Frage des Umgangs mit dem Sprachmaterial, ob etwa vor allem zum Nachdenken angeregt wird oder fertige Antworten vermittelt werden. Eine Leitfrage für die folgenden Beiträge ist demnach die nach den politischen Implikationen der formalen Eigenheiten von Diderots Schriften.

Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der Rezeption der politisch bedeutsamen Schreibweisen Diderots im deutschen Sprachraum. Diese Rezeption setzte 1746 mit dem Skandal der *Pensées philosophiques* ein, erfuhr durch Lessings Übersetzungen eine nachhaltige Akzentuierung²⁷ und erlebte im 18., 19. und 20. Jahrhundert verschiedene Konjunkturen, die bis heute schon in verschiedenen Studien behandelt worden sind – sei es in Überblicksdarstellungen zu größeren Zeiträumen²⁸ oder in Spezialstudien zu ausgewählten Epochen²⁹ oder zu einzelnen Autorinnen und Autoren.³⁰

²⁷ Vgl. u.a. Helmut Berthold (Hg.): »ihrem Originale nachzudenken«. Zu Lessings Übersetzungen, Berlin/Boston 2009; Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016, S. 213. Die französische Vorlage von Diderot und die deutschsprachige Übersetzung von Lessing ist zugänglich gemacht: Nikolas Immer und Olaf Müller (Hg.): Das Theater des Herrn Diderot: Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760, St. Ingbert 2014.

²⁸ Vgl. z.B. Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750–1850 [1954], übers. von Hans G. Schürmann, Stuttgart 1972. Zur Rezeption im französischen Kontext Pierre Chartier: Eine Stimme findet Gehör erst aus der Tiefe ihres Grabes. Die Rezeption von Diderot in Frankreich bis zum Anbruch der heutigen Zeit, in: Gesellschaft für kritische Philosophie 4 (2013), S. 265–277. Zur Rezeption im italienischen Sprachraum: Paolo Quintili: La réception de Diderot en Italie aux XIXe et XXe siècles: Les avatars d'un long oubli, in: Diderot Studies 31 (2009), S. 143–173.

²⁹ Vgl. z.B. Anne Saada: Inventer Diderot. Les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières, Paris 2003; dies.: Diderot und der Sturm und Drang, in: Bodo Plachta, Winfried Woesler (Hg.): Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur, Tübingen 1997, S. 23–39; dies.: »L'espace allemand observé à travers la réception de Diderot au XVIIIe siècle«, in: Histoire, économie & société 23/1 (2004), S. 81–95.

³⁰ Vgl. u.a. Herbert Dieckmann: Diderot und Goethe, in: Ders.: Diderot und die Aufklärung. Aufsätze zur europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1972, S. 196–218. Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: Ders.: L'obvie et l'obtus, Paris 1982, S. 86–93; Nicole Schumacher: Friedrich Heinrich Jacobi und Blaise Pascal: Einfluss, Wirkung, Weiterführung, Würzburg 2003, S. 32ff.; Éric Puisais: Lénine lecteur de Diderot?, in: Diderot Studies 31 (2009), S. 255–263; Theo Buck: Die Einflüsse von Molière, Voltaire und Diderot auf das Werk Goethes, in: Études Germaniques 263/3 (2011) S. 597–622; Béatrice Costa: Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville,

Genau wie in der eingangs skizzierten Diderot-Forschung allgemein, wurde dabei allerdings die Grenze zwischen Literatur und politischer Philosophie lange kaum überschritten. Die folgenden Beiträge verstehen sich deshalb als Versuch, diese Grenze auch im Bereich der deutschen Diderot-Rezeption zu öffnen. Gespannt wird dabei ein Bogen, der von Lessing über Gessner, Lenz, Goethe, Büchner, Marx und Sacher-Masoch bis zu Bertolt Brecht, Volker Braun und Hans Magnus Enzensberger reicht.

Tübingen 2014, S. 25ff.; Francine Maier-Schaeffer: Zwischen Dänemark und Paris: Brechts Produktionsverhältnisse im Prisma der imaginären Diderot-Gesellschaft (1933–1939), in: Internationale Netzwerke: literarische und ästhetische Transfers im Dreieck Deutschland, Frankreich und Skandinavien zwischen 1870 bis 1945, hg. von Karin Hoff, Udo Schöning und Frédéric Weinmann, Würzburg 2016, S. 287–305.



Freiheit im Labyrinth: Diderots *Lettre sur les sourds et muets* und ihre Rezeption durch Lessing

Die im Februar 1751 anonym publizierte *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* zählt heute zu den weniger bekannten philosophischen Schriften Denis Diderots. Obwohl sie in der vom Autor selbst beaufsichtigten Edition seiner *Œuvres philosophiques et dramatiques* 1772, zusammen mit der *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, wiederaufgelegt wurde, beinhalten die beiden zuletzt erschienenen deutschen Ausgaben der *Philosophischen Schriften* Diderots nur den *Brief über die Blinden*, nicht aber den *Brief über die Taubstummen*.¹ Im Deutschland der 1750er und 1760er Jahre erfreute sich die *Lettre sur les sourds et muets* jedoch einer von Roland Mortier als »überraschend« eingestuften Beliebtheit.² Vor allem den damals 22-jährigen Gotthold Ephraim Lessing beeindruckte sie stark, wie aus der vergleichsweise umfangreichen Rezension ersichtlich wird, die dieser bereits im Juni 1751 in seiner Literaturbeilage *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* abdruckte. Neben dem Inhalt des Briefes, der als eine der Inspirationsquellen für den späteren *Laokoon* gilt, faszinierte den jungen deutschen Autor vor allem Diderots Stil. Zusammen mit dem Titel, der »an das Schreiben über die Blinden erinnert«, lasse dieser, so Lessing, über die Autorschaft des Briefes keine Zweifel offen, »denn wem ist die Gewohnheit des Herrn Diderot unbekannt? Er schweift überall aus, er springt von einem auf das andre, und das letzte Wort einer Periode ist ihm ein hinlänglicher Übergang.«³ Fern von jedem

¹ Denis Diderot: *Philosophische Schriften*, hg. von Alexander Becker, Berlin 2013; Denis Diderot: *Philosophische Schriften*, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin 1961. Eine deutsche Übersetzung der »Lettre sur les sourds et muets« ist in Friedrich Bassenges Ausgabe der »Ästhetischen Schriften« Diderots enthalten (Frankfurt a.M. 1968, 2 Bde., Bd. 1, S. 27–97), die wiederum den »Brief über die Blinden« nicht beinhaltet.

² Roland Mortier: *Diderot en Allemagne (1750–1850)* [1954], Paris ²1986, S. 345: »Faveur surprenante de la ›Lettre sur les sourds et muets‹«. Vgl. auch Anne Saada: *Inventer Diderot. Les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières*, Paris 2003, S. 98–102.

³ Gotthold Ephraim Lessing: *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*. Monat Junius 1751, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2: *Werke 1751–1753*, hg. von Jürgen Stenzel, Frankfurt a.M. 1998, S. 125–140, hier S. 127.

Dogmatismus sei Diderot »einer von den Weltweisen, welche sich mehr Mühe geben, Wolken zu machen als sie zu zerstreuen.«⁴ Während diese zitierten Charakterisierungen (wie der größte Teil der Rezension insgesamt) direkte Übersetzungen von Diderots eigenen Worten sind,⁵ gewinnt Lessings folgende Verteidigung des Autors gegen jeden »kurzsichtige[n] Dogmaticus« umso mehr Gewicht:

Gesetzt auch ein solcher Weltweise wagt es, Meinungen zu bestreiten, die wir geheiligt haben. Der Schade ist klein. Seine Träume oder Wahrheiten, wie man sie nennen will, werden der Gesellschaft eben so wenig Schaden tun, als vielen Schaden ihr diejenigen tun, welche die Denkungsart aller Menschen unter das Joch der ihrigen bringen wollen.⁶

Im Kontext der dreimonatigen Gefängnishaft im Schloss Vincennes, die Diderot zwischen dem 24. Juli und dem 3. November 1749 wegen seiner materialistischen und atheistischen Stellungnahmen unter anderem in der *Lettre sur les aveugles* hatte absitzen müssen, wovon Lessing in der *Berlinischen Privilegierten Zeitung* berichtet hatte,⁷ beinhalten diese Zeilen unmissverständlich eine politische Botschaft – als »entschiedene[r] Protest gegen die Inhaftierung Diderots« und als Verteidigung des Philosophen »gegen die staatliche Unterdrückung«.⁸ Sie belegen außerdem eindrücklich, wie die Art des Schreibens beziehungsweise Argumentierens gerade in Zeiten der (Selbst-)Zensur aufs Engste mit Fragen der Macht verbunden waren, und sind ein wichtiger Beleg für eine Lektüre, die hinter Diderots Stil ein politisches Anliegen aufdecken möchte.⁹

⁴ Ebd., S. 135.

⁵ Vgl. »le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante« (LSM, 89) sowie »moi qui m'occupe plutôt à former des nuages qu'à les dissiper, et à suspendre les jugements qu'à juger« (LSM, 112), in: Denis Diderot: *Lettre sur les sourds et muets*, in: ders.: *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, hg. von Marian Hobson und Simon Harvey, Paris 2000, S. 87–169, hier S. 89 und S. 112. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle LSM und Seitenzahl auf diese Ausgabe verwiesen.

⁶ Lessing: *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* (wie Anm. 3), S. 135.

⁷ *Berlinische privilegierte Zeitung*. Im Jahr 1749. [133. Stück. Donnerstag, den 6. November], in: Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Schriften*, hg. von Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, Bd. 4, Stuttgart 1889, Nachdruck Berlin 1968, S. 40.

⁸ Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010, S. 238.

⁹ Wie fruchtbar eine solche Perspektive ist, zeigen verschiedene Publikationen der letzten Jahre. Vgl. *Le langage politique de Diderot*, hg. von Franck Salaün, Paris 2014; *Colas Duflos: Diderot. Du matérialisme à la politique*, Paris 2013; Denis Diderot und

Die politische Dimension wird kaum verhüllt, wenn Diderot das Vorwort – einen Brief an seinen Verleger – mit »De V... ce 20 janvier 1751« datiert. Zu diesem Zeitpunkt befand sich der Autor allerdings in Paris – und keineswegs in »Vincennes«, wie er mit dem »V.« wohl suggerieren möchte. Hiermit erinnert Diderot seine Leserschaft an seine Gefangenschaft und an das damals abgegebene Versprechen, »de ne rien faire à l'avenir qui puisse être contraire en la moindre chose à la religion et aux bonnes mœurs.«¹⁰ Vor diesem Hintergrund liest sich der wenige Zeilen später formulierte Satz, in dem er auf den besonderen Stil seines Briefes eingeht, unmissverständlich als politisches Statement: »Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger, sachez et apprenez à ceux qui vous conseillent, que ce n'est point un défaut dans une lettre, où l'on est censé converser librement, et où le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante« (LSM, 89). Zwar scheint das Sujet des Briefes – das Thema der Inversionen in den Sprachen – politisch harmlos zu sein. Dennoch wird angesichts der Konsequenzen der Veröffentlichung deutlich, dass sich Diderot in den Augen der Zensoren nicht genug gezähmt hatte: Die *Lettre sur les sourds et muets* ist Teil eines Korpus von Publikationen, die zwar nicht zu einer neuerlichen Haft führten, jedoch durchaus auch Konsequenzen für die geistige Freiheit Diderots haben sollten, denn am 7. Februar 1752 kam es zum mehrere Monate dauernden Verbot der *Encyclopédie*. Diesem Aufsatz liegt die These zugrunde, dass Diderot seine geistige Freiheit in der *Lettre sur les sourds et muets* durch seinen besonderen Stil zu demonstrieren versucht hat. Diesen Stil interpretiere ich vor dem

die Macht/Denis Diderot et le pouvoir, hg. von Isabelle Deflers, Berlin 2015, darin insbesondere den Aufsatz von Thomas Klinkert: Diderots subversive Ästhetik als Ausdruck seiner kritischen Analyse von Machtstrukturen: »Le Neveu de Rameau« und »Jacques le fataliste«, S. 181–194; Politik, Schauspiel, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots »Paradox über den Schauspieler«/Politique, théâtre, philosophie. Un débat autour du »Paradoxe sur le comédien« de Denis Diderot, hg. von Christine Abbt und Michael Festl, Basel 2018 (Schweizerische Zeitschrift für Philosophie/Studia Philosophica). Die »Lettre sur les sourds et muets« wurde allerdings noch nie so interpretiert. Zum »Taubstummbrief« insgesamt vgl. Paolo Quintini: La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie, 1742–1782, Paris 2001, S. 231–245; Franco Venturi: Jeunesse de Diderot (de 1713 à 1752), Paris 1939, Reprint Genf 1967, S. 237–282; Marian Hobson: La »Lettre sur les sourds et muets« de Diderot: Labyrinthe et langage, in: *Semiotica* 16 (1976), H. 4, S. 291–327. Zu Diderots Stil vgl. unter der umfangreichen Literatur insbesondere Jean Starobinski: Diderot, un diable de ramage, Paris 2012.

¹⁰ Denis Diderot: Correspondance, Bd. 1, 1713–1757, hg. von Georges Roth, Paris 1955, S. 96.

Hintergrund des musikalischen Modells, das im Bild des »homme horloge« die Grundlage für die Darstellung des menschlichen Verstandes bietet. In einem zweiten Schritt betrachte ich als Gegenfolie Lessings *Laokoon* und zeige bei aller »Wahlverwandtschaft«¹¹ zwischen den Autoren, die es unter anderem im Kampf gegen geschlossene und dogmatische Systeme des Denkens auszumachen gibt, einen entscheidenden stilistischen Unterschied, der Diderots Plädoyer für die Freiheit umso deutlicher hervortreten lässt.

Simultaneität des Denkens: »L'homme-horloge« und die vibrierende Saite

In vielen Punkten seiner Argumentation zum damals rege diskutierten Problem der Inversionen, die er grundsätzlich gegen die Meinungen seines Briefadressaten Charles Batteux führt, scheint Diderot den Positionen des *Encyclopédie*-Mitarbeiters Dumarsais nahe zu stehen. Doch am Ende seiner Überlegungen distanziert er sich auch endgültig von ihm, wenn er alle früheren Argumente und Gegenargumente als schlussendlich irrelevant abtut, da Denken und Sprache sich grundsätzlich unterschieden: Die Sprache, die sich in der Linearität des Zeitverlaufs entfaltet, sei unfähig, das komplexe Geschehen des Geistes wiederzugeben, in welchem sich verschiedene Gedanken und Empfindungen gleichzeitig ereigneten. Der radikale Charakter dieser Behauptung wird durch eine spätere Stellungnahme Batteux' deutlich: »Que répondrait-on à celui qui prétendrait que l'esprit embrasse d'une seule vue plusieurs objets à la fois? Il n'y aurait plus alors d'ordre successif à imiter dans l'expression: et tout retomberait dans l'arbitraire.«¹² Diderot wusste wohl, dass Batteux seine Negierung jeglichen Ordnungsprinzips im Denken als ein »paradoxe« betrachten würde.¹³ Es

¹¹ So Wilfried Barner im Kommentar zu Gotthold Ephraim Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/1: *Werke 1760–1766*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, S. 543; sowie: *Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760*, hg. von Nikolas Immer und Olaf Müller, St. Ingbert 2014, S. 543.

¹² So Batteux im vierten Band seiner »Cours de belles-lettres ou principes de la littérature«. Zit. nach Hobson: *La »Lettre sur les sourds et muets« de Diderot* (wie Anm. 9), S. 326, Anm. 12.

¹³ »[...] je vais vous démontrer encore que si le paradoxe que je viens d'avancer n'est pas vrai, si nous n'avons pas plusieurs perceptions à la fois, il est impossible de raisonner et de discourir« (LSM, 112).

ist daher sicherlich kein Versehen, wenn er diesen zentralen Punkt der Schrift in der am Ende des Buches platzierten Zusammenfassung aller besprochenen Themen mit Schweigen übergeht. Da diese Zusammenfassung den Lesern am ehesten präsent bleiben dürfte und mehreren Rezensenten (inklusive Lessing) als Grundlage ihrer Artikel diene,¹⁴ kann diese Auslassung als eine Vorsichtsmaßnahme Diderots gelten. Um seine Auffassung des menschlichen Verstandes zur Sprache zu bringen, bringt Diderot keine Argumente, sondern nur Analogien, wobei er das über viele Zeilen ausgeführte Bild des »homme horloge« sorgfältig einrahmt, gewissermaßen als vernachlässigbare Klammer innerhalb seiner Schrift. Die Passage wird eröffnet durch einen Konditionalsatz: »Si j'avais affaire à quelqu'un qui n'eût pas encore la facilité de saisir des idées abstraites, je lui mettrais ce système de l'entendement humain en relief, et je lui dirais: [...]« (LSM, 109). Vom Briefadressaten Batteux, der zu diesem Zeitpunkt eine Professur für griechische und römische Philosophie am Collège Royal innehatte, dürfte die hiermit formulierte Bedingung, nämlich, dass er keine abstrakten Ideen zu fassen imstande sei, wohl nicht erfüllt worden sein. Dass Diderot seine Analogie dennoch über drei ganze originale Druckseiten entfaltet, könnte unschwer als Frechheit gegenüber dem Priester und Professor aufgefasst werden, zumal er am Ende der Passage erneut zu verstehen gibt, dass er sich bewusst ist, mit seinen Ausführungen den in einer solchen Schrift angemessenen Ton zu verfehlen: »Mais je laisse ce langage figuré que j'emploierais tout au plus pour récréer et fixer l'esprit volage d'un enfant, et je reviens au ton de la philosophie à *qui il faut des raisons et non des comparaisons*« (LSM, 110f.) Ist dieser Satz aber wirklich ernst zu nehmen? Die im Original stehende Kursivierung könnte auf eine ironische Distanz zum Sprichwort »comparaison n'est pas raison« hinweisen,¹⁵ das zu Diderots eigener philosophischer Praxis offensichtlich

¹⁴ In der Rezension des »Mercure de France« (April 1751, S. 128–134) wird Diderots Zusammenfassung in ihrer ganzen Länge, in derjenigen der »Bibliothèque impartiale« (Mai und Juni 1751, Bd. 3, 3. Teil, S. 409–417) in langen Auszügen zitiert. Ein Großteil von Lessings Rezension (wie Anm. 3) besteht ebenso in der (hier stillschweigenden) Übersetzung von Diderots Zusammenfassung.

¹⁵ Dasselbe Sprichwort wird Diderot im »Rêve de d'Alembert« ebenfalls umdrehen, wenn er Mademoiselle de l'Espinasse sagen lässt: »je vais m'expliquer par une comparaison; les comparaisons sont presque toute la raison des femmes et des poètes.« Der Vergleich, den Mademoiselle de l'Espinasse auf dieser Weise einführt, ist kein geringerer als das Bild der Spinne (»Imaginez une araignée...«), das zu den anregendsten und am meisten kommentierten Bildern Diderots überhaupt zählt. Denis Diderot: *Le Rêve*

gar nicht passt. Ich vermute sogar, dass man hinter diesem Satz eine Selbstcharakterisierung des Autors zu erkennen hat. Denn wenn Diderot als angemessenen Leser für seine Analogie den »esprit volage« eines Kindes benennt, das mit solchen Ausführungen »vergnügt« werden könnte (»récréer«), tut er dies mit ganz ähnlichen Worten wie im oben zitierten Satz des Vorworts, in dem er auf seinen eigenen Stil eingeht (»Quand à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger«): In beiden Sätzen rekurriert er auf dasselbe lexikalische Feld, um ein mit dem Vergnügen (»je me plais«/»récréer«) verbundenes, freies und zielloses Herumflattern (»voltiger«/»volage«) zu bezeichnen. Die Passage des »homme horloge« scheint also danach zu rufen, als Schlüssel für den Stil des ganzen Briefes gedeutet zu werden. Wie gestaltet sich aber Diderots »comparaison« genau?

Diderot stellt sich den Menschen als eine »horloge ambulante« vor, ein Vergleich, der im zeitgenössischen Umfeld naheliegt und vor ihm unter anderem von Descartes und La Mettrie gezogen worden war. Die hoch entwickelte Mechanik der Uhr eignet sich nur allzu gut als Pendant zur Komplexität der menschlichen Maschine; das Ticken der Uhr kann mit dem Klopfen des Herzens, die Kreisbewegung der Uhrzeiger und insgesamt des Uhrwerks mit dem Blutkreislauf in Parallele gesetzt werden. Dementsprechend beschreibt Diderot das Herz als die große Feder, die weiteren Organe des Brustkorbs als die anderen Hauptteile der Uhrmechanik. Ihm geht es aber vor allem um die Darstellung des menschlichen Verstandes – und hier bezeugt er seine Originalität. Diderot stellt sich im Kopf eine Glocke mit vielen Hämmern vor, von denen aus eine Unzahl von Drähten – Nerven – ausgeht, die an allen möglichen Punkten des Kastens befestigt sind. Über der Glocke findet sich eine kleine Figur: Sie stellt die Seele dar. Diese hört den von den Drähten auf der Glocke erzeugten Tönen zu, »comme un musicien qui écouterait si son instrument est bien accordé« (LSM, 109). Auf die Stimmung des Instruments beziehungsweise des Körpers hat sie keinen Einfluss.

Dabei unterscheidet sich Diderots Bild von einem cartesianischen Modell insofern, als die Seele bei ihm auch existieren kann, ohne sich dessen bewusst zu sein.¹⁶ Die Trennung von Geist und Körper zeigt

de d'Alembert, in: ders: Œuvres complètes, Bd. 17: Le Rêve de d'Alembert. Idées IV, hg. von Jean Varloot, Paris 1987, S. 25–209, hier S. 135.

¹⁶ »Supposez qu'entre ces cordons il y en ait certains qui soient toujours tirés; comme nous ne nous sommes assurés du bruit qui se fait le jour à Paris que par le silence de la

jedoch, dass Diderot anno 1751 die Konsequenzen seines materialistischen Menschenbildes noch nicht vollkommen gezogen hatte. Dies wird sich im 1769 verfassten *Rêve de d'Alembert* ändern: Mit explizitem Bezug auf das in der *Lettre sur les sourds et muets* entworfene Bild der kleinen Figur, die den Tönen des Körpers zuhört, entwickelt Diderot – gleichsam im Sinne einer Korrektur¹⁷ – sein Modell des »clavecin-philosophe«, mit dem er die cartesianische Unterscheidung in zwei Substanzen endgültig überwindet. Die offensichtliche Nähe zwischen beiden Bildern wurde bisher dahingehend kommentiert, dass sie den Entwicklungsgang von Diderots materialistischem Denken – mit dem »homme horloge« als Vorstufe des »clavecin-philosophe« – zeige.¹⁸ Weniger gewichtet wurde hingegen die Tatsache, dass Diderots zentrale Idee der Simultaneität der Gedanken bereits in der *Lettre sur les sourds et muets* angeführt wird.

Um den Unterschied zwischen Denken und Sprache zu veranschaulichen, rekuriert Diderot auf die beiden Dimensionen der Musik. Der vertikale Zusammenklang, das gleichzeitige Erklingen von mehreren Tönen, wird zum Sinnbild der Simultaneität des Denkens, während die Sukzession von Akkorden den linearen Charakter der Sprache darstellt:

Il ne tiendrait qu'à moi de suivre ma comparaison plus loin, et d'ajouter que les sons rendus par le timbre ne s'éteignent pas sur-le-champ; qu'ils ont de la durée; qu'ils forment des accords avec ceux qui les suivent; que la petite figure attentive les compare et les juge consonants ou dissonants; que la mémoire actuelle, celle dont nous avons besoin pour juger et pour discourir, consiste dans la résonance du timbre; le jugement dans la formation des accords, et le discours dans leur succession [...] (LSM, 110).

nuit, il y aura en nous des sensations qui nous échapperont souvent par leur continuité; telle sera celle de notre existence« (LSM, 110).

¹⁷ »D'ALEMBERT. Et si vous y regardez de près, vous faites de l'entendement du philosophe un être distinct de l'instrument, une espèce de musicien qui prête l'oreille aux cordes vibrantes, et qui prononce sur leur consonance ou leur dissonance. / DIDEROT. Il se peut que j'aie donné lieu à cette objection que peut-être vous n'eussiez pas faite, si vous eussiez considéré la différence de l'instrument philosophique et de l'instrument clavecin. L'instrument philosophe est sensible, il est en même temps le musicien et l'instrument.« Diderot: *Le Rêve de d'Alembert* (wie Anm. 15), S. 102.

¹⁸ Vgl. Jacques Chouillet: *Diderot. Poète de l'énergie*, Paris 1984, S. 245–278 (Kapitel »Le clavecin philosophe«); sowie Duflos: *Diderot. Du matérialisme à la politique* (wie Anm. 9), S. 44–51 (Abschnitt »De la figure automate au clavecin sensible«).

Das Phänomen der »Resonanz« der Töne wird hier gleichsam *en passant* genannt und nicht ausführlich besprochen. Mit dem hiermit berührten Bereich der Akustik hatte sich Diderot jedoch in den Jahren unmittelbar vor dem Verfassen der *Lettre sur les sourds et muets* intensiv auseinandergesetzt – der erste Essay seiner 1748 erschienenen *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* behandelt akustische Fragestellungen unter einem mathematisch-physikalischen Gesichtspunkt.¹⁹ Insbesondere zwei Begleiterscheinungen der vibrierenden Saite erweisen sich für Diderots Darstellung des menschlichen Verstandes als relevant: Zum einen das Mitschwingen einer Saite, das sich einstellt, sobald man eine andere, harmonisch gestimmte Saite erklingen lässt; zum anderen die erzeugten Obertöne, die zum Teil bewusst (vor allem im Falle der gut hörbaren zwölften und 17ten Partialtöne über dem Grundton), zum Teil unbewusst – was gerade bei weiter entfernten Obertönen der Fall ist – wahrgenommen werden.²⁰ Wie sich diese akustischen Phänomene auf die Stimulation von Ideen übertragen lassen, wird Diderot im *Rêve de d'Alembert* formulieren, wenn er den Vergleich zwischen menschlichen Organen mit »des cordes vibrantes sensibles« anführt:

La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité. Cet instrument a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible.²¹

Meine These ist, dass Diderot die hier beschriebenen akustischen Eigenschaften und deren Konsequenzen für seine Darstellung des menschlichen Verstandes nicht erst beim Verfassen des *Rêve de d'Alembert*, den er wohlgernekt zeit seines Lebens nicht publizierte, sondern

¹⁹ Denis Diderot: *Principes généraux d'acoustique*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2: *Philosophie et mathématique. Idées I*, hg. von Robert Niklaus u.a., Paris 1975, S. 235–281.

²⁰ »Le bruit est un; le son au contraire est composé; un son ne frappe jamais seul nos oreilles; on entend avec lui d'autres sons concomitants, qu'on appelle harmoniques.« Ebd., S. 265.

²¹ Denis Diderot: *Le Rêve de d'Alembert* (wie Anm. 15), S. 101.

bereits für das Bild des »homme horloge« im Hinterkopf hatte. Zu dieser Zeit war er nicht nur, wie gesagt, über akustische Fragestellungen bereits gut informiert. Auch für mögliche metaphorische Übertragungen dieser akustischen Phänomene hatte er bereits öfter seine Begeisterung gezeigt. Dem Bild der vibrierenden Saite begegnete Diderot wohl zum ersten Mal im Jahr 1745, als er Shaftesburys *Inquiry concerning virtue* ins Französische übersetzte.²² Zwei weitere Texte aus dem Jahr 1751, der *Encyclopédie*-Artikel »Affection« und die *Lettre à Mademoiselle ...*²³ – eine der drei *Additions*, die Diderot seiner *Lettre sur les sourds et muets* wenige Monate nach der Erstpublikation beifügte –, zeugen von Diderots Enthusiasmus für das Bild der vibrierenden Saite.

Warum geht er also in der eigentlichen *Lettre sur les sourds et muets* auf die akustischen Phänomene und deren metaphorisches Potential nicht ein? Wohl deswegen, weil die Konsequenzen zu radikal gewesen wären. Wie erwähnt, stellte bereits die Idee, dass mehrere Gedanken gleichzeitig erzeugt werden, ein Wagnis dar, was sich sowohl an Batteux' Reaktion als auch daran ablesen lässt, dass Diderot auf diesen zentralen Punkt seiner Ausführungen in der Zusammenfassung nicht eingeht. Die beschriebenen akustischen Phänomene gehen in dieser Hinsicht sogar einen Schritt weiter, indem sie implizieren, dass die Gedanken nicht bewusst gebildet werden. Im *Taubstummbrief* konzentriert sich Diderot hingegen bei der Beschreibung des menschlichen Verstandes

²² Denis Diderot: *Essai sur le mérite et la vertu*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Le modèle anglais*, hg. von Arthur M. Wilson u.a., Paris 1975, S. 287–437, hier S. 373. Vgl. insbesondere folgenden Ausschnitt aus einer langen Fussnotenankündigung Diderots: »Si quand un instrument est d'accord, vous en pincez une corde, le son qu'elle rend occasionne des frémissements, et dans les instruments voisins si leurs cordes ont une tension proportionnellement harmonique avec la corde pincée; et dans ses voisines, sur le même instrument, si elles gardent avec elles la même proportion. Image parfaite de l'affinité, des rapports et de la conspiration mutuelle de certaines affections dans le même caractère, et des impressions gracieuses et du doux frémissement que les belles actions excitent dans les autres, surtout lorsqu'ils sont vertueux. Cette comparaison pourrait être poussée bien loin, car le son excité est toujours analogue à celui qui l'excite.«

²³ »En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques; des hommes, en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. Alors leur existence leur paraît comme attachée à une seule fibre tendue, qu'une vibration trop forte peut rompre« (LSM, 146f.).

auf die aktive Leistung des Gehirns: auf das »jugement« und den »discours«. Dass aber die Gedanken auch passiv, zufällig und unbewusst entstehen können, dass sie also grundsätzlich frei sind, scheint mir aus der Passage des »homme horloge« implizit abzuleiten zu sein. Zwar hat Diderot in der *Lettre sur les sourds et muets* noch nicht die letzten Konsequenzen des akustischen Modells inhaltlich ausgeführt, performativ haben sie sich aber bereits im Stil des gesamten Briefes niedergeschlagen.

Erinnert sei an das im Vorwort formulierte Postulat, sich »frei unterhalten« zu wollen. An mehreren Stellen der eigentlichen *Lettre* stilisiert Diderot die grundsätzliche Zügellosigkeit seiner Gedanken, indem er fingiert, nicht Herr des Argumentationsganges zu sein. Vielmehr entfalten sich seine Gedanken selbstständig und rufen andere Gedanken hervor – »Cette réflexion, Monsieur, me conduit à une autre« (LSM, 94) –, während Diderot selbst, wie die Seele im »homme horloge«, gleichsam nur aufmerksam auf die Vielzahl der in seinem Gehirn erweckten Töne beziehungsweise Ideen hören kann. Formulierungen wie: »Il me vient un scrupule« (LSM, 95), oder die in der Zusammenfassung gemachte Behauptung: »En suivant le passage de l'état de langue formée à l'état de langue perfectionnée, j'ai rencontré l'harmonie« (LSM, 133; Hervorhebung im Original), lassen Diderot als einen passiven Denker erscheinen, der zu seinen Thesen mehr durch Zufall als durch eine aktiv und zielgerichtet gesteuerte Reflexion kommt. In dieser Hinsicht sendet er ganz am Anfang des Briefes klare Signale. Nichts Geringeres als die Wahl des Adressaten Batteux stellt er als eine zufällige beziehungsweise nicht aktiv intendierte dar: »J'aurais pu m'adresser à M. l'abbé de Condillac, ou à M. Dumarsais, car ils ont aussi traité la matière des inversions; mais vous vous êtes offert le premier à ma pensée, et je me suis accommodé de vous [...]« (LSM, 91). Ja, bereits im Untertitel der Schrift, in dem Diderot die im Brief vorkommenden Themen ankündigt, ist das Moment des Zufalls vertreten. Der Vergleich zwischen den Ausdrucksmitteln der verschiedenen Künste, für den Diderot das so anregende wie vielbesprochene Konzept der Hieroglyphe einführt, wird als etwas Akzidentelles (»par occasion«) bezeichnet:

Lettre sur les sourds et muets [...] OÙ l'on traite de l'origine des inversions, de l'harmonie du style, du sublime de situation, de quelques avantages de la langue française sur la plupart des langues anciennes et modernes, et par occasion de l'expression particulière aux beaux-arts. (LSM, 91)

Dieser Untertitel ist auch in anderer Hinsicht für die Frage nach dem Stil des Briefes und der postulierten Freiheit aufschlussreich. Die rasche Nennung der behandelten Themen erweckt den Eindruck einer unordentlichen Häufung; der Zusammenhang zwischen den genannten Elementen ist zunächst nicht ersichtlich, ihre Aufeinanderfolge scheint völlig beliebig zu sein. Und tatsächlich gibt Diderot hier nicht einmal die Reihenfolge der Themen wieder, wie sie in seinem Brief vorkommen, da dort »l'harmonie du style« erst *nach* dem »sublime de situation« behandelt wird. Einen ähnlichen Eindruck ruft die merkwürdige Zusammenfassung am Ende des Briefes hervor, in der Diderot weder eine Synthese seiner Schrift liefert, noch Schlüsse aus den Beobachtungen und Analysen zieht, sondern die meisten seiner Gedanken noch einmal stichwortartig wiederholt – diesmal allerdings in der richtigen Reihenfolge. Die drei *Additions* bekräftigen den Eindruck einer planlosen Anhäufung von Materialien – vom Index ganz zu schweigen, der eine in ihren Auswahlkriterien nicht ganz einleuchtende Auflistung von behandelten Themen und Personen alphabetisch sortiert. Anstatt in dieser scheinbar planlosen Anhäufung beziehungsweise Unordnung eine Schwäche der *Lettre sur les sourds et muets* zu erkennen, scheint mir, dass man hier vielmehr einen genuin performativen Aspekt der Schrift ausmachen kann: Mit seinem Stil hat Diderot versucht, sich im Schreiben dem vielstimmigen simultanen Geschehen des menschlichen Verstandes zu nähern.

Diese These dürfte besser nachvollziehbar werden anhand einer Kontrastfolie, die auf den ersten Blick viele stilistische Ähnlichkeiten mit Diderots *Lettre* aufweist, nämlich Lessings *Laokoon*. Die eingangs zitierte Rezension der Schrift Diderots, in der Lessing auf den besonderen Stil des Autors eingeht, wurde »seit jeher als versteckte Selbstdeutung interpretiert«.²⁴ Und tatsächlich nimmt Lessing die zwei Aspekte, die ich am Stil der *Lettre sur les sourds et muets* hervorgehoben habe, nämlich das Moment des Zufalls und der Unordnung, für seinen *Laokoon* in Anspruch. In der Vorrede schreibt er über die Folge von »Aufsätzen«, die seine Schrift ausmachen: »Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr

²⁴ Fick: Lessing-Handbuch (wie Anm. 8), S. 237.

unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch« (L, 15).²⁵ Die Ähnlichkeit der Verfahren lässt allerdings die Differenz zwischen Lessing und Diderot umso deutlicher hervortreten.

Lessings »Weg«, Diderots »Labyrinth«

Die Rezension der *Lettre sur les sourds et muets* stellt das erste Zeugnis von Lessings Auseinandersetzung mit Diderot dar, die sich in den folgenden Jahren intensivieren und vor allem in die Übersetzung der Theaterstücke *Le Fils naturel* und *Le Père de famille* münden wird. In der Vorrede zur Publikation *Das Theater des Herrn Diderot* aus dem Jahr 1760,²⁶ die laut Nikolas Immer und Olaf Müller angesichts der damaligen Angriffe gegen die *Encyclopédie* »eine beachtliche Provokation« bedeutete,²⁷ fordert Lessing seine Leser auf, den »denkenden Kopf [zu] spüren, der die alten Wege weiter bahnet, und neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet.«²⁸ Für seinen »Wahlverwandten« Diderot zieht er dieselbe Weg-Metaphorik heran, die er für sein eigenes Schreiben gerne in Anspruch nahm, denn Lessing interessieren nicht so sehr die Erkenntnisse *per se*, als vor allem der Weg, der zu diesen führt.²⁹ Dies wird insbesondere im *Laokoon* deutlich. Mit ihrer Mischung aus deduktivem und induktivem Verfahren sowie aufgrund der zahlreichen eingeschobenen Analysen von Beispielen aus der Poesie und der Malerei gilt die Schrift heute manchen Interpreten als »außerordentlich schwer greifbar.«³⁰ Lessings Zeitgenossen hat sie aber gerade durch die Art der Darlegung stark beeindruckt. Der Autor gehe den »Weg [...]

²⁵ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle L und Seitenzahl verwiesen auf Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Erster Teil, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, S. 11–321.

²⁶ Die Publikation enthält Lessings Übersetzungen der beiden erwähnten Theaterstücke sowie der »Entretiens sur *Le Fils naturel*« und des Essays »*De la poésie dramatique*«.

²⁷ Nikolas Immer, Olaf Müller: *Lessings Diderot: »süßere Thränen« zur Läuterung des Nationalgeschmacks*, in: »ihrem Originale nachzudenken«. Zu Lessings Übersetzungen, hg. von Helmut Berthold, Tübingen 2008 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Bd. 31), S. 147–163, hier S. 150.

²⁸ Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot* (wie Anm. 11), S. 13.

²⁹ Vgl. Fick: *Lessing-Handbuch* (wie Anm. 8), S. 42.

³⁰ Wilfried Barner: *Kommentar zu Lessing: Laokoon* (wie Anm. 25), S. 670.

der Observation, und des freyen durch kein System eingeschränkten Raisonnements«, schreibt etwa Christian Garve in seiner Rezension, die 1769 in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* erschien.³¹ Da zu diesem Zeitpunkt Lessings Buch bereits »längst bekannt, gelobt, bewundert, beurtheilt, getadelt worden« war, entscheidet sich Garve für eine ausführliche Zusammenfassung der Schrift, wobei er hierbei eben auf den besonderen Stil der Schrift aufmerksam macht:

Aber das ist noch vielleicht übrig, der Reihe der Lessingischen Ideen unverwandt nachzugehen; sie so wie sie sich in seinem Kopf entwickelt haben: (denn in der That ist sein Buch mehr eine Geschichte seiner Meditation, als das bloße Resultat derselben) sich auch in seinem entwickeln zu lassen [...].³²

Lessing hat eine solche Lektüre, die im Text das spontane und planlose Niederschreiben der Reflexionen erkennen will, explizit befördert: Er behauptet gleich im ersten »Aufsatz« des *Laokoon*, »meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben [zu wollen], in welcher sie sich bei mir entwickelt« (L, 18). Dass man eine solche Behauptung nicht für bare Münze nehmen soll, braucht indes kaum betont zu werden. Oft referiert wird in der Forschung die am Anfang des XXVI. Aufsatzes gemachte Behauptung Lessings, die *Geschichte der Kunst des Altertums* Johann Joachim Winckelmanns sei soeben erschienen (das passierte im Dezember 1763),³³ während Lessing nachweislich erst nach Kenntnisnahme von Winckelmanns Buch mit der Ausarbeitung seines *Laokoon* begann.³⁴ Aber auch die »literarische und rhetorische Geschicklichkeit« sowie die »an sich schlüssige Struktur« und der »streng systematische[] Kern«, die vom Lessing-Biographen und Spezialisten Hugh Barr Nisbet betont werden,³⁵ sprechen gegen Lessings eigene Behauptung eines spontanen Niederschreibens seiner Gedanken. Vielmehr erweist sich die fingierte Spontaneität als ein Stilmittel, mit dem Lessing seine

³¹ [Christian Garve]: Rezension des *Laokoon*, in: Allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin 1769, 1. Stück, S. 328f., 332, 346, 258. Zit. in Barner: Kommentar zu Lessing: *Laokoon* (wie Anm. 25), Dokumente zu Rezeption und Wirkung, S. 701–703.

³² Zit. nach ebd., S. 701f.

³³ »Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben« (L, 183).

³⁴ Zur Entstehung siehe Barner: Kommentar (wie Anm. 25), S. 631–650.

³⁵ Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*, München 2008, S. 404. Vgl. hierzu auch Gideon Stiening: Von der empirischen zur fiktiven Genese. Anmerkungen zur Argumentationsmethode in Lessings »Laokoon«, in: *Unordentliche Collectanea. Lessings »Laokoon« zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, hg. von Jörg Robert und Friedrich Vollhardt, Berlin/Boston 2013, S. 113–128.

Leserschaft angenehm auf den Weg seiner Erkenntnisse mitnimmt und ihr gleichzeitig die wichtigen Thesen besonders klar vor Augen führt. Dies wird unter anderem im Übergang vom XV. zum XVI. Aufsatz deutlich: Hier unterbricht sich Lessing mitten in einem Satz (»Die Poesie hingegen –«, um dann einen neuen Aufsatz zu beginnen, in dem er *die* zentrale Aussage seiner Schrift formuliert, nämlich, dass die Malerei »Figuren und Farben in dem Raume«, die Poesie hingegen »artikulierte Töne in der Zeit« brauche. Da »die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben«, sollen die ausgedrückten »Gegenstände« hier »neben einander existieren«, dort aber »auf einander folgen« (L, 116).

Die hiermit angesprochenen Parameter Simultaneität und Sukzession, mit denen Lessing den zentralen Unterschied zwischen Malerei und Poesie markiert, finden ein Pendant in der Unterscheidung von simultanem Denken und sukzessiver Sprache in Diderots *Lettre sur les sourds et muets*. Zur Veranschaulichung der Simultaneität des Denkens beruft sich Diderot auch auf die Malerei, wenn er die Seele beziehungsweise den Geist als ein »tableau mouvant« charakterisiert: »Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier et tout à la fois [...]« (LSM, 111). Dieser Vergleich wird aber nur über wenige Zeilen angeführt und fungiert erst an zweiter Stelle in Diderots Darstellungen, nämlich nach dem wichtigeren Bild des »homme horloge«: Die Kunst, die für Diderot am besten geeignet ist, um den Verstand zu charakterisieren, ist die Musik. Und genau in diesem Punkt divergieren Diderot und Lessing. Denn während Diderot auf die vertikal-simultane Dimension der Musik – »la formation des accords« (LSM, 110) – aufmerksam macht, wird die Musik von Lessing ausschließlich als eine horizontal-sukzessive Zeitkunst aufgefasst: Als »Zeichen« betrachtet er nicht die »einzelnen Töne« – man könnte auch formulieren: nicht die einzelnen Akkorde –, sondern nur die »Folgen der Töne«³⁶ – die Melodie also.

³⁶ »Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann« (L, 314).

Diese Auffassung Lessings im Vergleich zu der Diderots wurde zugespitzt als »Verlust des harmonikalen Denkens nach Diderot« interpretiert, ein Verlust, der in Zusammenhang mit der »Verzeitlichung, Historisierung beziehungsweise Narrativierung und Kausalierung von Wissen« zu setzen ist.³⁷ Die Konsequenzen dieser Verzeitlichung betreffen nicht nur die strikte Trennung von Raum- und Zeitkünsten im *Laokoon*: Sie finden sich, so meine These, auch im Stil der Schrift. Der *Laokoon* wird oft als ein Werk betrachtet, »in dem Inhalt, Form und Struktur einander genau entsprechen«.³⁸ Dies betrifft stilistisch nicht nur die Tatsache, dass Lessing seine Thesen in Erzählungen aufgehen lässt (so wird »das Verhältnis der Künste [...] zum Wettstreit der Künstler«).³⁹ Auch die Tätigkeit des Denkens stellt er als Prozess dar, der sich wie das Gehen in der Zeit ereignet. Lessing spricht von den »Schritten« seiner Darlegung⁴⁰ und bemüht oft die Metapher des »Weges«, indem er anmerkt, dass er mit bestimmten Ausführungen »aus seinem Wege« geraten ist beziehungsweise, dass ein besprochener Aspekt »außer seinem Wege« liegt.⁴¹ Zwar ist dieser Weg in Lessings poetologischem Verständnis nicht von vornherein festgelegt, wie es sich für einen Spaziergänger schickt: »Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat« (L, 144). Die Metapher des Weges steht jedoch für eine lineare Auffassung des Denkens, zu der sich Lessing auch bekennt, wenn er behauptet, seine »Gedanken in eben der Ordnung nieder[zu]schreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt« (L, 18).

In der *Lettre sur les sourds et muets* rekurriert Diderot auch auf die Bilder der »Schritte« beziehungsweise des »Gehens«. Damit bezeichnet er aber gerade nicht einen möglichen Gang seiner Reflexionen: Diese Bilder verwendet er im Rahmen der Diskussion um die Inversionen, und zwar dazu, die Sprache im Allgemeinen – und das heißt: die Sprache im Gegensatz zum Denken – zu charakterisieren. Über die abstrakten Substantive kommentiert er: »[ils] marchent les premiers dans l'ordre

³⁷ Boris Previšić: Über den Verlust des harmonikalen Denkens nach Diderot (Mendelssohn, Lessing), in: *Figurationen* 18 (2017), H. 2: Die Arbeit der Sinne/Le travail des sens – nach/selon Diderot, hg. von Alexander Honold, S. 23–38, hier S. 33.

³⁸ Fick: *Lessing-Handbuch* (wie Anm. 8), S. 284.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ »Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben« (L, 183).

⁴¹ »Doch ich gerate aus meinem Wege« (L, 26); »Doch dieses liegt außer meinem Wege« (L, 120).

scientifique« (LSM, 92); die Alten hätten »dans leur langue une marche moins monotone« (LSM, 93). Die Metapher des Gehens wird durch den Ausdruck »langue *pédestre*« zur Charakterisierung des Französischen besonders stark hervorgehoben (LSM, 114; Hervorhebung im Original). Dabei wird deutlich, dass für ihn das sukzessive »Gehen« der französischen Sprache einer Knechtschaft ähnelt: Er spricht von der »marche didactique et réglée à laquelle notre langue est *assujettie*« (LSM, 113; meine Hervorhebung).

Um seine eigene Schreibpraxis zu charakterisieren, zieht Diderot hingegen ein anderes Bild heran, nämlich die Metapher des »Labyrinths«: »Si je vous arrête encore un moment à la sortie du labyrinthe où je vous ai promené, c'est pour vous en rappeler en peu de mots les détours« (LSM, 132). Anders als der Weg, bei dem man mit jedem Schritt etwas weitergekommen ist, ist das Labyrinth in erster Linie eine räumliche Metapher, in der die – für Lessing so wichtige – zeitliche Dimension bis ins Unendliche erstreckt werden kann. Diderots Formulierung ist aber auch insofern markant, als er ausdrücklich sagt, seinen Leser im Labyrinth »spazieren geführt« – und dabei wahrscheinlich auch verirrt – zu haben. Von ihm selbst, der diese Leseerfahrung gezielt gestaltet, behauptet er jedoch in einem bereits zitierten Satz des Vorworts, dass er über die »zahlreichen Objekte« seines Briefes »herumflattern« würde (»Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger«). Von den Wänden des Labyrinths ist nur seine Leserschaft betroffen.

Der Vergleich mit Lessing, der anhand der Metaphern »Weg« versus »Labyrinth« zugespitzt werden kann, sollte die vielen ideologischen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Autoren nicht völlig ausblenden. Sowohl bei Lessing wie bei Diderot ist eine grundsätzliche antidogmatische Haltung darin erkennbar, dass beide Autoren den Gang beziehungsweise die Simultaneität ihrer Gedanken offenlegen, anstatt ihre Leser mit vorgeformten Erkenntnissen zu konfrontieren. Beide haben ausserdem in ihren Schriften für die Autonomie des Individuums gegen jede Form von Unterdrückung »von oben« gekämpft – sei es durch die behandelten Themen (man denke etwa an Lessings Trauerspiel *Samuel Henzi* oder an *Emilia Galotti*)⁴², sei es durch den Stil der Briefe (unter anderem das Vorziehen der dialogischen Form bei Diderot).⁴³

⁴² Vgl. Hugh Barr Nisbet: *Lessing: His Life, Works, and Thought*, Oxford 2013, S. 191f. bzw. S. 501f.

⁴³ Vgl. die in Anm. 9 angeführte Sekundärliteratur.

Diderot scheint jedoch in seinem politischen Engagement für demokratische Ideale weiter gegangen zu sein als Lessing, was sich unter anderem in seiner Skepsis gegenüber des sogenannten »aufgeklärten Absolutismus« niederschlägt.⁴⁴ In der *Lettre sur les sourds et muets* dürfte die Radikalität der stilistischen Verfahren (gerade im Vergleich zum *Laokoon*) freilich auch den unmittelbaren Entstehungsbedingungen geschuldet sein. Diderot verfasste den Brief, nachdem er kurz davor die Folgen der Zensur am eigenen Leib – mit der Gefängnishaft in Vincennes – erfahren musste. Wenn er scheinbar planlos, gleichsam vom Zufall geleitet, die verschiedensten Materialien, Thesen, Analogien und Beispiele anhäuft, tut er dies, um im Sinne des akustischen Phänomens der Resonanz eine Ahnung des simultanen Geschehens seines Geistes zu vermitteln – und somit zwischen den Zeilen seine geistige Freiheit entgegen dem herrschenden Dogmatismus und der politischen Repression zu demonstrieren. Freilich verbesserte sich die Lage für Diderot in den folgenden Jahren nicht: Seine »subversive Ästhetik«⁴⁵ äußerte er von nun an vor allem in Werken, die bloß in Handschriften kursierten und erst posthum erscheinen sollten.

⁴⁴ Isabelle Deflers: Diderots Auseinandersetzung mit dem »aufgeklärten Despotismus« Preußens, in: Diderot und die Macht/Diderot et le pouvoir (wie Anm. 9), S. 61–82.

⁴⁵ Klinkert: Diderots subversive Ästhetik (wie Anm. 9).



»So redet ein Franzose!«

Lessings Diderot-Übersetzung als theaterpolitisches Statement

Mitten im Siebenjährigen Krieg erscheint 1760 anonym *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen*. Der Lessing-Biograf Hugh Barr Nisbet mutmaßt, dass Lessing wohl »Spaß« daran gehabt habe, »seinen neuen gallischen Helden in Berlin zu lancieren, wo die preußische Gallophobie gerade auf dem Höhepunkt war«.¹ Lessings ungekürzte Übersetzung enthält die beiden Theaterstücke *Le Fils naturel* (*Der natürliche Sohn*) und *Le Père de famille* (*Der Hausvater*) mit den dazugehörigen theater- und dramentheoretischen Abhandlungen *Entretiens sur le Fils naturel* (*Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«*) und *De la Poésie dramatique* (*Von der dramatischen Dichtkunst*), die zwei beziehungsweise drei Jahre zuvor – ebenfalls anonym – in französischer Sprache erschienen sind. Bereits im Juni 1751 hatte der 22-jährige Lessing eine ausgiebige und lobende Rezension von Diderots *Lettre sur les sourds et les muets* in der Monatsbeilage der *Berlinischen Privilegierten Zeitung* veröffentlicht. Es ist dies das früheste Zeugnis für Lessings Beschäftigung mit Diderot und ein erster Hinweis auf dessen Wertschätzung für den französischen Aufklärer:

Unser Verfasser ist einer von den Weltweisen, welche sich mehr Mühe geben, Wolken zu machen als sie zu zerstreuen. Überall, wo sie ihre Augen hinfallen lassen, erzittern die Stützen der bekanntesten Wahrheiten, und was man ganz nahe vor sich zu sehen glaubte, verliert sich in eine ungewisse Ferne.²

Der junge Lessing scheint an Diderot von Beginn an vor allem dessen unkonventionelles Denken und Schreiben zu schätzen. Liest man Lessings eigene Diderot-Übersetzung mit Blick auf die vorherrschende Theaterpraxis, wird deutlich, dass die Übersetzung der Stücke und vor allem die der dazugehörigen theoretischen Erläuterungen nicht nur im Dienste einer ästhetischen Theaterreform erfolgte, sondern als expli-

¹ Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*, München 2008, S. 361.

² Gotthold Ephraim Lessing: *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*. Monat Junius 1751, in: ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1985ff., Bd. 2, S. 125–140, hier S. 135.

zites theaterpolitisches Statement zu verstehen war. Die Suche nach experimentellen Dramenformen und ein den geltenden Konventionen und tradierten Praktiken entgegengesetztes Verständnis von Theater und Schauspielkunst sowie eine neue Sichtweise auf Funktion und Wirkung von Theater verbinden Diderot und Lessing. Lessings eigene Werke und dessen Vermittlung von Diderots dramen- und theatertheoretischen Überlegungen begründeten jene Form illusionistischen Theaters, welche bis weit ins 20. Jahrhundert die europäischen Sprechtheaterbühnen dominierte.

Übersetzen für eine Reform des Theaters

Lessings Übersetzungstätigkeit, bei der Übertragungen aus dem Französischen und Lateinischen überwiegen, findet vor allem zwischen 1747 und 1760 statt. 1750 gründet er gemeinsam mit Christlob Mylius unter dem Titel *Beyträge zur Historie und Aufnahme* [d.i. Verbesserung; B.H.R.] *des Theaters* die erste deutschsprachige Theaterzeitschrift. Die Ziele für die *Beyträge*, von denen letztlich nur vier Hefte innerhalb eines Jahres erscheinen, sind hochgesteckt. Lessing und Mylius versprechen im Vorwort, neben Dramenübersetzungen auch theatertheoretische Texte zu veröffentlichen sowie sich Fragen der Theaterpraxis zuwenden zu wollen. Das Übersetzen wird in den *Beyträgen* geradezu zum »Programm«³ erhoben. Wichtig ist beiden, einen Querschnitt der gesamten europäischen Literatur zu geben und damit die in Deutschland bestehende Vorherrschaft der französischsprachigen Dramatik zu beenden, die einerseits durch Johann Christoph Gottscheds Bestrebungen, eine deutsche Nationalliteratur nach dem Vorbild der französischen Klassik zu etablieren, und andererseits durch die Orientierung des Adels – allen voran des preußischen Königs Friedrich II. – an der französischen Sprache, Literatur und Kultur bedingt ist. Dennoch dominieren in den *Beyträgen* letztlich Übersetzungen aus dem Französischen, wohl vor allem deshalb, weil der Theater- und Schauspieldiskurs in Frankreich am weitesten fortgeschritten ist. So überträgt Lessing nahezu zeitgleich

³ Jutta Golawski-Braungart: *Die Schule der Franzosen. Zur Bedeutung von Lessings Übersetzungen aus dem Französischen für die Theorie und Praxis seines Theaters*, Tübingen/Basel 2005, S. 10.

Francesco Riccobonis *L'Art du Théâtre* und Pierre Corneilles *Trois discours* ins Deutsche. Diese Übersetzungen werden in den *Beyträgen* von Lessing oder Mylius zwar nicht explizit kommentiert, es ist allerdings auffallend, dass Lessing für den Titel von Riccobonis Schrift *L'Art du Théâtre* den im Deutschen zu dieser Zeit noch nicht gebräuchlichen Terminus ›Schauspielkunst‹ wählt und damit eindeutig auf Mylius' Text *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey*⁴ rekurriert, den dieser im 1. Stück der *Beyträge* programmatisch und durchaus provokativ platziert hat. Der Begriff ›Schauspielkunst‹, der um 1750 Eingang in die deutsche Sprache findet, ist zu dieser Zeit ein Zukunftsbegriff, dem noch keinerlei Realität entspricht. Vielmehr muss das Schauspielerische, das Mitte des 18. Jahrhunderts noch als Handwerk gilt, als Kunstform im deutschsprachigen Raum erst diskursiv hervorgebracht werden, was wiederum im Zusammenhang mit den Bemühungen um eine prinzipielle Reform des Theaterwesens auf struktureller wie dramentheoretischer und schauspielpraktischer Ebene zu sehen ist.⁵

Nachdem die *Beyträge* bereits im ersten Jahr ihres Erscheinens eingestellt werden, gründet Lessing vier Jahre später mit der *Theatralischen Bibliothek* erneut eine Theaterzeitschrift, die er zwischen 1754 und 1758 alleine herausgibt. Die Anzahl der vollständig übersetzten Texte ist in diesem Publikationsprojekt bereits geringer, Lessing gibt auszugsweise Übersetzungen wieder, paraphrasiert und kommentiert diese. Ein Beispiel dafür ist die Übersetzung der in Frankreich sehr populären Schrift *Le Comédien* (1747) von Pierre Rémond de Saint-Albine. Lessing publiziert den von ihm nur teilweise ins Deutsche übertragenen Text im 1. Stück der *Theatralischen Bibliothek* und bewertet diesen äußerst kritisch als »eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers«. ⁶ Saint-Albine gilt innerhalb der konkurrierenden schauspieltheoretischen Richtungen als Vertreter des sogenannten ›Einfühlungstheorems‹. Lessing hingegen präferiert – wie Riccoboni und Jahrzehnte später auch Diderot in seinem *Paradoxe sur le comédien*

⁴ Vgl. Christlob Mylius: Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey, in: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* 1 (1750), 1. Stk., S. 1–13.

⁵ Vgl. Beate Hochholdinger-Reiterer: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Göttingen 2014.

⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Auszug aus dem »Schauspieler« des Herrn Remond von Sainte Albine, in: ders.: *Werke* (wie Anm. 2), Bd. 3, S. 304–311, hier S. 309.

(entstanden zwischen 1773 und 1777, erschienen postum 1830) – die gegenteilige Position einer Verstandesschauspielkunst: Nur derjenige Schauspieler, der während des Spiels seine Emotionen und Affekte kontrollieren kann, also in Distanz zur dargestellten Rolle agiert, vermag beim Publikum die angestrebte identifikatorische Wirkung zu erzielen, die wiederum konstitutiv ist für das von den aufklärerischen Reformern propagierte literarisierte Illusionstheater. In Auseinandersetzung mit Saint-Albines und Riccobonis Schriften entwickelt Lessing seine Idee einer »psychische[n] Selbstinduktion des Schauspielers«,⁷ die er im 3. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* expliziert.

Das Theater des Herrn Diderot wird 1760 in erster Auflage, 1781 in zweiter Auflage als eigenständige Publikation veröffentlicht, deren Vorworte jeweils programmatischen Charakter haben. In der *Hamburgischen Dramaturgie* werden Übersetzungen nur noch als Zitate benutzt, diese Zitate »ersetzen die fehlenden Dialogpartner«.⁸

Lessing nutzt ab den 1750er-Jahren seine Übersetzungstätigkeit dazu, die aktuellsten theater- und schauspieltheoretischen Debatten aus Frankreich im deutschen Sprachraum bekannt zu machen, initiiert durch seine Publikationen erste Ansätze eines sowohl von Theoretikern wie Theaterpraktikern mitgetragenen Diskurses um eine umfassende Reform des deutschsprachigen Theaterwesens und entwickelt in der Auseinandersetzung mit den französischen Texten eigene schauspiel-, dramen- und theatertheoretische Ansätze.

Lessing als Übersetzer Diderots

Lessing hat im Laufe seines Lebens nur drei Dramen vollständig übersetzt; neben den beiden Diderot-Stücken veröffentlicht er bereits 1750 die Übersetzung von Plautus' *Captivi* (*Die Gefangenen*) in den *Beyträgen*. Laut Golawski-Braungart sei es Lessing wichtiger gewesen, »die theoretische Diskussion voranzubringen, als unreflektiert Musterstücke vorzugeben«.⁹ Auch damit wählt Lessing, der mit seinen Übersetzungen in Kon-

⁷ Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 5.

⁸ Golawski-Braungart: *Die Schule der Franzosen* (wie Anm. 3), S. 11.

⁹ Ebd., S. 17f.

kurrenz zu Johann Christoph Gottsched tritt, für seine Reformtätigkeit einen von dessen Vorgangsweise unterschiedenen Weg. Denn Gottsched hatte, um das Niveau der deutschsprachigen Dramatik zu heben, Übersetzungen vor allem aus dem Französischen initiiert, verfasste mit dem kompilierten Musterdrama *Sterbender Cato* (1732) ein praktisches Beispiel für seine Dramentheorie und förderte die Produktion deutschsprachiger Originaldramen, die er in seiner sechsbändigen *Deutschen Schaubühne nach den Regeln und Mustern der Alten* (1740–1745) herausgab.

Übersetzungen haben im Deutschland des 18. Jahrhunderts mehrere Funktionen zu erfüllen: Einerseits dienen sie dazu, internationale philosophische und wissenschaftliche Erkenntnisse sowie literarische Texte zu verbreiten, andererseits unterstützen sie die Weiterentwicklung der deutschen Literatursprache.

Gerade Lessing übersetzt nicht allein, um Überlegungen bekannt zu machen, dann könnte er nur referieren. Er übersetzt auch, um die deutsche Sprache, auch die Fachterminologie, zu erproben und zu verbessern. Übersetzung zwingt zu Präzision und führt zur Erweiterung der gebräuchlichen Ausdrucksweise. Er verfolgt damit ein *sprachliches* Erziehungsprogramm. Auch die poetologische Reflexion muß einen möglichst prägnanten Ausdruck finden.¹⁰

Das Theater des Herrn Diderot gilt als Lessings bedeutendste Übersetzung auf dem Gebiet der Dramenliteratur und ist die letzte umfangreiche Übertragung, die er abgeschlossen hat. Seine Übersetzung hat – nicht zuletzt wegen ihrer besonderen Qualität – entscheidenden Anteil an der Popularität Diderots in Deutschland.

Lessings Übersetzung hält sich weitgehend genau an die französische Vorlage, sodass bei signifikanten Abweichungen vom Original wohl Absicht zu unterstellen ist. So verstärkt er den »Ausdruck von Gefühlszuständen« oder glättet »Anstößiges«.¹¹ Da Lessing mit auffälliger Regelmäßigkeit bei emotionalen Passagen Erweiterungen vornimmt, ist anzunehmen, dass er »die empfindsamen Momente von Diderots Text im Deutschen noch verstärken«¹² wollte. Diderots Dramen sind mit

¹⁰ Ebd., S. 27 [Hv. wie im Orig.].

¹¹ Nikolas Immer und Olaf Müller: Lessings Diderot: »süßere Thränen« zur Läuterung des Nationalgeschmacks, in: »ihrem Originale nachzudenken«. Zu Lessings Übersetzungen, hg. von Helmut Berthold, Tübingen 2008, S. 147–163, hier S. 156.

¹² Nikolas Immer, Olaf Müller: Zur sprachlichen Gestalt von Lessings Diderot-Übersetzung, in: Gotthold Ephraim Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*. Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760, hg. von dies., St. Ingbert 2014, S. 668–673, hier S. 670.

Blick auf eine zu verändernde Theaterpraxis geschrieben, wovon unter anderem die ausgedehnten Regieanweisungen zur Darstellung und Gestaltung der Figuren zeugen. Es ist zu vermuten, dass Lessing die Hinweise auf eine Emotionalisierung von Dialog und Darstellung verstärkt, um die von ihm angestrebte Ausbildung einer psychologisch-realistischen Schauspielkunst zu befördern.

Eine auffällige inhaltliche Anpassung, die Lessing vornimmt, ist dem unterschiedlichen literarischen Entwicklungsstand Frankreichs und Deutschlands geschuldet. Während im Diderot'schen Original Dorval in der 3. *Unterredung* bei der Aufzählung derjenigen Aufgaben, die die französische Dramatik der Aufklärung noch zu bewältigen habe, sich auf das vorangegangene Jahrhundert, also auf das Vorbild der französischen Klassik bezieht, muss Lessing in Ermangelung einer vergleichbaren deutschen Klassik auf die Antike als direktes Vorbild rekurrieren.¹³

An der texttreuen Übersetzungsarbeit Lessings sticht als weitere markante Abweichung im *Natürlichen Sohn* die Änderung des Rollennamens Constance zu Theresia hervor. Unschwer zu übersehen an dieser Namensänderung ist die darin enthaltene Anspielung auf die Erzfeindin Friedrichs II., die österreichische Kaiserin Maria Theresia. Constance/Theresia entspricht dem Typus einer aufgeklärten Frau, die »den philosophischen Optimismus gegen den nur subjektiv gerechtfertigten Kulturpessimismus«¹⁴ vertritt. Sie kritisiert Dorvals angestrebten Rückzug aus der Gesellschaft und kontert mit der Behauptung, »daß der rechtschaffne Mann in der Gesellschaft lebt, und daß nur der Bösewicht sich ihr zu entziehen sucht.«¹⁵ Exakt diese Passage im *Fils naturel* bezog Rousseau auf sich und reagierte mit dem Bruch der Freundschaft. Von den zeitgenössischen Kritikern und Zuschauern wurde Constance/Theresia allerdings wenig wohlwollend aufgenommen und bisweilen der Lächerlichkeit preisgegeben. Selbst Lessing bemerkt im 85. *Stück* der *Hamburgischen Dramaturgie*, dass die Figur der Constance/Theresia, »die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften

¹³ Vgl. ebd., S. 672f.

¹⁴ Klaus-Detlef Müller: Nachwort, in: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986, S. 425–456, hier S. 440.

¹⁵ Denis Diderot: Der natürliche Sohn oder Die Proben der Tugend. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nebst der wahren Geschichte des Stücks, in: ebd., S. 9–79, hier S. 59.

Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite«¹⁶ gezogen habe.

Abgesehen von dieser Namensänderung, die wohl nur von Kennern des französischen Originals als bewusste politische Bezugnahme entchlüsselbar ist, bedeutet 1759/60 jedoch schon eine derart umfangreiche Übersetzung eines aktuellen Diderot-Textes ins Deutsche eine Provokation. Nicht von ungefähr führt Lessing in seiner Vorrede 1760 Diderot als einen »von den vornehmsten Verfassern der berufenen [d.i. wovon viel gesprochen wird, was einen großen Ruf hat; B.H.R.] »Enzyklopädie«¹⁷ ein und würdigt ihn als Theatertheoretiker: »Ich möchte wohl sagen, daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischer Geist mit dem Theater abgegeben hat, als *er*.«¹⁸

Lessing schätzt Diderot als einen der wesentlichen Protagonisten der französischen Aufklärung und ist an ihm interessiert, weil dieser sich als »Philosoph der Aufklärung für das Theater engagiert«. Er erkennt in Diderot einen Philosophen, »der den Blick auf das Theater mit übergreifenden, ästhetischen, psychologischen und anthropologischen Fragestellungen verknüpft«.¹⁹ Fragen, die auch für Lessing selbst von Interesse sind. Nicht zuletzt liegt Lessings Affinität zu Diderot auch darin begründet, dass sich bei Diderot – wie bei Lessing selbst – Theoretisches mit Theaterpraktischem verbindet.

Überdies ist evident, dass Lessing von Diderots Denk- und Schreibstil sehr angezogen ist. Bereits in dem frühesten Zeugnis von Lessings Diderot-Rezeption charakterisiert er dessen Art zu schreiben wie folgt:

Er schweift überall aus, er springt von einem auf das andre, und das letzte Wort einer Periode ist ihm ein hinlänglicher Übergang. Der Name eines Sendschreibens ist vielleicht eine kleine Entschuldigung dieser Ungebundenheit. Die beste Entschuldigung aber ist, daß alle seine Ausschweifungen voller neuen und schönen Gedanken sind. Wann uns doch alle unordentliche Schriftsteller auf diese Art schadlos halten wollten.²⁰

¹⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück (23.2.1768), in: ders.: Werke (wie Anm. 2), Bd. 6, S. 604–608, hier S. 608.

¹⁷ Lessing: Vorrede des Übersetzers [zur ersten Ausgabe von 1760], in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 5–6, hier S. 5.

¹⁸ Ebd., S. 5 [Hv. wie im Orig.].

¹⁹ Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart/Weimar 2004, S. 200.

²⁰ Lessing: Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, in: ders.: Werke (wie Anm. 2), S. 125–140, hier S. 127.

Es ist also eine geistige Wahlverwandtschaft, die Lessing mit Diderot verbindet. »Noch in der *Hamburgischen Dramaturgie* ist ihm Diderot der wichtigste Bundesgenosse, wenn es darum geht, gegen klassizistische Bühnenkonventionen einen neuen Theater- und Schauspielstil zu propagieren.«²¹

Wie Gottsched verfolgt auch Lessing mit seiner Übersetzung ein theaterpolitisches Programm, das sich in Widerspruch zu etablierten Traditionen und Praktiken setzt. Lessing wählt Diderot, weil dieser wie Lessing selbst am Aufbrechen der traditionellen Gattungshierarchie und am dramatischen Experiment interessiert ist.

Zum Kontext der Diderot-Übersetzung

Diderots Dramen mit den dazugehörigen Erläuterungen werden in Deutschland noch vor Lessings Übersetzung im französischen Original rezipiert.²² Während Christoph Martin Wieland sich positiv über Diderots Stücke und vor allem die dazugehörigen theoretischen Ausführungen äußert, perpetuiert Albrecht von Haller die in Frankreich gegen Diderots Dramen vorgebrachten Vorbehalte. Vor allem der Vorwurf, wonach *Le Fils naturel* ein Plagiat von Carlo Goldonis *Vero amico* sei, wird durch Hallers Rezensionen im deutschsprachigen Raum bekannt. In Frankreich versuchen die Gegner der *Encyclopédie* – vornehmlich Charles Palissot und Élie Catherine Fréron –, »mit der Kritik an Diderots Theaterreform auch dessen editorisches Großprojekt zu treffen«.²³ Die Umstände, unter denen Diderots Theaterstücke in Frankreich erscheinen, sind denkbar ungünstig: 1758 wird das Verbot der *Encyclopédie* erneuert, 1759 wird sie vom Papst auf den Index gesetzt, ebenfalls 1759 zieht sich Diderots Mitherausgeber D’Alembert vom Projekt zurück, der ehemalige Freund Jean-Jacques Rousseau greift Diderot öffentlich an.²⁴

²¹ Fick: Lessing-Handbuch (wie Anm. 19), S. 200.

²² Zur Diderot-Rezeption im deutschsprachigen Raum vgl. Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750–1850, Stuttgart 1972.

²³ Nikolas Immer, Olaf Müller: Überblickskommentar, in Lessing: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 12), S. 708–735, hier S. 709.

²⁴ Zur Rezeption von Diderots Dramen und Theaterschriften in Frankreich vgl. ebd., S. 708–720.

Die negativen Reaktionen auf Diderots Schriften müssen Lessing bekannt gewesen sein, entweder durch die Lektüre der französischen Rezensionen oder vermittelt über die Rezeption in Deutschland. Unverkennbar spielt Lessing im Vorwort der ersten Auflage seiner Übersetzung auf die Anfeindungen Diderots in Frankreich an.

Es wird also darauf ankommen, ob der Mann, dem nichts angelegener ist, als das Genie in seine alte [!] Rechte wieder einzusetzen, aus welchen es die mißverstandene Kunst verdrängt; ob der Mann, der es zugestehet, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterstücken eines Corneille und Racine rühmen kann: ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bei seinen Landsleuten gefunden hat.²⁵

Dass Lessing trotz der negativen Urteile in Frankreich, trotz des Misserfolges des *Fils naturel* auf der französischen Bühne und trotz der teilweise negativen Publizität in Deutschland eine ungekürzte Übersetzung beider Stücke sowie der dazugehörigen Theaterschriften vornimmt, spricht dafür, dass er Diderots Werk für besonders relevant hält. Überdies ist die Übersetzung im Kontext von Lessings Mitarbeit bei den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* zu sehen, einem Zeitschriftenprojekt, bei dem Lessing »unmißverständlich die Trennungslinie zwischen Kritik und Polemik«²⁶ überschreitet, um in erster Linie »Literaturpolitik«²⁷ zu betreiben.

Die anonymen Beiträge zielen auf die *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, die Vorläuferin der *Literaturbriefe*, auf anerkannte Autoritäten wie Gottsched und die Leipziger Schule, Christoph Martin Wieland und Johann Jakob Bodmers Zürcher Schule. Ziel der *Literaturbriefe*, die intensiv rezipiert wurden und inspirierend auf spätere Unternehmungen wirkten, ist es, die Eigenständigkeit und Weiterentwicklung der deutschen Literatur zu befördern, indem Abgrenzungsgesten gegenüber der dominanten französischen Literatur vorgenommen werden und im Gegenzug die Vorbildhaftigkeit der englischen und nordischen Literatur unterstrichen wird.

Lessings Polemik gegen Gottsched richtet sich nicht gegen dessen Bestrebungen, eine deutsche Nationalliteratur zu etablieren, sondern gegen dessen Entscheidung, die französische klassische Tragödie und

²⁵ Lessing: Vorrede (wie Anm. 14), S. 5–6, hier S. 5f.

²⁶ Nisbet: Lessing (wie Anm. 1), S. 333.

²⁷ Lessing: Kommentar. Briefe, die neueste Litteratur betreffend, in: Lessing: Werke (wie Anm. 2), Bd. 4, S. 1050–1256, hier S. 1071.

die Regelpoetik als unumstößliche Norm und idealtypisches Vorbild für die deutschsprachige Literatur zu lancieren. Von der Dramatik des französischen Klassizismus übernimmt Gottsched das Postulat der drei Einheiten (Handlung, Zeit, Ort), die er auf Aristoteles zurückführt und die er über das Wahrscheinlichkeitsprinzip legitimiert, die an feudalistischen Hierarchien orientierte Ständeklausel, wonach in der Tragödie ausschließlich ›vornehme‹ Personen »von mittlerer Gattung«,²⁸ in der Komödie hingegen nur die ›niedereren‹ Stände dargestellt werden dürfen, sowie den Alexandrinervers, der ihm einzig für die Tragödie angemessen scheint. Mischformen, wie zum Beispiel die Tragikomödie oder das ab Ende der 1740er-Jahre populäre Genre des rührenden oder weinerlichen Lustspiels, werden von Gottsched abgelehnt. Für Diderot und Lessing wird aber gerade das Aufbrechen der strengen Gattungshierarchie durch das Außerkraftsetzen der Ständeklausel zum gleichermaßen politischen wie ästhetischen Anliegen.

Besonders harsch geht Lessing im – seither viel zitierten – *17. Literaturbrief* aus dem Jahr 1759 vor, der in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Diderot-Übersetzung entstanden ist. Der berühmte, mit ›fl.‹ für ›flagello – ich geißele‹ gezeichnete *Literaturbrief* des damals 30-jährigen Lessing setzt fulminant ein:

»Niemand«, sagen die Verfasser der Bibliothek, »wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor *Gottsched* zu danken habe.«

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr *Gottsched* niemals mit dem Theater vermenget hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.²⁹

Mit dieser Polemik gegen die anerkannte Autorität unterschlägt Lessing sowohl Gottscheds Verdienste als auch – bei allem Trennenden – die Gemeinsamkeiten, nämlich eine Reform des deutschsprachigen Theaters zu initiieren und an der Aufwertung und Weiterentwicklung einer eigenständigen deutschen Literatur zu arbeiten, die Anschluss an die westeuropäische Literatur finden sollte.

²⁸ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, in: ders.: Schriften zur Literatur, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 2009, S. 12–196, hier S. 158.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing: 17. Literaturbrief, in: ders.: Werke (wie Anm. 2), Bd. 4, S. 499–501, hier S. 499 [Hv. wie im Orig.].

Kurz vor dem anonymen Erscheinen der Übersetzung *Das Theater des Herrn Diderot* unternimmt Lessing im 81. *Literaturbrief* einen Rundumschlag gegen den Zustand des deutschen Theaters – »Das ist ohne Zweifel ein Hauptpunkt! Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer.«³⁰ –, um daran anschließend aus Diderots *Entretiens* jene Passage in deutscher Übersetzung zu zitieren, in welcher die These vertreten wird, dass es in der Gegenwart keine den antiken Spielen vergleichbaren »öffentlichen Schauspiele«³¹ mehr gebe. Diese pessimistische Prognose verstärkt Lessing zusätzlich mit Blick auf die deutsche Theatersituation, deren Reputation um 1760 sowohl in adeligen wie bürgerlichen Kreisen gering war.

So redet ein Franzose! Und welcher Sprung von dem Franzosen auf den Deutschen! Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne; da der Deutsche kaum Buden hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen großen Hauptstadt; da in den Hauptstädten des Deutschen, die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch wenigstens rühmen, oft seinen Monarchen, einen ganzen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reichs, die feinste Welt zu unterhalten; da der Deutsche sehr zufrieden sein muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen.³²

Wenn also – so die Folgerung Lessings – selbst ein Franzose, in dessen Land das Theater höchste politische Protektion genießt und sich strukturell wie ästhetisch auf hohem Niveau befindet, von der Qualität der französischen Bühne nicht überzeugt ist, wieso sollte die anzustrebende deutsche Nationalliteratur sich gerade Frankreich zum Vorbild nehmen?

Diderots dramen- und theatertheoretische Erläuterungen

Diderots Kombination von Dramatik und dramen- beziehungsweise theatertheoretischer Reflexion ist ungewöhnlich und deckt sich auch in dieser textlichen Gestaltung offenbar mit Lessings Intentionen. Die dramen- und theatertheoretischen Erläuterungen gehören in die Ge-

³⁰ Gotthold Ephraim Lessing: 81. Literaturbrief, in: ebd., Bd. 4, S. 698–706, hier S. 700.

³¹ Ebd., S. 700.

³² Ebd., S. 700f.

samtkonzeption von Diderots Theaterarbeit, seine beiden Stücke lassen sich als Muster für die programmatischen Ausführungen, als angewandte Dramatik gewissermaßen, lesen, die jedoch an vielen Stellen hinter seiner Theorie zurückbleibt.

Als die zwei auffallendsten Neuerungen in den Dramen Diderots sind die präzisen und ausführlichen Regie- beziehungsweise Szenenanweisungen³³ und die betont affektive Redeweise zu nennen. Die dialogischen Unterredungen und die Ausführungen zur dramatischen Dichtkunst kreisen um folgende zentrale Themen: den Verbesserungsauftrag des Theaters, die affektvolle, einem Natürlichkeitsideal frönende Sprachgestaltung, das Paradigma der Vierten Wand, das stumme Spiel, das *tableau* als lebendiges Gemälde auf der Bühne und die Gattungsfrage. In der 3. *Unterredung* wird die Gattungsfrage ausdrücklich gestellt. Diderot tritt für den Eigenwert der neuen, der »ernsten Gattung« (*genre sérieux*) ein, die zwischen den Extremen der Tragödie und der Komödie angesiedelt und nicht als Gattungsmischung zu verstehen sei. Die Notwendigkeit für diese neue Dramenform wird von Diderot historisch begründet, wonach gewandelte gesellschaftliche und politische Verhältnisse sich in allen Werken abbilden sollten. Wenngleich das Figurenpersonal seiner Stücke aus dem niederen Adel stammt, sind die Konflikte in die patriarchale Kleinfamilie, die »soziale Organisationsform des aufsteigenden Bürgertums«,³⁴ verlagert, mit der ihr inhärenten Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem. Das Besondere der neuen Gattung besteht nun darin, dass diese von den dargestellten Inhalten her definiert wird und nicht mehr nach Prinzipien der Ständeklausel: Nicht der hohe Stand der Figuren begründet das Tragische, sondern die jeweilige Situation, mit der die Charaktere konfrontiert sind. Das Tragische, das nicht mehr als ein ästhetisches Phänomen verstanden wird, sondern als ein Element des wirklichen Lebens, ist demnach an Ereignissen, wie sie »am allerhäufigsten in dem gemeinen Leben vorkommen«,³⁵ ebenso darstellbar wie an mythologischen und literarisch fiktiven Vorgängen. Der eigentliche Gegenstandsbereich

³³ Zur Bedeutung der Regieanweisungen bei Diderot und Lessing vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009.

³⁴ Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1979, S. 109.

³⁵ Denis Diderot: Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«, in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 81–179, hier S. 141.

der neuen Gattung seien die beruflichen und sozialen Stände, womit zunächst die Berufe aus dem gehobenen bürgerlichen Mittelstand, wie Gelehrte, Kaufleute, Juristen etc. gemeint sind, aber auch der familiäre Status, wie Hausvater, Gatte, Schwester, Bruder, was wiederum auf die schon erwähnte soziale Organisationsform des Bürgertums, nämlich die Kleinfamilie, verweist. Die Einführung der Stände als dramatischer Gegenstand sei nach Diderot notwendig geworden, weil das Repertoire der komischen Charaktere erschöpft sei.

Auch wenn Diderot, wie Lessing, seine Figuren noch aus dem niederen Adel wählt, so sind doch die Konflikte bereits ins Private, in den Bereich der Kleinfamilie verlagert. Mit ›bürgerlich‹ ist also auch das Häusliche, Private, Familiäre gemeint. Dieser neuen Dramatik hafte deshalb ein hohes Maß an ›Realitätsbezug‹ an, wodurch in einem Prozess der Identifikation beim (bürgerlichen) Publikum intensivere Anteilnahme und Rührung hervorgerufen würden. Voraussetzung für die angestrebte Wirkung ist eine während der Aufführung zur Perfektion gebrachte Bühnenillusion. Wenn in der Rahmenhandlung zum *Natürlichen Sohn* behauptet wird, es handle sich bei dem Stück um das Nachspielen wahrer Begebenheiten, dargestellt und formuliert von den realen Protagonisten und im Geheimen beobachtet vom Ich-Erzähler, so ist damit Diderots dramentheoretische Konzeption geradezu auf die Spitze getrieben. Weder beim Verfassen eines Theaterstückes noch bei dessen Aufführung dürfe das Publikum mitgedacht werden, zur Illusionssteigerung solle die Bühnenrampe als eine »große Mauer« vorgestellt werden, die Akteure sollten spielen, »als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde«. ³⁶ Das damit explizit angesprochene Paradigma der Vierten Wand ist konstitutiv für die Ausbildung eines bürgerlichen Illusionstheaters, das auf Basis eines Täuschungsvertrages die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum und das Als-ob kultiviert. Anhand der Irritationen, die diese Neuerungen auf beiden Seiten verursachten, schließlich untersagten diese die übliche Kommunikation der Schauspielenden mit ihrem Publikum, lässt sich ermessen, welch radikalen Bruch mit der Konvention dieses Ansinnen der Theaterreformer Diderot und Lessing bedeutete. Mit der geforderten Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum spricht Diderot sich außerdem gegen die – wie er meinte – Unsitte des höfischen Theaters aus, für

³⁶ Denis Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, in: ebd., S. 283–402, hier S. 340.

vornehme Zuschauer Plätze auf der Bühne einzurichten. Diese Praxis wurde in der *Comédie française* erst 1759 abgeschafft. Statt effektvoller *coups de théâtre* (»Theaterstreiche«), die, den Peripetien antiker Tragödien vergleichbar, die Umstände der Personen plötzlich verändern, präferiert Diderot in seinem bürgerlichen Illusionstheater das *tableau*, ein szenisches Gemälde, das mit der »natürlichen« und »wahren« Anordnung der Personen auf der Bühne die gesellschaftliche Situation veranschauliche. Peter Szondi hat in seinen Vorlesungen zur *Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* auf die sozialpsychologischen Implikationen dieser Unterscheidung hingewiesen: Die Mittel der überlieferten Tragödien sind historisch unwahr geworden. Der *coup de théâtre*, Spiegelbild für die Wandelbarkeit fürstlicher Launen und die von Intrigen bestimmte höfische Welt, widerspreche der rationalen bürgerlichen Lebensführung, deren von Grundsätzen und Planbarkeit bestimmtes Ziel in der Ausschaltung des Zufalls bestehe.³⁷ Einen eklatanten Kontrast zur traditionellen Dramatik stellen Diderots ausführliche Regieanweisungen für die *tableaux* und die Pantomime, womit das stumme Spiel gemeint ist, dar, deren Hauptzweck in der Ausgestaltung von Gefühlsregungen der Figuren und in der Verbildlichung gesellschaftlicher Konstellationen besteht. Gerade an den ausführlichen Regieanweisungen nimmt Fréron in seiner Rezension Anstoß, da diese

entweder für die Schauspieler der Comédie Française eine Beleidigung oder der Ausdruck einer Schwäche des Diderotschen Texts seien, weil er den Schauspielern die passende Mimik und Gestik offensichtlich nicht deutlich genug suggeriere, anders als die Tragödien eines Corneille oder Voltaire, die ohne solche ausufernden Anweisungen auskämen.³⁸

Auch eine berühmte Schauspielerin des *Théâtre italien*, Madame Riccoboni, äußert sich in einem Brief an Diderot verärgert darüber, dass er in seiner Dramatik und seiner Theorie Anforderungen stelle, die im Widerspruch zur Praxis des Theaters und seiner Zwänge stünden.³⁹

Die ausführlichen Regieanweisungen zum stummen Spiel sollen vor allem einen gänzlich neuen Schauspielstil unterstützen, der von den

³⁷ Vgl. Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels* (wie Anm. 34), S. 114ff.

³⁸ Immer, Müller: *Überblickskommentar*, in: Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot* (wie Anm. 12), S. 708–735, hier S. 710.

³⁹ Vgl. ebd., S. 714f.

aufklärerischen Theaterreformern ab Mitte des 18. Jahrhunderts als Darstellungsideal im Gegensatz zum rhetorisch-deklamatorischen Stil der Hoftheater, allen voran der *Comédie française*, oder zum Comödien-Stil der volkstümlichen Stegreifbühnen propagiert wird.⁴⁰ Diderot ist mit diesem Ansinnen ebenfalls ein Verbündeter Lessings, der sich – wie erwähnt – in seinen Schriften seit den 1750er-Jahren für einen realistisch-psychologischen, für einen, in der Diktion seiner Zeit, »natürlichen« Spielstil einsetzt. Die Anforderungen an einen solchen neuen Spielstil werden in den Schriften der Theaterreformer und den ihnen folgenden Theaterpraktikern formuliert. Der französische Tänzer und Choreograf Jean Georges Noverre, der als bedeutendster Tanzreformer der Aufklärung gilt und dessen einflussreiche *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets* (1760) in einer Übersetzung von Johann Joachim Christoph Bode und Lessing erscheinen, bringt die Herausforderungen, die Diderots neue Gattung für die Theaterpraxis bedeuten, pointiert zum Ausdruck:

Die großen Schauspieler wird Herr Diderot auf seiner Seite haben; bloß die mittelmäßigen werden sich gegen die Gattung empören, die er vorschlägt: warum? weil er solche aus der Natur genommen, und weil sie nicht bloße Maschinen, sondern Menschen erfordert; weil Vollkommenheiten dazu erheischt werden, die man nicht erwerben kann, wenn ihr Keim nicht in unsrer Seele liegt, und weil es dabey nicht bloß darauf ankömmt, seine Rolle gut auswendig herzusagen, sondern weil man dabey lebhaft empfinden und eine Seele haben muß.⁴¹

Die anspruchsvollste Aufgabe bestehe in der Ausgestaltung der stummen Szenen, denn diese seien »der Probestein des Akteurs«, sie seien die »Klippe«,⁴² an der die meisten Schauspieler scheitern würden: »Diese abgebrochnen Phrases, diese halb gesagten Gedanken, diese Seufzer, und diese kaum artikulirten Töne, erfordern eine Wahrheit, eine Seele, einen Ausdruck und eine Einsicht, die nicht jedermanns Ding sind«. ⁴³

⁴⁰ Zur Terminologie vgl. Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile, Leipzig 2012; Hochholdinger-Reiterer: Kostümierung der Geschlechter (wie Anm. 5).

⁴¹ Jean Georges Noverre: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt von Johann Joachim Bode und Gotthold Ephraim Lessing, Hamburg/Bremen 1769, S. 351.

⁴² Ebd., S. 352.

⁴³ Ebd., S. 352f.

Das stumme Spiel, *tableau* und *cri de la nature*, der Schrei der Natur, in dem sich heftigste Affekte äußern, sind nach Diderot wesentliche Elemente einer auf Rührung zielenden Dramaturgie und Theaterpraxis. In der Wirkungsmacht der theatralen Darstellung liege auch die besondere Bedeutung des Theaters als Utopie einer Tugendschule. In der *Dramatischen Dichtkunst* widmet sich Diderot ausführlich der Pantomime.

Man muß die Pantomime niederschreiben, so oft sie ein Gemälde macht; so oft die Rede dadurch nachdrücklicher oder deutlicher wird; so oft sie charakterisiert; so oft sie in einem feinen Spiele besteht, das sich nicht erraten läßt; so oft sie statt der Antwort dienet; und fast beständig zu Anfange des Auftritts.⁴⁴

Denn die Pantomime sei ein Teil des Dramas:

der Verfasser müsse sich ihrer ernstlich befleißigen: er werde, wenn sie ihm nicht geläufig und immer gegenwärtig ist, keine Szene, so wie es die Wahrheit erfordert, weder anzufangen, noch fortzuführen, noch zu endigen wissen. Ich habe gesagt, der Gestus müsse oft anstatt der Rede hingeschrieben werden.

Ich füge noch hinzu, daß es ganze Szenen gibt, wo es unendlich natürlicher ist, daß sich die Personen bewegen, als daß sie reden; und ich will es beweisen.⁴⁵

Im *Hausvater* wird auf diese Weise die klassische Dramenexposition zu einem »Psychogramm«⁴⁶ der Titel gebenden Hauptfigur umgestaltet, da der Hausvater allein schon durch seine Körperhaltung und Bewegung Sorge und Unruhe auszudrücken hat.

Diderots theoretische Ausführungen sind, anders als in der literaturwissenschaftlichen Forschung zumeist betont, nicht einfach nur als Dramentheorien zu lesen. Er gibt vielmehr zahlreiche Hinweise für die Theaterpraxis, was sich eindrücklich an der großen Bedeutung der Pantomime (des stummen Spiels) und des *tableau* zeigt. Diderot denkt das Drama als auf der Bühne im Sinne der angestrebten Theater- und Schauspielreform zu realisierendes.

Diderots dramen- und theaterpraktische Überlegungen entsprechen in vielem Lessings eigenen Intentionen und Interessen. Erst in den Ausführungen der *Hamburgischen Dramaturgie* (84.–95. Stück), in denen Lessing in einen Dialog mit Diderots Dramen und Theorien tritt, wird

⁴⁴ Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 283–402, hier S. 383.

⁴⁵ Ebd., S. 381f.

⁴⁶ Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels (wie Anm. 34), S. 121.

Lessings ambivalente Haltung deutlich.⁴⁷ So seien die Stände seiner Meinung nach zu idealtypisch gedacht; Lessing selbst ist hingegen stärker an der Komplexität und Psychologisierung der Charaktere interessiert. Letztlich zeigt sich Lessing unschlüssig, ob es Gesetzmäßigkeiten dafür gäbe, »den ›mittleren Helden‹ so zwischen Allgemeinem und Besonderem anzusiedeln, daß er seine Funktion der unmittelbar erziehenden Wirkung tatsächlich erfüllt«. ⁴⁸

Theatertheorie als Theaterpolitik

Lessings antagonistisches Spiel, das er mit und in der Diderot-Übersetzung treibt, lässt sich nicht einfach auf eine deutsch-französische Polarisierung reduzieren. Die Antagonisten sind vielmehr das Ideal der französischen Klassik und die moderne, experimentelle Dramatik, für die der französische Philosoph Diderot und selbstverständlich Lessing selbst stehen.

Mit seiner Diderot-Übertragung, die von Moses Mendelssohn im *179. Literaturbrief* als eine »vortrefliche [!]«⁴⁹ und »fast unverbesserliche Uebersetzung«⁵⁰ gewürdigt wurde, nützt Lessing die Gelegenheit, seinen zahllosen Kritiken an ungenügenden Übersetzungen eine eigene, beispielhafte folgen zu lassen, und führt mit Diderot einen Bündnispartner gegen Gottsched ins Treffen, da auch Diderot sich gegen das Ideal der französischen Klassik stellt. Lessing argumentiert also mit einem Franzosen gegen die Franzosen oder wie Nisbet schreibt: Lessing hat mit Diderot »sozusagen einen Alliierten im feindlichen Lager«. ⁵¹ In der Vorrede zur ersten Auflage von *Das Theater des Herrn Diderot* meint Lessing in diesem Sinne: »Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt«. ⁵²

⁴⁷ Vgl. dazu ausführlich Golawski-Braungart: Die Schule der Franzosen (wie Anm. 3), S. 167–187.

⁴⁸ Ebd., S. 176.

⁴⁹ Lessing: Kommentar. Das Theater des Herrn Diderot, in: Lessing: Werke (wie Anm. 2), Bd. 5/1, S. 539–669, hier, S. 589.

⁵⁰ Ebd., Bd. 5/1, S. 590.

⁵¹ Nisbet: Lessing (wie Anm. 1), S. 360.

⁵² Lessing: Vorrede (wie Anm. 14), S. 5–6, hier S. 5.

Die von Diderot und Lessing angestrebte Theater- und Dramenreform zielt auf ein neues Publikum, das Bürgertum, dessen Anliegen, Lebensformen und Probleme gleichsam nobilitiert werden, weil Repräsentanten desselben zum Mittelpunkt tragischer Handlungen werden. Zieht man in Betracht, welche politische Bedeutung im Sinne einer Legitimierung und Stabilisierung der feudal-absolutistischen Macht dem Theater der französischen Klassik seit Louis XIV. zukam, während dessen Regentschaft die *Comédie française* als Nationaltheater gegründet wurde, wird evident, wie revolutionär den Zeitgenossen das Ansinnen einer Abschaffung der für die französische Klassik konstitutiven Ständeklausel erschienen sein muss. Die aufklärerische Theaterreform tritt implizit dafür ein, das Bürgertum als neue kulturelle Trägerschicht zu etablieren und damit die dominante höfische Kultur abzulösen. Indem für Diderot und Lessing die Bedeutung von Theater nicht mehr in der Repräsentationsfunktion für die herrschende Oberschicht besteht, sondern Theater als Medium des Bürgertums einen pädagogischen Auftrag zu erfüllen hat, wird es zu einem der wirkmächtigsten Instrumente der Aufklärung. Im deutschsprachigen Raum zielt die Theaterreform überdies noch darauf ab, durch die Etablierung eines deutschen Nationaltheaters entscheidenden Anteil am Aufbau einer angestrebten nationalen Identität zu haben.⁵³

Ab Mitte der 1760er-Jahre ist allgemein bekannt, dass Lessing der Übersetzer von *Das Theater des Herrn Diderot* ist. Kurz vor Lessings Tod erscheint 1781, nunmehr unter seinem Namen, eine überarbeitete Fassung mit neuer Vorrede, in der er – seither viel zitiert – seine »Dankbarkeit« Diderot gegenüber bezeugt, »der an der Bildung [s]eines Geschmacks so großen Anteil« gehabt habe. Ohne »Diderots Muster und Lehren« würde sein Geschmack, »eine ganz andere Richtung« bekommen haben. »Vielleicht eine eigenere«, fügt Lessing hinzu, »aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre«.⁵⁴

Mittlerweile wird von der Forschung dieser von Lessing behauptete eminente Einfluss Diderots relativiert. Als Lessing mit der Diderot-Übersetzung beginnt, sind »alle wesentlichen Züge von Diderots dramatischer Theorie und Praxis«⁵⁵ schon in Lessings eigenen theoretischen

⁵³ Vgl. Hochholdinginger-Reiterer: Kostümierung der Geschlechter (wie Anm. 5).

⁵⁴ Lessing: Vorrede (wie Anm. 14), S. 6–8, hier S. 6.

⁵⁵ Nisbet: Lessing (wie Anm. 1), S. 361.

schen Überlegungen (zum Beispiel im unveröffentlichten *Briefwechsel über das Trauerspiel*) und in seiner Dramatik (*Miss Sara Sampson*) vorhanden. Es scheint vielmehr, dass Lessing Diderot übersetzt hat, weil dieser in so vielen Angelegenheiten des Theaters analog zu ihm selbst gedacht hat und weil er – wie skizziert – ihn als französischen Alliierten, als internationalen Bündnispartner seiner Theaterreformbestrebungen funktionalisieren konnte.

In der Neuausgabe von 1781 kann Lessing auf den großen Erfolg Diderots verweisen, den dieser auf dem deutschsprachigen Theater genießt und der den in Frankreich bei weitem übertrifft. Vor allem Diderots Stück *Der Hausvater*, das bisweilen sogar für Lessings eigenes Werk gehalten wurde, wird zum viel gespielten Repertoirestück und initiiert in der Folge eine Reihe von Nachahmungen. Diderots Theater wird von den Zeitgenossen als Inbegriff bürgerlicher Dramatik verstanden, bevor die Dramatiker des Sturm und Drang sich von der Gattung des Familiengemäldes abwenden und Diderot – besonders deutlich bei Jakob Michael Reinhold Lenz – »als Schöpfer einer Trivialform«⁵⁶ ironisieren. Im Gegensatz zur Sturm und Drang-Dramatik waren die rührenden Familiengemälde jedoch während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf der Bühne große Publikumserfolge.

Anders als Lessings Dramatik konnten sich Diderots Dramen im deutschen Repertoire keinen Platz behaupten. Seine theater- und dramentheoretischen Überlegungen und Ausführungen hingegen und vor allem sein erst postum veröffentlichtes *Paradox über den Schauspieler* zählen bis in die Gegenwart zu den zentralen Texten der Theater-, Dramen- und Schauspieltheorie.

⁵⁶ Müller: Nachwort, in: Das Theater des Herrn Diderot (wie Anm. 14), S. 425–456, hier S. 431.



PETER SCHNYDER

Identifikation oder Reflexion?

Zur frühen deutschen Rezeption von Diderots Erzählung *Les deux amis de Bourbonne*

Der Hinweis auf die Bedeutung Diderots für den deutschen Sturm und Drang ist ein fester Topos in der einschlägigen Forschung.¹ Als ein Kronzeuge wird in diesem Zusammenhang immer Goethe angeführt, der seiner frühen Auseinandersetzung mit der französischen Literatur in *Dichtung und Wahrheit* einen längeren Abschnitt gewidmet hat. Wie er schreibt, sei er zu Beginn der 1770er Jahre für die Fortsetzung seines Jura-Studiums nicht zuletzt deshalb nach Straßburg gegangen, weil er die französische Sprache seit seiner Kindheit geliebt habe (vgl. DuW, 522).² Doch schon bald sei es zu einer Ernüchterung gekommen. Offenbar wurde er immer wieder von Franzosen auf die Unzulänglichkeit seines an sich guten, wenn auch ein bisschen eigenwilligen Französisch hingewiesen, so dass ihm die Lust am französischen Gespräch verging. Den deutschen Landsleuten, mit denen er befreundet war, ging es nicht anders, und so kapselte sich dieser Kreis von jungen Männern zunehmend ab. Gesprochen wurde nur noch Deutsch, und man steigerte sich gegenseitig in eine Überhöhung der deutschen Kultur als eine Kultur ungekünstelter Aufrichtigkeit hinein, die hell abstach gegen die – angebliche – gezierte Unnatürlichkeit der Franzosen. Mit altersweiser Selbstironie bemerkt Goethe zu dieser jugendlichen Germanophilie:

Schon früher und wiederholt auf die Natur gewiesen, wollten wir [...] nichts gelten lassen als Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls, und den raschen derben Ausdruck desselben.

*Freundschaft, Liebe, Brüderschaft,
Trägt die sich nicht von selber vor?*

¹ Vgl. z.B. Anne Saada: Diderot und der Sturm und Drang, in: Bodo Plachta, Winfried Woessler (Hg.): Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur, Tübingen 1997, S. 23–39; oder Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750–1850 [1954], übers. von Hans G. Schürmann, Stuttgart 1972, v.a. S. 156–168.

² Hier und im Folgenden wird mit der Sigle DuW und Seitenzahl verwiesen auf Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hg. von Klaus-Detlef Müller (= Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche [Frankfurter Ausgabe = FA], Bd. 14), Frankfurt a.M. 1986, S. 522.

war Losung und Feldgeschrei, woran sich die Glieder unserer kleinen akademischen Horde zu erkennen und zu erquicken pflegten. Diese Maxime lag zum Grunde allen unsern geselligen Gelagen, bei welchen uns denn freilich manchen Abend Vetter Michel in seiner wohlbekannten Deutschheit zu besuchen nicht verfehlte. (DuW, 526f.)

Für die Jünglinge dieser »kleinen akademischen Horde« hatte die aufgeklärte französische Literatur der *bienséance* wenig Anziehendes. Sie schien ihnen in Konventionen der sogenannt besseren Gesellschaft gefangen und im Wesentlichen nur noch eine späte Nachlese zur klassischen Literatur der Epoche Ludwig XIV. zu sein. Sie war, wie Goethe schreibt, »bejahrt und vornehm, und durch beides kann die nach Lebensgenuß und Freiheit umschauende Jugend nicht ergetzt werden« (DuW, 527).

Eine Ausnahme gab es freilich für die deutschen Jünglinge unter den zeitgenössischen französischen Schriftstellern, eben Diderot – freilich nicht den Mitherausgeber der *Encyclopédie*, bei deren Lektüre es dem jungen Goethe zu Mute war, »als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer großen Fabrik hingeht« (DuW, 531), sondern den Theaterautor und den Erzähler. Dieser Diderot konnte für die Stürmer und Dränger gleichsam zum Wahlverwandten – und sogar zum Landsmann – werden: »Diderot war nahe genug mit uns verwandt; wie er denn in alle dem, weshalb ihn die Franzosen tadeln, ein wahrer Deutscher ist. [...] Seine Naturkinder [...], die er mit großer rednerischer Kunst herauszuheben und zu adeln wußte, behagten uns gar sehr, seine wackeren Wilddiebe und Schleichhändler entzückten uns [...]« (DuW, 531f.).

Mit den »Naturkinder[n]« ist, unter anderem, auf die Bedeutung von Diderot als dem Autor des *Fils naturel* und des *Entretien sur le fils naturel* für das deutsche Theater verwiesen; eine Bedeutung, die vor allem mit Lessings Übersetzung *Das Theater des Herrn Diderot* (1760) eingesetzt hatte.³ Die Bemerkung zu den »Wilddieben und Schleichhändlern«

³ Vgl. [Denis Diderot:] *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen [von Gotthold Ephraim Lessing], Berlin 1760. Diese Sammel-Übersetzung enthält im ersten Band das Stück *Der natürliche Sohn* (*Le Fils naturel*) und die »wahre Geschichte des Stücks« (das heißt den *Entretien sur les Fils naturel*), im zweiten das Schauspiel *Der Hausvater* (*Le père de famille*) und die Abhandlung *Von der dramatischen Dichtkunst* (*De la poésie dramatique*). Vgl. auch die kommentierte Neuausgabe: *Das Theater des Herrn Diderot*. Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760, hg. von Nikolas Immer und Olaf Müller, St. Ingbert 2014. Vgl. im vorliegenden Band auch den Beitrag von Beate Hochholding-Reiterer.

aber zielt auf Diderots Erzählung *Les deux amis de Bourbonne* und deren Bedeutung für die deutsche Literatur –, auch wenn hier Goethe eine kleine Ungenauigkeit unterlaufen ist, denn diese Erzählung ist erst 1772, also kurz nach seiner Straßburger Zeit im Druck erschienen.⁴ Das ändert freilich nichts an ihrer Bedeutung für die Sturm und Drang-Generation.

Auf den ersten Blick scheint es auf der Hand zu liegen, was die Faszination von Diderots Erzählung für jene Generation ausmachte: Ihre Helden – Olivier und Felix – stammen aus einfachsten Verhältnissen und sind einander von frühester Kindheit an in unverbrüchlicher Freundschaft verbunden. Sie retten sich gegenseitig mehrfach das Leben, ohne je ein Wort darüber zu verlieren, und demonstrieren immer wieder unter prekärsten Bedingungen ihre Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, wobei diese natürliche Tugendhaftigkeit scharf kontrastiert mit der Verkommenheit der gerichtlichen und kirchlichen Macht-Instanzen, mit denen Olivier und Felix in Konflikt geraten. Bedeutet schon allein Diderots Wahl seiner Protagonisten einen politisch aufgeladenen Verstoß gegen die Ständeklausel – sie sind »des héros absolument neufs«⁵ –, gewinnt die Erzählung durch die Kontrastierung der idealen Freundschaft von »Schleichhändlern« mit dem Verhalten der Mächtigen noch zusätzliche politisch-gesellschaftliche Sprengkraft. Sie konnte mithin als Ausdruck einer Rebellion gegen die bestehenden Verhältnisse im Namen der Natur gelesen werden und fand entsprechend bei den »jugendbewegten«, autoritäts- und gesellschaftskritischen Stürmern und Drängern eine begeisterte Aufnahme – während sie in Frankreich partiell verboten wurde.⁶ In ihr kam, wie Goethe rückblickend bemerkte, ein vorrevolutionärer Impuls zum Ausdruck, der ganz allgemein von jener Sozialkritik ausging, die mit den Namen Diderot und Rousseau verbunden wurde: »So war er [Diderot] es denn auch, der, wie Rousseau, von dem geselligen Leben einen Ekelbegriff verbreitete« und damit »eine stille Einleitung zu jenen ungeheueren Weltveränderungen, in welchen alles bestehende unterzugehen schien« mitinitiierte (DuW, 532).

⁴ Vgl. dazu Mortier: Diderot in Deutschland (wie Anm. 1), S. 155.

⁵ Als solche bezeichnet sie Jacques Proust in seiner Einleitung zu Denis Diderot: *Quatre Contes*, Genève 1964, S. LXXVII.

⁶ Vgl. zu diesem Verbot Wiebke Röben de Alencar Xavier: Salomon Gessner im Umkreis der *Encyclopédie*. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung, Genève 2006, S. 327–332.

Einige Jahrzehnte nach Goethe hat auch Karl Rosenkranz – als Verfasser der 1866 erschienenen ersten deutschen Diderot-Monographie – von der sozialkritischen Dimension in *Les deux amis de Bourbonne* gesprochen und, mit direktem Bezug auf Goethe, auf die begeisterte Rezeption dieser Erzählung in Deutschland hingewiesen. Sie gehört für ihn zu einer ganzen Reihe von »sociale[n] Novellen«, in denen Diderot »*Schicksale aus der Nachtseite der menschlichen Gesellschaft*« behandelt habe.⁷ Dabei rückt er auch noch ein stilistisches Element in den Vordergrund, das bereits für den Sturm und Drang wichtig war, für das aber Rosenkranz, als Zeitgenosse des Realismus und Verfasser der *Ästhetik des Hässlichen* (1853), besonders sensibilisiert war: die realistische, schlichte, ungekünstelte Schreibweise Diderots:

Die Wirkung dieser Erzählung [*Les deux amis de Bourbonne*] in ihrer realistischen, knappen Manier fiel nicht nach Frankreich, sondern nach Deutschland. Goethe berichtet in seinem »Leben«, daß sie auf den strasburger[!] Kreis einen gewaltigen Eindruck machte. Man fühlt bei ihrem Waldleben, ihren Kohlenbrennern, ihren Galgenscenen, ihren Kämpfen mit der Gensdarmarie[!], ihren Leiden-schaften, ihrer Wahrheit eines mit Worten kargen Naturausdrucks, schon eine ganz ähnliche Atmosphäre, als sie uns in Schiller's »Räubern« begegnet.⁸

Mit Schillers *Räubern* (1781) hat Rosenkranz ein Werk genannt, das seither immer wieder erwähnt wird, wenn es um die Frage geht, wo in der deutschen Literatur Spuren von *Les deux amis de Bourbonne* auszumachen sind⁹ – auch wenn sich Diderots und Schillers Protagonisten in verschiedenen Punkten klar unterscheiden: So stammt Karl von Moor zum Beispiel, ganz anders als Diderots Freunde, aus adligem Hause, und während der Schiller'sche Räuberhauptmann antike Klassiker liest,¹⁰ geht den Freunden Felix und Olivier jede Bildung ab. Rosenkranz' Bemerkung zur Nähe der *Räuber* zu Diderots Erzählung könnte

⁷ Karl Rosenkranz: Diderot's Leben und Werke, Leipzig 1866, Bd. 2, S. 306 (Hervorheb. im Original).

⁸ Ebd., S. 304.

⁹ Vgl. z.B. Edmond Eggli: Diderot et Schiller, in: *Revue de littérature comparée* 1 (1921), S. 68–127, hier S. 86 oder Saada: Diderot (wie Anm. 1), S. 36f. Daneben wird auch immer der Einfluss von Diderot auf den Erzähler Schiller – etwa im *Verbrecher aus Infamie* – erwähnt. Ebd., S. 37. Kritisch dazu Kathrin Ackermann: Die Rezeption von Diderots Erzählungen in Deutschland und Frankreich, in: Günter Berger, Franziska Sick (Hg.): *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, Tübingen 2002, S. 113–143, hier S. 131–133.

¹⁰ Bei seinem ersten Auftritt sagt Karl von Moor: »Mir ekelt vor diesem Tintenklecksenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.« Friedrich

also durchaus mit Fragezeichen versehen werden, doch sofern damit einfach auf die unübersehbare Konjunktur von Räuber- und Außen-seitergeschichten verwiesen sein soll, die in der deutschen Literatur seit den 1780er Jahren ausgemacht werden kann, ist sie sicher nicht falsch. Und auch Rosenkranz' Hinweis auf Diderots Realismus, der in Deutschland ein vielfältiges Echo finden sollte, ist richtig. Sowohl das inhaltliche als auch das stilistische Element trugen – je mit ihren politischen Implikationen – zur Bedeutung von *Les deux amis de Bourbonne* für eine sozialkritisch engagierte Literatur in Deutschland bei. Ausgeblendet aber blieb bei Rosenkranz – und fast durchgehend in der deutschen Rezeption seit dem Sturm und Drang – die Frage der *Form* von Diderots Erzählung. Das heißt, vor lauter Begeisterung über den Inhalt und den dazu passenden knapp-realistischen Stil verlor man die auffallende und komplexe Form der Erzählung aus den Augen; eine Form, die – wie gezeigt werden soll – ihrerseits politische Implikationen hat, und eine Form, die den auf eine Identifikation mit den ›Helden‹ angelegten Lektüren zumindest partiell den Boden entzieht. Oder noch einmal anders formuliert: Nimmt man die Form von Diderots Erzählung ernst, wird deutlich, dass die Geschichte von Olivier und Felix so elaboriert perspektiviert wird, dass sich der Fokus – und das heißt auch der politische Fokus – letztlich auf die Meta-Ebene dieser Perspektivierung verschiebt. Es ginge mithin nur sekundär um die Schicksale des unterprivilegierten Freundespaares, primär aber um die Art und Weise, wie diese Schicksale von mehreren, unterschiedlich stark ins Geschehen involvierten Erzählinstanzen geschildert werden. Und indem Diderot in seinem Text vorführt, welche Wirkungen solche verschieden perspektivierte Darstellungen auf Personen innerhalb seines Erzählkosmos haben können, regt er auch das Lesepublikum zur Reflexion über die Wirkungen an, denen es bei seiner Lektüre ausgesetzt ist. Kurz, *Les deux amis de Bourbonne* ist nicht auf Identifikation, sondern auf Reflexion hin angelegt – womit sich zeigt, dass die deutsche Rezeption dieser Erzählung im Grunde über weite Strecken auf einem Missverständnis beruhte.

Beim Versuch nun, die politische Semantik der Form von Diderots Erzählung stark zu machen, soll im Folgenden zunächst (I.) kurz deren Publikationsgeschichte skizziert werden; zum einen, weil die Textge-

Schiller: Die Räuber. Ein Schauspiel, in: Ders.: Werke und Briefe, hg. von Klaus-Harro Hilzinger u.a., Frankfurt a.M. 1988, Bd. 2, S. 11–160, hier S. 30.

nese auch Argumente für die Bedeutung der formalen Ebene liefert, zum andern, weil diese Geschichte ein eigenes, irritierend-faszinierendes Kapitel der Diderot-Rezeption in Deutschland ausmacht. Danach soll (II.) die Struktur der Erzählung genauer beschrieben und analysiert werden, um zu zeigen, was in der Regel ausgeblendet blieb in der frühen deutschen Rezeption. Und in einem letzten Abschnitt wird (III.) jene Rezeption noch einmal genauer in den Blick genommen, wobei vor allem eine 1773/74 erschienene Rezension von Johann Jakob Engel besprochen werden soll; eine Rezension, die deshalb von besonderem Interesse ist, weil hier – entgegen der Haupttendenz der Rezeption – allgemeine Ansätze zu einer Berücksichtigung der Bedeutung der Form auszumachen sind; Ansätze, die schon voraus zu deuten scheinen auf die erst im ausgehenden 20. Jahrhundert richtig erfolgte ›Entdeckung‹ von Diderots politischer Formsemantik.¹¹ In der konkreten Auseinandersetzung mit *Les deux amis de Bourbonne* hat freilich auch Engel nichts gemacht aus dieser Sensibilität für die Form. Damit bestätigt auch diese Ausnahme die Regel, wonach die frühe deutsche Rezeption – ganz im Banne des Erzählstoffes stehend – das politische Potential der Form von Diderots Erzählung übersah.

I.

Am Anfang der Textgenese von *Les deux amis de Bourbonne* stand nicht die Absicht, eine sozialkritische Erzählung zu schreiben, sondern die Lust an einem literaturkritischen Spiel der Mystifikation: Diderot verbrachte im Sommer 1770 einige Tage in Bourbonne, wo er Madame de Maux und deren Tochter, Madame de Prunevaux, besuchte.¹² Letztere unterhielt eine Korrespondenz mit Jacques-André Naigeon, der mit Diderot bekannt war und später zum Herausgeber seiner Werke werden sollte. Und im Rahmen dieser Korrespondenz machte sie sich einen Spaß daraus, Naigeon mit erfundenen Geschichten zum Narren

¹¹ Vgl. dazu das Diderot-Kapitel in der wichtigen Studie von Dena Goodman: *Criticism in Action. Enlightenment Experiments in Political Writing*, Ithaca/London 1989, S. 167–224. Auf *Les deux amis de Bourbonne* geht Goodmann freilich kaum ein. Vgl. auch die Einleitung zum vorliegenden Band.

¹² Vgl. zur Textgenese den Kommentar in Denis Diderot: *Œuvres complètes*, hg. von Herbert Dieckmann u.a. (= DPV), Bd. XII, Paris 1989, S. 415–421.

zu halten. Diderot aber ließ sich nur allzu gerne dazu überreden, unter der Maske seiner Freundin auch einen Beitrag zu diesem Täuschungsspiel zu leisten – nicht zuletzt auch um zu testen, ob Naigeons Behauptung, er könne schon an wenigen Zeilen erkennen, ob ein Text von ihm stamme, stichhaltig sei. Zugleich nahm Diderot diese Gelegenheit auch wahr, um Kritik an einer gerade erschienenen, exotistisch-idealisierenden Erzählung Jean-François de Saint-Lamberts über eine ideale Freundschaft zwischen zwei Irokesen zu üben.¹³ So entstand die erste Version von *Les deux amis de Bourbonne*,¹⁴ deren Protagonisten nicht in einem verklärten fernen Land, sondern mitten unter einfachen Leuten in Frankreich leben, und sich nicht – wie bei Saint-Lambert – in gedrechselt-süßlichen Phrasen über ihr Gefühlsleben austauschen, sondern eine Sprache pflegen, die der Kargheit ihrer Lebensumstände entspricht.

Das Täuschungsmanöver gelang gleich doppelt: Weder erkannte Naigeon Diderots Autorschaft, noch hatte er Zweifel an der Faktizität der Geschichte von Olivier und Felix. Und Diderot selber fand so viel Vergnügen an seinem literaturkritischen Mystifikationsspiel, dass er die Erzählung von den beiden Freunden weiter ausarbeitete und sie im Dezember 1770 in Grimms *Correspondance littéraire* publizierte. Freilich wurde sie damit nur einem sehr exklusiven Leserkreis bekannt, denn die *Correspondance* zirkulierte nur in handschriftlichen Kopien. Im Druck erschien *Les deux amis de Bourbonne* erst 1772 – und zwar auf Deutsch. Und ist schon allein dieser Umstand bedeutsam im Kontext der Frage nach der deutschen Diderot-Rezeption, so wird das Phänomen der Erstausgabe noch viel auffälliger, wenn man sieht, *wo* und *durch wen* die Erzählung veröffentlicht wurde: Glaubt man Salomon Gessner, so erfuhr Diderot über gemeinsame Bekannte in Paris, dass der in Frankreich überaus populäre Schweizer eine neue Sammlung von Idyllen herausbringen wollte, und bat ihn darum, selber zwei

¹³ Vgl. Jean-François de Saint-Lambert: *Les deux amis. Conte iroquois*, Paris 1770. Saint-Lamberts *conte* ist nur ein Beispiel für eine ganze Welle von damals erschienenen literarischen Werken zur Freundschaftsthematik. Vgl. zu diesem Kontext Michel Delons Kommentar in Denis Diderot: *Contes et Romans*, hg. von Michel Delon, Paris 2004, S. 1052–1055.

¹⁴ Es gibt eine erst 1985 zum ersten Mal publizierte ›Urversion‹ der Erzählung, von der freilich unklar ist, in welchem Verhältnis sie zu den tatsächlich an Naigeon geschriebenen Briefen steht. Sie ist abgedruckt in Diderot: *DPV* (wie Anm. 12), Bd. 12, S. 422–436.

Erzählungen zu dem geplanten Band beisteuern zu dürfen.¹⁵ Diese Chance wollte sich Gessner nicht entgehen lassen, und so kam es, dass ihm Diderot die leicht überarbeitete Geschichte von den zwei Freunden sowie die dialogische Erzählung *Entretien d'un père avec ses enfants, ou du danger de se mettre au dessus des lois* schickte. Gessner machte sich umgehend – mit der Hilfe von Freunden – an die Übersetzung, und so erschien *Die beyden Freunde von Bourbonne* tatsächlich zum ersten Mal zusammen mit den neuen *Idyllen* Gessners.¹⁶ Im Jahr darauf erschien diese Gemeinschaftspublikation von Gessner und Diderot dann – ebenfalls in Zürich – auch in einer sehr aufwendig gestalteten und von Gessner mit Kupferstichen illustrierten Luxus-Ausgabe auf Französisch.¹⁷

Über diese beiden Zürcher Ausgaben wurde die Erzählung Diderots einem breiten Publikum bekannt und fand eben das erwähnte begeisterte Echo unter den Vertretern des Sturm und Drang. Es ergibt sich mithin der reizvoll-irritierende Befund, dass die Diderot'schen »Schleichhändler« gleichsam im Windschatten der Gessner'schen Hirten in den literarischen Diskurs eingetreten sind; dass die proto-realistische Geschichte Diderots aus den Niederungen der Gesellschaft des Ancien Régime zusammen mit den antikisierend-gekünstelten Idyllen Gessners in ein und demselben Buch vereint waren; ein Befund, der seit dem Erscheinen des Gemeinschaftswerks immer wieder für kritische und irritierte Kommentare gesorgt hat.¹⁸

Nun war für die Leser der Gessner'schen Ausgabe von *Les deux amis de Bourbonne* freilich nicht mehr erkennbar, dass diese ursprünglich sozusagen aus einem literaturkritischen Gesellschaftsspiel hervorgegangen

¹⁵ Vgl. dazu Gessners Ausführungen »An den Leser!« in: [Salomon Gessner:] *Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gessner*, Zürich 1772, S. 133f. Vgl. zur Geschichte der Publikation Röben de Alencar Xavier: *Salomon Gessner* (wie Anm. 6), S. 259–300.

¹⁶ Denis Diderot: *Die beyden Freunde von Bourbonne. Eine Erzählung*, in: Gessner/Diderot: *Moralische Erzählungen und Idyllen* (wie Anm. 15), S. 135–170. Vgl. zu Gessners Übersetzung auch den Beitrag von Boris Previšić im vorliegenden Band.

¹⁷ [Salomon Gessner, Denis Diderot:] *Contes moraux et nouvelles idylles de D... et Salomon Gessner*, Zurich 1773; in dieser französischen Ausgabe setzte Gessner die Erzählungen Diderots, anders als in der deutschen Ausgabe, an den Anfang. Es ist nicht ohne Ironie, dass die Geschichte der armen Schlucker Felix und Olivier diese Luxusausgabe eröffnete, die nur für ein privilegiertes Publikum erschwinglich war und die mit einer ausführlichen Subskribentenliste versehen war, in der typographisch klar differenziert wurde zwischen Angehörigen regierender Adelsfamilien und anderen Bestellern. Vgl. ebd., ohne Paginierung.

¹⁸ Vgl. zusammenfassend den (den Gegensatz zu Recht auch relativierenden) Kommentar von Michel Delon in Diderot: *Contes et Romans* (wie Anm. 13), S. 1050f.

war. Hatte Grimm in einer Vorbemerkung zur Version in der *Correspondance littéraire* noch – in mehr oder weniger anonymisierter Form – auf jenen Anlass verwiesen,¹⁹ so gab es in der Zürcher Erstausgabe keine entsprechenden paratextuellen Hinweise mehr, und innerhalb der Erzählung waren die letzten Spuren des Namens von Madame de Prunevaux getilgt: War sie bei Grimm noch »Madame de P***«, war sie jetzt nur noch »Madame de ***«. Dadurch wurde die Erzählung aus ihren biographischen Zusammenhängen herausgelöst – weshalb man auch bei ihrer Lektüre konsequent von »Madame de ***« und nicht von »Madame de Prunevaux« sprechen sollte.²⁰ Und mit dieser Herauslösung aus dem Mystifikationsspiel wurde wahrscheinlich auch der auf Identifikation hin angelegte Lektüre in Deutschland Vorschub geleistet. Denn es konnte vergessen gehen, dass es in diesem Text im Grunde nur in zweiter Linie um das tatsächliche Schicksal von Olivier und Felix geht, in erster aber um die Reflexion über den erzählerischen Umgang mit diesem Schicksal. Um nun aber zu zeigen, inwiefern auch die von Gessner veröffentlichte Version auf diese Reflexion hin angelegt ist, muss der Aufbau der Erzählung genauer beschrieben und analysiert werden.

II.

Zu Beginn von *Les deux amis de Bourbonne* ist nicht klar, wer spricht. Erkennbar ist nur, dass sich die erzählende Person offenbar dort befindet, wo die Protagonisten der Geschichte einst gelebt haben: »Es lebten hier ein Paar Leute, man könnte sie den Orest und Pylades von Bourbonne nennen; der eine hieß Olivier, der andre Felix« (D, 135).²¹ Das deiktische »hier« lässt vermuten, dass sich die Erzählinstanz an ein Gegenüber wendet, das schon weiß, wo sie sich befindet; etwa so, wie in einer Korrespondenz zwischen zwei Bekannten. Und tatsächlich erhärtet sich dieser Verdacht, wenn im zweiten Abschnitt unversehens

¹⁹ Diese Vorbemerkung ist abgedruckt in Diderot: DPV (wie Anm. 12), S. 437.

²⁰ Das ist zum Beispiel auch in der ansonsten differenzierten Interpretation von Baron der Fall. Vgl. Konstanze Baron: Diderots Erzählungen. Die Charaktergeschichte als Medium der Aufklärung, Paderborn 2014, S. 309–332.

²¹ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle D und Seitenzahl verwiesen auf Diderot: Die beyden Freunde von Bourbonne (wie Anm. 16).

ein »Brüderchen« (D, 136) angesprochen wird, an das der Bericht über das Schicksal der beiden Freunde adressiert ist. In dieser Grundstruktur ist für den Eingeweihten noch die Spur des Mystifikationsspiels erkennbar, das Madame de Prunevaux, unterstützt von Diderot, mit Naigeon gespielt hat. Freilich darf dieses biographische Hintergrundwissen bei der Lektüre der Erzählung eben nicht vorausgesetzt werden. Vielmehr muss die inszenierte Verunsicherung darüber, wer eigentlich erzählt, ernst genommen werden.

Nach dem zitierten Eingangssatz beginnt die Erzählinstanz mit der Geschichte der beiden Freunde, die »am gleichen Tage, in dem gleichen Hause und von zwoo Schwestern gebohren« (D, 135) wurden und wie Geschwister aufwuchsen, da die eine Mutter bei der Geburt starb. Sie liebten einander »so wie man sein Daseyn, sein Leben genießt, ohne daran zu denken« (D, 135). Und dieses Moment der Nicht-Reflexivität prägt dann auch ihr weiteres Leben. Ohne zu zögern setzen sie ihr Leben füreinander ein, sowohl als Knaben wie dann auch als Jünglinge bei der Armee. Und als sie sich beide – »von ohngefahr« (D, 137) – in dasselbe Mädchen verlieben, kommt es zu keiner Eifersucht: »Der erste, der die Leidenschaft seines Freundes gewahr ward, entfernte sich: Es war Felix. Olivier heyratherete; und Felix, des Lebens überdrüssig, ohne zu wissen warum, stürzte sich in allerley gefährliche Gewerbe, und ward zuletzt ein Schleichhändler« (D, 138). Bald wird er verhaftet und zum Tode verurteilt, dann aber im letzten Moment von Olivier im wörtlichen Sinne »herausgehauen« – wobei es auch in der Syntax sozusagen Schlag auf Schlag geht:

Vor Wuth ausser sich steht Olivier auf, versetzt mit seinem Stocke dem Richter Coleau [der ihm erst mit fataler Verzögerung gesagt hat, dass Felix gerade hingerichtet werden soll] einen ungeheuern Streich auf das Genicke, der ihn fast todt auf den Boden streckt; läuft gegen dem[!] Richtplatz; kömmt, schlägt auf den Henker; schlägt auf die Gerichtsdiener; bringt den Pöbel auf, der ohnedies schon über solche Hinrichtungen erbittert war. Es fliegen Steine. Felix wird befreyt und entkömmt. (D, 139f.)

Olivier verliert den Freund aus den Augen und flieht auf eigene Faust, ist allerdings so schwer verletzt, dass er bei der Rückkehr zu seiner Familie verstirbt – ohne viel Aufhebens darum zu machen, wie es seinem Charakter entspricht: »Kaum hatte er noch Zeit, seinem Weibe zu sagen: Weib, komm her, dass ich dich herze: Ich sterbe! Aber der Narbigte [Felix] ist gerettet!« (D, 140).

An dieser Stelle bricht das erzählende Ich ab und geht nun ohne rechte Überleitung darauf ein, wie es vom Schicksal der beiden Freunde erfahren habe. Es sei nämlich eines Abends in Begleitung spazieren gegangen und habe »vor einer Strohütte« (D, 140) eine Frau mit vier kleinen Kindern getroffen. Wie sich herausstellt, handelte es sich dabei um Oliviers Witwe, und diese habe die Geschichte ihres verstorbenen Manns erzählt.

Ex post wird mithin klar, dass das, was man zuvor gelesen hat, sozusagen eine bearbeitete Fassung der Erzählung von Oliviers Witwe ist, und mit dieser verschriftlichten Variante einer ursprünglich mündlichen Erzählung will das schreibende Ich seinem Adressaten – dem »Brüderchen« oder »Freund« (D, 141) – demonstrieren, dass, wie es abschließend bemerkt, »Hoheit der Seele, und erhabne Eigenschaften, allen Ständen und allen Ländern zukommen; daß oft einer in Dunkelheit stirbt, dem es nur an einem andern Schauplatze fehlte; und daß man in einer Strohütte oder bey den Irokesen zween Freunde finden kann.« (D, 141f.)

Nach dieser Quintessenz, in der die Spitze gegen Saint-Lamberts *Conte iroquois* unübersehbar ist – und die in späteren Ausgaben noch um den Hinweis auf ein Beispiel unerschütterlicher Treue unter sizilianischen Räubern ergänzt wurde²² –, folgt im Text eine mit drei Sternchen markierte Zäsur, bevor das erzählende Ich in einem zweiten Brief der offenbar vom »Brüderchen« in seiner Antwort auf den ersten Brief aufgeworfenen Frage nach dem weiteren Schicksal von Felix nachgeht. Und jetzt erfährt man auch, wer die Begleitung des Ichs ist. Es ist »Mama« (D, 142), die, wie das Ich berichtet, vorgeschlagen habe, nicht, wie ursprünglich geplant, beim örtlichen Pfarrer Papin Erkundigungen über Felix' Schicksal einzuholen, sondern »bey dem Subdelegat Aubert«

²² Vgl. für diese ergänzte Passage Diderot: DPV (wie Anm. 12), Bd. 12, S. 443. Diderot hat dieses Beispiel übernommen aus [Johann Hermann von Riedesel:] *Voyage en Sicile et dans la Grande Grèce*, Lausanne 1773, S. 167. Die deutsche Originalausgabe war zwei Jahre zuvor in Zürich erschienen: [Johann Hermann Riedesel:] *Reise durch Sizilien und Großgriechenland*, Zürich 1771; das Beispiel findet sich dort auf S. 170f. Diderot fügte die entsprechende Passage wohl kurz nach Erscheinen der französischen Ausgabe von Riedesels Reisebericht in seine Erzählung ein; im Druck erschien die ergänzte Version von *Les deux amis de Bourbonne* aber erst postum; zum ersten Mal 1795 in einer Werkausgabe Gessners, dann auch 1798 in der Diderot-Werkausgabe von Nageon. Heutige Ausgaben der Erzählung drucken in der Regel die ergänzte Version ab.

(D, 142).²³ Der habe auch tatsächlich einen Bericht verfasst, und dieser wird dann im Brief des erzählenden Ichs über mehrere Seiten hinweg wörtlich in Anführungszeichen zitiert – wobei zum ersten Mal richtig klar wird, dass jenes Ich eine »Madame« ist, denn als solche wird es von Aubert angesprochen. Damit ist endlich deutlich, dass es sich bei dem »wir«, von dem zuvor die Rede war, um Mutter und Tochter handelt. Wie schon aus den ersten Abschnitten von Auberts Bericht hervorgeht, ist auch dieser keine Erzählung aus erster Hand. Vielmehr beruft sich der Subdelegat auf die Auskünfte einer Köhlerin, bei deren Familie Felix nach seiner Flucht vom Schafott untergekommen war. Kaum war Felix wieder bei Kräften, so hat Aubert erfahren, überredete er den Köhler, mit ihm auf die Suche nach Olivier zu gehen, denn noch wusste Felix nichts von dessen Tod. Auf dem Weg wurden die beiden aber in einen Kampf mit den Landjägern der »Marechaussee« (D, 143) verwickelt, bei dem der Köhler starb, und als Felix dessen Leiche zur Familie zurückbrachte kam es zu einer herzerreißenden Szene; einer *tableau*-artigen Szene, die Gessner übrigens zu einer Illustration inspirierte, deren Expressivität markant absticht von der klassischen Harmonie der Kupferstiche, die er für seine Idyllen geschaffen hat (Abb. 1):

»Bey der Thüre stand er [Felix] still, legte den Leichnam vor seine [eigenen] Füße, und setzte sich, den Rücken an einen Baum gelehnt, und das Gesicht gegen den Eingang der Hütte gekehrt, nieder. Dieß war der Anblick, der auf die Kohlenbrennerin wartete, wenn sie ihre Hütte öffnen würde. [...] sie [die Kohlenbrennerin] sieht, schreyt, fällt rückwärts zu Boden. Ihre Kinder laufen hinzu, sehen, schreyen, wälzen sich auf ihren Vater, wälzen sich auf ihre Mutter. Durch den Lerm und durch das Geschrey ihrer Kinder wieder zu sich selbst gebracht, zerrauft sich die Kohlenbrennerin die Haare, zerfleischt ihre Wangen. Felix, am Fusse seines Baumes unbeweglich, die Augen geschlossen, den Kopf rückwärts hängend, schreyt mit erstorbner Stimme: Tödtet mich!« (D, 147f.)

²³ Zum Amt des Subdelegaten heißt es im Kommentar zu Diderot: DPV (wie Anm. 12), Bd. 12, S. 444, Anm. 13: »Les subdélégués aidaient les intendants dans leurs fonctions de surveillance et de renseignement.« Die Intendanten waren in der königlichen Verwaltung des Ancien Régime für bestimmte Provinzen zuständig.



Abbildung 1: Salomon Gessners Illustration zu Denis Diderot: *Les deux amis de Bourbonne*, in: *Contes moraux et nouvelles idylles de D... et Salomon Gessner*, Zurich 1773, ohne Paginierung (Bayerische Staatsbibliothek digital).

Nach drei Tagen der Trauer machte sich Felix dann, zusammen mit der Köhlerin und ihren Kindern, wieder auf die Suche nach Olivier. So kamen sie nach Bourbonne, wo sie von dessen Witwe erfuhren, dass er tot war – worauf Felix, von Trauer und Schuldgefühlen geplagt, für längere Zeit in einen wahnsinnsähnlichen Zustand verfiel. Der Aufenthalt in Bourbonne war für ihn freilich gefährlich, denn noch immer wurde nach ihm gefahndet, und so tauchte er wieder unter, nachdem er noch schnell die Hochzeit eines Sohnes von Olivier mit einer Tochter des Köhlers arrangiert hatte – was, nebenher bemerkt, Fragen nach der Chronologie aufwirft.²⁴ Später erfuhr ein vornehmer Herr von seinem

²⁴ Im ersten Brief von Madame ist von den kleinen Kindern der Witwe die Rede. Da überrascht es, dass nun eines dieser Kinder bereits heiraten kann. Vgl. allgemein

Schicksal, hatte Mitleid und sorgte dafür, dass er begnadigt wurde – womit übrigens ein positiv gezeichneter Angehöriger des Adels in die Geschichte eingeführt wird.²⁵ Felix kam zurück und trat als Wildhüter in den Dienst jenes Herrn, ließ sich dann aber in einem Streit mit einem Nachbarn zu einer Gewalttat provozieren – die nur ein Beispiel unter mehreren ist für die gesellschaftlich durchaus nicht unproblematische Unreflektiertheit von Felix²⁶ –, so dass er ins Gefängnis kam. Freilich kam er auch diesmal frei, denn des »Stockmeisters Tochter verliebte sich in ihn und bahnte ihm den Weg zur Flucht« (D, 158), die ihn letztlich bis nach Preußen führte, wo er ins Garderegiment des Königs eintrat. Die Familien des Köhlers und Oliviers habe er aber nicht vergessen: Noch immer schicke er ihnen regelmäßig Geld, wie Aubert vermerkt – ein Umstand, der beim Leser freilich die Frage aufwirft, weshalb sich denn Mutter und Tochter überhaupt an Aubert und nicht noch einmal an die Witwe Oliviers gewandt hatten, um Felix' Geschichte zu erfahren. Denn ganz offensichtlich stand diese ja noch in Kontakt mit Felix. Doch diese Frage bleibt unbeantwortet; genau wie auch die, weshalb Aubert seinem Bericht zusätzlich noch ein verschlossenes Schreiben des Pfarrers Papin beilegt, obschon er – wie aus seinem Kommentar hervorgeht – vermutet, dass dieser Brief keineswegs in seinem Sinne abgefasst ist: »Was er enthält, weiß ich nicht; ich fürchte aber sehr, der arme Priester, dessen Verstand ein bisgen schmal, und das Herz ziemlich schlimm ist, schreibe Ihnen von Olivier und Felix nach seinen Vorurtheilen« (D, 159). Und diese Befürchtung ist nur zu berechtigt, wie der an dieser Stelle in vollem Wortlaut in die Erzählung eingerückte Brief zeigt. Offenbar hatte Papin erfahren, dass sich »Madame« (und deren Mutter) für die Geschichte von Olivier und Felix interessierten – wofür er gar kein Verständnis hat: »Ich weiß nicht, Madame, [...] was für Antheil Sie an dem Schicksal der zween Strassenräuber nehmen können, die alle ihre Schritte in dieser Welt mit Blut besudelt haben« (D, 160). Es gebe zwar Leute, »die von diesen

zur »chronologie [...] quelque peu troublée« den Kommentar in Diderot: DPV (wie Anm. 12), Bd. 12, S. 419.

²⁵ Auch die adlige »Madame« zeichnet sich zunächst durch ihr Mitleid aus. Später erweist sie sich allerdings nicht als zuverlässige Helferin.

²⁶ Zu Recht weist Baron darauf hin, dass die Gewalttätigkeit von Felix und Olivier konstitutiv ist für deren Charakter; sie gehört insofern, gleichsam als Schattenseite, mit zur Treue und Tugendhaftigkeit der beiden Freunde. Vgl. Baron: Diderots Erzählungen (wie Anm. 20), S. 331.

zweien Menschen, als von Mustern einer ausserordentlichen Freundschaft« redeten (D, 160f.), doch wer, wie Felix und Olivier »der Kirche und ihren Dienern« keine »Ehrfurcht« entgegenbringe und sich dem »Gesetz des weltlichen Oberherrn« nicht unterwerfe, verdiene kein Mitleid. Wohl solle man den »Armen« helfen, doch allein die Kirche wisse, wer der Unterstützung würdig sei, und deshalb solle »Madame« eine allfällige Spende an ihn überweisen.

Nach diesem Brief – der als Anhang auch noch zum zweiten Schreiben von »Madame« gehört²⁷ – kommt es in der Erzählung zu einem weiteren Bruch. Denn nun übernimmt eine übergeordnete Erzählinstanz die Regie und berichtet von der Wirkung von Papins Brief auf »Madame«, die nun »Frau von ***« (D, 162) genannt wird: Sie habe Aubert für seinen Bericht gedankt und zugleich Papin »ihre Allmosen« geschickt – mit dem folgenden Brief:

Mein Herr! ich bin Ihnen für Ihren weisen Rath sehr verbunden. Ich gestehe Ihnen, die Geschichte dieser beyden Leute hatte mich gerührt; und Sie werden mir beystimmen, daß das Beyspiel einer so ausserordentlichen Freundschaft recht dazu gemacht war, ein gutes und empfindliches Herz zu verführen: Aber Sie haben mich zurechtgewiesen; und ich hab' es begriffen, daß es besser ist, christlichen und unglücklichen Tugenden Beystand zu leisten, als bloß natürlichen und heidnischen. Ich bitte Sie, die geringe Summe, die ich Ihnen sende, anzunehmen, und sie nach einer klügeren Mildthätigkeit auszutheilen, als die Meinige nicht ist.

Ich habe die Ehre zu seyn, u.s.f. (D, 163)

Wie der Erzähler nach diesem eingerückten – und uns als Lesende einigermaßen irritierenden²⁸ – Brief bemerkt, könne man sich leicht

²⁷ Es ist demnach nicht richtig, wenn Baron, ebd., S. 313, behauptet, mit dem Brief Papins beginne »die Ebene des Kommentars«; diese beginnt erst *nach* Papins Brief.

²⁸ Es überrascht, wie leicht der Pfarrer Frau von *** umstimmen kann, die damit in keinem guten Licht erscheint. Zu diesem Meinungsumschwung wurden verschiedene Thesen formuliert. Recknagel z.B. meint, Diderot zeige anhand von Frau von *** in didaktisch-aufklärerischer Absicht, wie man sich durch einen Geistlichen *nicht* manipulieren lassen sollte. Anne-Christin Recknagel: Diderots Erzählung *Les deux amis de Bourbonne*. Eine Analyse unter produktions- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten, in: Peter Brockmeier (Hg.): *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 1, Stuttgart 1981, S. 401–420. Das legt nahe, dass Frau von ***s Urteil ursprünglich ein unverfälschtes gewesen wäre. Doch das ist, wie erwähnt, nicht der Fall. Vgl. dazu auch Baron: *Diderots Erzählungen* (wie Anm. 20), S. 315f. Baron ihrerseits meint, Diderot führe in Frau von *** das Beispiel einer unzuverlässigen Freundin vor, das die Moral, wonach wohlhabende Menschen keine wahren Freunde sein können, illustriere. Weil sie etwas zu verlieren habe, arrangiere sie sich mit der Machtinstanz des Pfarrers. Es

vorstellen, dass Oliviers Witwe und Felix²⁹ nichts von der erwähnten »geringen Summe« erhielten. Felix aber sei später gestorben. – Und nach einer erneuten, mit drei Sternchen gekennzeichneten Zäsur im Text holt der Erzähler zur berühmt gewordenen theoretischen Coda aus, in der er zunächst das Wesen der »historischen Erzählung« – in Abgrenzung von der »wunderbaren« und der »scherzhaften« Erzählung – erörtert. Der historische Erzähler habe, wie er ausführt, »die strenge Wahrheit zum Gegenstande« (D, 166). Diese Wahrheit ist bei ihm allerdings nicht – wie oft geschehen – als Wahrheit eines Abbildrealismus zu verstehen, wie aus der unmittelbaren Fortsetzung der Argumentation hervorgeht: »Er [der historische Erzähler] will, daß man ihm glaube; will interessiren, rühren, hinreissen, erschüttern, die Haut schauern, und Thränen fliessen machen: [...]« (D, 166f.). Es geht ihm also letztlich nicht um den Bezug auf die reale Welt, sondern vor allem um die Wirkung auf die Rezipienten seiner Erzählung. Diese Wirkung könne, wie er fortfährt, allein durch »Beredsamkeit und Poesie« hervorgebracht werden; zwei Künste, die freilich durch ihre Tendenz, zu »vergrössern, [zu] erweitern [und zu] übertreiben« das Misstrauen der Leser erregen würden. Deshalb müsse der Erzähler kleine Details einbauen, die dieses Misstrauen zerstreuen indem sie, wie man mit einem Anachronismus sagen könnte, einen »Realitätseffekt«³⁰ hervorrufen:

Er wird in seine Erzählung kleine Umstände die genau mit der Sache verbunden sind, so einfältige, so natürliche, und dabey doch so schwer zuerfindende[!] Züge streu'n, daß ihr [die Leser] euch genöthigt fühlen werdet, bey euch selbst zu sagen: mein Treu, das ist wahr! Dergleichen Dinge erfindt man nicht. So wird er die Vergrösserung der Beredsamkeit und Poesie wieder gut machen; so wird die Wahrheit der Natur das Blendwerk der Kunst verbergen [...]. (D, 167)

Die Wahrheit der historischen Erzählung ist mithin *eine bloß konstruierte Wahrheit*, deren Konstruktions-Charakter mit Hilfe von Details vernebelt wird, die »Natürlichkeit« und »Wahrheit« vortäuschen. Der

überzeugt jedoch nicht recht, ihr (zunächst) von Mitleid und Anteilnahme geprägtes Verhältnis zu Felix und Olivier (respektive zu deren Geschichte) im Begriff der Freundschaft zu fassen. Vgl. ebd., v.a. S. 314.

²⁹ An dieser Stelle unterlief Gessner ein Übersetzungsfehler. Er spricht von den »Wittwen Olivier und Felix« (D, 164), obschon Felix ja nie verheiratet war. Im Original heißt es: »On pense bien que la veuve Olivier & Félix n'eurent aucune part aux aumônes de Madame de ***.« Denis Diderot: *Les deux amis de Bourbonne*, in: Gessner/Diderot: *Contes moraux et nouvelles idylles* (wie Anm. 17), S. 19.

³⁰ Vgl. Roland Barthes: *L'Effet du réel*, in: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

entsprechende Erzähler aber erweist sich damit zugleich als »wahrhaft und [als] ein Lügner« (D, 168).

Nach diesen poetologischen Ausführungen – die oft, aber letztlich fälschlicherweise als Antizipation realistischer Programme des 19. Jahrhunderts gelesen worden sind³¹ – folgt dann noch, ohne weiter ausgeführte Überleitung, ein Abschnitt, in dem der Erzähler kurz die Moral seiner Geschichte expliziert; die Moral, wonach »es selten eine vollkommene, wahre Freundschaft geben kann, als zwischen Menschen die nichts haben« (D, 170) – eben so, wie Felix und Olivier oder die Köhler-Familie.

Diese ›Moral der Geschichte‹, mit der *Die beyden Freunde von Bourbonne* endet, irritiert nun aus mehreren Gründen; zunächst durch die Abruptheit und Beiläufigkeit, mit der sie an die poetologischen Bemerkungen angehängt wird: »Und jetzt noch ein bisgen Moral auf ein bisgen Poetick. Das steht so gut! –« (D, 169). Dann irritiert sie aber auch durch ihren recht schlichten und eindeutigen Gehalt, der erstens die problematischen Seiten der unreflektierten, »animalische[n] [...] Freundschaft« (D, 137)³² zwischen Felix und Olivier ausblendet und der zweitens in einem auffallenden Missverhältnis steht zur komplexen Form der vorangegangenen Erzählung. Musste die Geschichte von Felix und Olivier wirklich so ausführlich und vor allem auf diese verwickelte Art und Weise erzählt werden, um die Moral auf den Punkt zu bringen, dass nur arme, durch keinen Besitz korrumpierte Leute einander wahre Freunde sein können? Kaum. Vielmehr muss die komplexe Form der Erzählung als Aufforderung ans Lesepublikum verstanden werden, über die Voraussetzungen der – vermeintlich – abschließenden Moral der Geschichte nachzudenken. Damit wird aber auch deutlich, dass die auf den ersten Blick ganz unverbunden nebeneinander stehenden poetologischen und moralischen Ausführungen in der Coda in Wirklichkeit eng aufeinander bezogen sind. Denn die Voraussetzungen für moralische Urteile und Entscheidun-

³¹ Vgl. dazu Delons Kommentar in Diderot: *Contes et Romans* (wie Anm. 13), S. 1050: »Diderot construit son conte selon une logique de l'effet et de la croyance qui n'a que peu à voir avec ce que le réalisme du siècle suivant définira comme une enquête et un exposé, c'est à dire une ›littérature du vrai‹, selon la formule du *Mercur français* de 1826 [...].«

³² Als solche bezeichnet die »Frau von ***« die Freundschaft von Felix und Oliver; bei ihr ist das positiv auf die Unreflektiertheit der beiden Freunde bezogen. Aus anderer Warte betrachtet liegt in eben dieser Animalität auch die gesellschaftliche Problematik jener Freundschaft.

gen sind – wie eben auch durch das Spiel der Erzählperspektiven vor-geführt wird – *Erzählungen*; und genauer noch: standort- und inter-
sengebundene Erzählungen.³³

Damit soll nun nicht gesagt sein, dass Diderot in *Les deux amis de Bourbonne* einfach alle Sichtweisen auf das Schicksal der beiden Freunde Olivier und Felix nivellieren und keine Wertungen erkennen lassen würde. So wird etwa der Pfarrer Papin über die Sichtweise, die in seinem Brief zum Ausdruck kommt, deutlich als Inbegriff eines engstirnigen, kaltherzigen Geistlichen charakterisiert und karikiert. Aber es ist keineswegs so, dass die Perspektiven, die in Frau von **s Briefen oder im Bericht Auberts zum Ausdruck kommen, einen unverstellten Blick auf die ›Wirklichkeit‹ oder ›Wahrheit‹ bieten würden.

In ihrem ersten Brief an das »Brüderchen« stützt sich Frau von **, wie gesehen, ganz auf die Erzählung von Oliviers Witwe. Als direkt Betroffene hat diese – aus naheliegenden Gründen – eine eigene Sicht auf die Dinge, und sie erzählte ihre Geschichte zudem aus einer ganz konkreten Motivation heraus, denn schon bevor sie zu erzählen begonnen hatte, hatte ihr Frau von ** eine mögliche Unterstützung in Aussicht gestellt. Es ging für die Witwe also darum, die vornehme Dame für ihr Schicksal einzunehmen und ihr Mitgefühl nach Möglichkeit zu steigern. Das ist ihr offensichtlich auch gelungen, wobei sie in Frau von ** eine ZuhörerIn fand, die von ihrer Disposition und ihren Lektüre-Erfahrungen her zu einer Idealisierung und Überhöhung des Gehörten tendierte. So ist zum Beispiel der Vergleich der Freundschaft von Felix und Olivier mit jener von Orest und Pylades – im ersten Satz der Erzählung – zweifellos ein Zusatz der Frau von **. Durch diese Parallelisierung der Freunde mit dem mythologischen Freundespaar *par excellence*³⁴ wird deutlich, wie das Schicksal von Felix und Olivier

³³ Vgl. zu dieser Engführung von Poetik und Moral in Diderots Erzählung auch die wichtigen Ausführungen von Baron: Diderots Erzählungen (wie Anm. 20), S. 305–335.

³⁴ Die Vorbildlichkeit der Freundschaft zwischen Orest und Pylades, die schon ihre Kindheit zusammen verbracht haben, wird zum Beispiel besonders hervorgehoben in Ciceros Gespräch über die Freundschaft: Cicero: Laelius de amicitia. Lateinisch/deutsch, übers. von Max Faltner, München 1961, S. 33–35 (VII/24). Erwähnt wird dort, wie ein Theaterstück aufgeführt worden sei, in dem Orest und Pylades in einer Schlüsselszene gegenseitig ihr Leben für einander opfern wollten. Das habe zu Szenenapplaus im Theater geführt: »Aufgesprungen waren die Leute sogar, um einer erdichteten Szene Beifall zu spenden: Was hätten sie wohl erst getan, wäre die Begebenheit Wirklichkeit gewesen?« (ebd., S. 35) Man könnte sagen, dass Diderot mit der konstruierten Wirklichkeit seines »conte historique« in gewissem Sinne dieser Frage nachgeht: Was macht jemand, der die Geschichte der ›wirklichen‹ Freundschaft zwi-

in der Nacherzählung der vornehmen und gebildeten Dame stilisiert wird. Diese möchte in den beiden Freunden ein Idealpaar sehen, das sich ohne jede Eitelkeit und Eigenliebe gegenseitig geholfen hat. Das zeigt sich auch etwa in einer Passage, in der sie auf eine Episode aus der gemeinsamen Zeit der Freunde bei der Armee zu sprechen kommt: »Bey der Armee ward Olivier einst im Gefecht von einem Säbelhieb bedroht, der ihm den Kopf spalten sollte: Maschinenmässig stellte sich Felix vor den Hieb, und behielt davon eine Narbe. Man behauptet, er sey auf diese Wunde stolz gewesen; ich glaube es aber nicht« (D, 137). Man könnte auch sagen: Sie will es nicht glauben, weil dieser Stolz nicht zum Idealbild der von ihr imaginierten ›Naturkinder‹-Freundschaft passt.

Ähnliches wie vom ersten Brief der Frau von *** ließe sich auch vom Bericht des Subdelegaten Aubert sagen, der seinerseits auf den Aussagen der Köhlerswitwe beruht, die zweifellos nicht weniger standortgebunden erzählte als die Witwe Oliviers, mit der sie in ihrem Schicksal vereint war. So zeigt sich zunächst innerhalb der Erzählung, wie moralisches Urteilen auf der Grundlage von »contes historiques« erfolgt, die nicht darauf angelegt sind, eine objektive Wirklichkeit wiederzugeben, sondern – um noch einmal aus der Coda zu zitieren – zu »interessiren, rühren, hinreissen, erschüttern, die Haut schauern, und Thränen fließen zu machen« (D, 166). Und indem die Leser von *Les deux amis de Bourbonne* Zeugen dieser Verquickung von (perspektivischem) Erzählen und Moral werden, sollten sie nicht nur erkennen, wie eng die vermeintlich ganz unverbundenen Ausführungen in der Coda zur »Poetick« einerseits und zur »Moral« andererseits zusammenhängen, sondern eben auch, wie *ihr eigenes moralisches Urteil* durch das Erzählen konditioniert wird. Sie sind mithin eben aufgefordert, jenseits der bloßen Identifikation mit den Protagonisten, über die sich Frau von ***, der Subdelegat Aubert und der Pfarrer Papin austauschen, über jene Konditionierung zu reflektieren.

schen Olivier und Felix hört oder liest? – Wenn Frau von *** das antike Freundespaar ins Spiel bringt, denkt sie nur an deren vorbildliche Freundschaft. Was sie ausblendet, ist der tragische Hintergrund von Orests Schicksal als Muttermörder. Etwas von dieser Tragik ist, selbstverständlich in abgewandelter Form, auch im Schicksal von Felix erkennbar, der sich schuldig fühlt für den Tod von Olivier und dem Köhler und darüber vorübergehend halb wahnsinnig wird. Zudem ist eine der beiden Mütter von Olivier und Felix – man erfährt nicht welche (vgl. D, 135) – bei der Geburt ihres Kindes gestorben.

III.

In der frühen deutschen Rezeption von *Les deux amis de Bourbonne* ging das erwähnte Moment der Reflexion freilich – wie eingangs angedeutet – verloren. Für die Vertreter des Sturm und Drang stand die Begeisterung für die – angeblich – tugendhaften, aufrichtigen und ehrlichen »Wilddiebe und Schleichhändler« (Goethe) ganz im Vordergrund, und die durch keinen Besitz korrumpierte Beziehung zwischen Olivier und Felix konnte jenseits ihrer erzählerischen Perspektivierung zum Inbegriff einer wahren Freundschaft werden. Und auch noch da, wo diese Freundschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert als haltlose Schwärmerei kritisiert wurde, wurde vorausgesetzt, dass Diderots Erzählung ein auf Identifikation hin angelegtes Manifest für eine Freundschaft im Zeichen der Natürlichkeit sei. So werden die Protagonisten Diderots etwa in einer Abhandlung aus den 1780er Jahren in einem Atemzug mit Goethes Werther als Beispiele für »Schwärmerey« genannt: „[W]enn Olivier nach Rheims läuft, um seinen Freund Felix, der als ein Schleichhändler gehalten werden soll, noch einmal zu sehen [...], wenn er [...] seinen Freund mit Gefahr und Verlust seines eignen Lebens befreyt; wenn Werther seinen qualvollen Leiden unterliegt, und seinen Leiden mit seinem Leben zugleich ein Ende macht; so ist das [...] Schwärmerey [...].“³⁵

³⁵ Schack [= Jacques] Hermann Ewald: Ueber das menschliche Herz. Ein Beytrag zur Charakteristik der Menschheit, Erfurt 1789, S. 372f. Ewald scheint sich mit seiner Kritik an der Schwärmerei auch von seiner eigenen Vergangenheit als Mitglied des Göttinger Hainbundes distanziert zu haben. Als solches hatte er selber einen Oden-Band veröffentlicht: Schack Hermann Ewald: Oden, Gotha 1772. Diesen rezensierte der junge Goethe in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* und meinte, Ewald stehe »zwar die Barden- und Odengrammatik so ziemlich zu Dienste [...], aber weder Bardenimagination noch Odengefühl, noch selbst Odenmusik. Große Worte, freche Metaphern und verschlungne Perioden in ein Sylbenmaß zusammen geschraubt, das macht noch keine Ode.« Goethe: FA (wie Anm. 2), Bd. 18, S. 94. (Im Kommentar ebd., S. 1099, wird der rezensierte Oden-Band fälschlicherweise dem dänischen Dichter Johannes Ewald zugeschrieben.) Es scheint fast, als hätte sich Ewald diese vernichtende Kritik zu eigen gemacht, wenn er in der zitierten Passage, unmittelbar vor der Erwähnung der Freundschaftsschwärmerei von Felix und Olivier schreibt: »[...] wenn der Dichter sich in der Begeisterung hinauf schwingt in das graue Zeitalter der alten Barden, und, unbekannt mit ihren Sitten, Gebräuchen und Gesängen, in Bärenfell gehüllt, mit Eichenlaub gekrönt, aus Felsenklüften heult, und unserm Jahrhundert Gesänge vortönt, die weder er, noch sonst ein Mensch versteht; [...] so ist das [...] Schwärmerey.« Ewald: Ueber das menschliche Herz (Anm. 35), S. 372.

Neben der Frage, ob Felix und Olivier nun vorbildliche Freunde seien oder nicht, ging also die Frage nach der Form von Diderots Erzählung unter; ein Umstand, der nicht zuletzt dadurch anschaulich illustriert werden kann, dass *Les deux amis de Bourbonne* in Deutschland auch in einer mehrfach aufgelegten Bearbeitung erschien, in der nicht nur das Spiel der Perspektiven zugunsten einer einsinnigen Erzählweise aufgehoben, sondern auch die ganze Coda weggekürzt wurde.³⁶

Nun gibt es allerdings eine Ausnahme unter den frühen deutschen Stimmen zu Diderots Erzählung: Johann Jakob Engel, der später bekannt werden sollte durch seine zweibändige *Mimik* (1785), widmete der Luxus-Ausgabe von Diderots und Gessners *Contes moraux & nouvelles Idylles* in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* eine längere Besprechung, in der er insbesondere auf Diderots Erzählungen eingeht.³⁷ Einleitend weist er dort auf die unbefriedigende Situation hin, dass diese zwar in Deutschland gelobt, aber nicht wirklich in ihrer Eigentümlichkeit kritisch gewürdigt worden seien, und er thematisiert auch die so unterschiedliche Rezeption in Deutschland und Frankreich:

Unsre deutschen Journale [...] haben die Diderotischen Erzählungen nur angezeigt und gelobt, nicht beurtheilt. Von den französischen haben einige sie sehr unwürdig behandelt. Sie haben es Gessners übergroßer Gefälligkeit zugeschrieben, daß er so mittelmäßige Sächelchen seines Freundes in seine Werke aufnehmen wollen. Bey uns hingegen wäre man lieber über die Ehre erschrocken, die *Diderot* durch ihre Mittheilung *Gefßnern* erwiesen. So gewiß ist es, daß ein Prophet nirgends weniger gilt, als in seinem Vaterlande. (E1, 99f.)³⁸

³⁶ Diese Bearbeitung erschien unter dem Titel »Freundschaft« in einer vom bekannten Berliner Pädagogen und Publizisten Gedike herausgegebenen Anthologie französischer Literatur: Friedrich Gedike (Hg.): *Französisches Lesebuch für Anfänger* [1785], 3. Aufl., Berlin 1789, S. 96–102. Vgl. auch die in gleichem Sinne bearbeitete deutsche Version, die unter dem Titel »Olivier und Felix« erschien in: Heinrich Karl Gutmann (Hg.): *Magazin von moralischen Erzählungen für alle Fälle der Sittenlehre*, alphabetisch geordnet, 1. Bd., Wien 1808, S. 409–414.

³⁷ Vgl. zu dieser Besprechung auch Mortier: *Diderot in Deutschland* (wie Anm. 1), S. 161–168; für eine Einordnung in den weiteren Zusammenhang von Engels poetologischen Überlegungen den Kommentar und das Nachwort von Voss in Johann Jakob Engel: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, hg. von Ernst Theodor Voss, Stuttgart 1964.

³⁸ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle E1 und Seitenzahl verwiesen auf Johann Jakob Engel: [Rezension von] *Contes moraux & nouvelles Idylles de D... & Salomon Gessner, à Zurich, chez l'auteur, MDCCLIII*, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 15/1 (1773), S. 99–111.

Wie Engel vermutet, habe diese unbefriedigende Situation mit dem ungewöhnlichen Charakter dieser Erzählungen zu tun. Ihnen sei nicht mit herkömmlichen kritischen Maßstäben beizukommen, wie er in einer Passage ausführt, in der er auch schon andeutet, dass er einen Zusammenhang zwischen der Form und der keineswegs eindeutigen Moral der Erzählungen sieht:

Wären sie [Diderots Erzählungen] bloß witzige Spielwerke, deren uns sonst die französische Litteratur so viele gegeben hat; oder wären sie bloß fade Liebesgeschichten zum Zeitvertreibe fürs Kanapee; oder wäre ihr ganzer Endzweck nur, eine ungezweifelte moralische Wahrheit, die schon neunzigmal eingekleidet worden, zum ein und neunzigsten male wieder umzukleiden: so würde ihre Beurtheilung, wenigstens nach dem gemeinen Schlage, nicht schwer seyn. Man hielte nur das Werk gegen die Regeln, die so manches Lehrbuch für diese Gattung der Dichtkunst festgesetzt, und die Kritik wäre fertig. (E1, 100)

Nun zeichnen sich Diderots Erzählungen aber, wie Engel weiter hell-sichtig ausführt, sowohl auf der Ebene der Form wie der Moral durch eine irritierende und faszinierende Offenheit aus, die den Leser gleichsam mit in einen kritischen Prozess involviere:

[...] *Diderots* Erzählungen bestehen aus hingeworfenen philosophischen Ideen, die er selbst nur bis zu einem gewissen Punkt entwickelt, über die er nicht ganz deutlich entscheidet, und über die es in der That nicht leicht ist zu entscheiden. Wenn man ihn beurtheilt, so kann man mit Ehren nicht anders, als selbst ein Wort über diese Ideen hinzusetzen, mit ihm gemeinschaftlich an ihrer Entwicklung arbeiten, und zur Entscheidung der vorkommenden Schwierigkeiten, wo nicht den letzten, doch einen nähern Versuch wagen. (E1, 100f.)

Nach dieser allgemeinen Einleitung wendet sich Engel dann zunächst dem *Entretien d'un père avec ses enfants* zu, der ihm noch gelungener scheint als *Les deux amis de Bourbonne* – insbesondere wegen seiner »schönern Form« und seines »wichtigern Inhalts« (E1, 101). Über viele Seiten hinweg zeichnet er dann differenziert nach, wie die zentrale philosophische Frage des *Entretien*, nämlich, ob man sich in gewissen Fällen über die geltenden Gesetze hinwegsetzen dürfe, von Diderot in einer eigenwilligen und neuen Dialogform entwickelt wird; in einer Form, die den Leser eben zum Mit- und Weiterdenken animiert. Diese Leseraktivierung und Offenheit fasziniert Engel, und er skizziert eine geradezu moderne Diderot-Lektüre – doch dann fällt er unversehens wieder in ältere Kritikmuster zurück, wenn er moniert, es bleibe unbefriedigenderweise am Schluss der Erzählung offen, was der Leser nun wirklich denken soll:

Was uns [...] an dem *Diderotischen* Werke mißfällt, ist dieß: es befriediget nicht; es hat Anfang und Mittel, aber kein Ende. Von allen Meynungen nimmt sich keine so durch Billigkeit und Mäßigung heraus, daß wir sie allen übrigen ohne vieles Bedenken vorzögen; keine der Personen ist so ruhig, so von Vorurtheilen uneingenommen, daß wir ein volles Vertrauen zu ihr gewönnen. [...] Wir wissen also nach geendigter Lektüre nicht, woran wir sind; [...]. (E2, 287)³⁹

Hätte Diderot nur für Philosophen geschrieben, wäre diese Offenheit nach Engel noch zu verzeihen, doch da er »für die Welt« (E2, 289) schreibe, habe er aus zwei Gründen gefehlt. Erstens weil »ohne Vollendung keine Befriedigung« (E2, 289) erreicht werde und man nicht davon ausgehen könne, dass jeder Leser in der Lage und willens sei, die offenen Fragen selber weiter zu denken. Und zweitens weil die verhandelte Frage – eben ob sich ein Einzelner über das bestehende Gesetz hinwegsetzen dürfe – »so nahe mit Rechtschaffenheit und Tugend verwandt« sei, dass es unverantwortlich wäre, sie für den Leser unbeantwortet zu lassen: »In andern Materien mag es gut seyn, die Menschen zu Skeptikern zu machen, aber schwerlich in dieser« (E2, 289). Damit bricht Engel seine Ausführungen zum *Entretien* ab – ironischerweise nicht ohne darauf hinzuweisen, dass er nur »einige flüchtige Ideen« habe »hierher werfen wollen, deren weitere Untersuchung und Berichtigung« er »dem Leser überlasse[]« (E2, 289).

Danach wendet er sich *Les deux amis de Bourbonne* zu, die er in einem ersten Zugriff der Kirchenkritik Diderots subsumiert, denn er glaubt, die Erzählung sei eigentlich nur geschrieben worden, um den Brief des Pfarrers Papin »bey guter Gelegenheit an den Mann zu bringen« und so die Geistlichkeit lächerlich zu machen (E2, 289f.). Dann wendet sich Engel der Form der Erzählung zu, wobei er allerdings alles, was er einleitend zur besonderen Qualität der Offenheit und Prozessualität in Diderots Erzählungen bemerkt hat, vergessen zu haben scheint. Jedenfalls vermag er es in dieser Erzählung nicht zu erkennen. Vielmehr gibt er nur seinem Unverständnis über die komplexe Form Ausdruck – und zeigt dabei, dass er diese auch gar nicht richtig verstanden hat. Denn wie aus seinen Ausführungen hervorgeht, glaubt er, die Erzählerstimme des Anfangs sei identisch mit jener des Schlusskommentars:

³⁹ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle E2 und Seitenzahl verwiesen auf den zweiten Teil von Engels Rezension in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 16/2 (1774), S. 274–302.

Was uns mißfällt, ist die Einkleidung [von *Les deux amis de Bourbonne*], die uns in der That bey der ersten Lektüre ein wenig verwirrt hat. Die Erzählung fängt, wie die gewöhnlichen an, die man geradezu ans Publikum richtet; man hat schon einen ganzen Absatz gelesen, ehe man aus einer hingeworfenen Anrede sieht, daß es ein Brief ist; die Erzählung geht fort bis auf einen gewissen Punkt, wo sie abbricht, und ein neuer Brief eingelegt wird, in welchem wieder ein dritter liegt, auf welchen ein vierter die Antwort enthält; dann beschließt endlich wieder der Verfasser in seinem ersten Tone, vergißt seinen Bruder, an den er eigentlich schreibt, und redet wieder wie ein ordentlicher Erzähler mit dem Publikum. (E2, 290)

Anders als beim *Entretien* zeigt Engel hier also keine Sensibilität für die Form und realisiert nicht, dass diese auch bei *Les deux amis de Bourbonne* bedeutungstragend ist. Oder genauer: Er ahnt durchaus, dass die Form eine Bedeutung hat, doch er sieht sie als misslungen an und erkennt nicht, dass sie zu eben jener Leseraktivierung beiträgt, die er eingangs so lobend hervorgehoben hat: »Diese Nachlässigkeit [bezüglich der Form] soll vermuthlich Natur seyn; aber dann ist es Herrn *Diderot*, wie manchen andern, ergangen, die weit eher die Natur würden gefunden haben, wenn sie weniger mühsam darnach gesucht hätten« (E2, 291). Engel will dieser Kritik an der Form freilich nicht zu viel Gewicht beimessen, denn wichtiger als jene sei der »gute[] Endzweck des Werks«, nämlich, »uns die Güte des menschlichen Herzens selbst da entdecken« zu lassen, »wo die die äußerlichen Handlungen tadelhaft und strafbar sind« (E2, 291). Damit schwenkt auch er auf jene Hauptlinie der Rezeption ein, in der es vor allem um Sympathie mit – oder eventuell auch Ablehnung von – Olivier und Felix ging, während das auf Reflexion hin angelegte Spiel der Perspektiven keine weitere Beachtung fand. Im Vordergrund stand für die frühe deutsche Rezeption mithin die Begeisterung für die beiden Freunde als treue Draufgänger, die unkorruptiert von den Konventionen der Gesellschaft eine natürliche Tugendhaftigkeit vorleben. So gelesen wurde *Les deux amis de Bourbonne* zu einer wichtigen Inspirationsquelle für die überaus populäre Räuber- und Außenseiterliteratur des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts – oder wie es Goethe, ironisch zurückblickend auf die Begeisterung seiner Generation für die »wackeren Wilddiebe und Schleichhändler« Diderots, formulierte: »[D]ieses Gesindel hat in der Folge auf dem deutschen Parnaß nur allzu sehr gewuchert« (DuW, 532).

Die Rezeption von Diderots Erzählung, die ganz über die Identifikation mit den Freunden Felix und Olivier verlief, beruhte aber eigentlich, wie gezeigt, auf einem Missverständnis – jedenfalls partiell. Natürlich ist auch bei Diderot die Lust an der Schilderung seiner beiden ›Natur-Kerle‹ unverkennbar, und wie zum Beispiel sein später in die Erzählung eingefügter Abschnitt zur Treue unter den sizilianischen Räubern zeigt, partizipierte er auch selbst an einer frühen Räuberromantik – oder inszenierte diese jedenfalls effektiv.⁴⁰ Ebenso unbestritten ist, dass die literarische Thematisierung der Welt der Unterprivilegierten und Randständigen eine politische Dimension haben konnte; von dieser sprach ja auch schon Goethe in der zitierten Passage aus *Dichtung und Wahrheit*. Doch das eigentliche und wichtigere politische Moment von Diderots Erzählung liegt in deren Form. Denn während die bloß inhaltliche Bezugnahme auf die Welt der Räuber, Banditen und Schmuggler nur allzu leicht auch in die Niederungen leicht konsumierbarer und insofern kaum noch widerständiger Trivialliteratur führen konnte, ist im komplexen Aufbau von *Les deux amis de Bourbonne* ein genuin politisch-gesellschaftlicher Impuls zur Reflexion über die Voraussetzungen moralischen Urteilens angelegt. Für diese politische Semantik der Form war die frühe deutsche Rezeption von Diderots Erzählung freilich nicht empfänglich.

⁴⁰ Die Passage ist in der Erzählung Teil des ersten Briefs von Frau von ***. Insofern gehört sie zu deren romantisierender Sichtweise und nicht zu der des Erzählers, der am Schluss ins Spiel kommt, oder zu der Diderots.



»Wahre Natur« als »Entfaltung der Paradoxie«: Politisch-literarische Vielstimmigkeit bei Diderot und Gessner (1772/1773)

»Au diable le conte & le conteur historique«, lautet der Selbstkommentar gegen Schluss von Diderots Erzählung *Les Deux Amis de Bourbonne*, welche aus einem inszenierten Briefwechsel zwischen Mme de Prunevaux in Bourbonne und Jacques-André Naigeon in Paris hervorgeht und erstmals in Melchior Grimms *Correspondance littéraire* im Dezember 1770 sowie später zusammen mit Gessners *Neuen Idyllen* 1772 auf Deutsch und 1773 auf Französisch erneut erscheint. »C'est un menteur plat & froid«, fährt der Erzähler bei Diderot fort und relativiert nach drei Gedankenstrichen: »Oui, s'il ne fait pas son métier« (C, 20).¹ Wahrheit werde beim Rezipienten erzeugt, indem der historische Erzähler, der sein Métier wirklich beherrscht, versucht, ihn durch Beredsamkeit und Poesie zu berühren.² Da der »conteur historique« aber wisse, dass den rhetorischen Tugenden immer der Makel anhaftet, Misstrauen zu erwecken, bedient er sich eines Tricks: »Il parsemera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels & toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses là« (C, 21). Diese poetologische Volte, in welcher man das Prinzip der soeben dargebotenen Erzählung wiederzuerkennen glaubt, kulminiert im Paradox, »que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art« (ebd.) Die durch die erzählerische Kunstfertigkeit und Rhetorik erzeugte »Natur« verdeckt wiederum dieses »Blendwerk der Kunst« –

¹ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle C nach der ersten vollständigen publizierten Fassung zitiert, welche Gessner zusammen mit seinen *Neuen Idyllen* herausgibt: Denis Diderot: *Les Deux Amis de Bourbonne*, in: *Contes moraux et nouvelles idylles de D... et Salomon Gessner*, Zurich 1773, S. 1–23.

² Wird im Folgenden lediglich die maskuline Form »Erzähler« oder »Rezipient« gebraucht, so geht es entweder um den von Diderot als solchen benannten »Erzähler«, beispielsweise den »historischen Erzähler«, oder um die kommunikative Erzählfunktion, wie sie in der Narratologie verwendet wird, um den »narrateur« oder den »narrataire«. Vgl. dazu spezifisch den Schluss des Kapitels »voix« bei Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972, S. 261–267.

wie Salomon Gessner in seiner Übersetzung festhält (E, 167).³ So rekurriert Diderot nicht nur auf den antiken Diskurs einer zweiten Natur, sondern schließt den Kreis zwischen einer durch Kunst erzeugten und einer in ihrer Materialität sinnlich wahrnehmbaren ersten Natur, indem er gleichzeitig die Differenz zwischen den beiden benennt.⁴

Die historische Erzählung bildet im Selbstkommentar der Erzählung *Les Deux Amis de Bourbonne* nur eine Möglichkeit von dreierlei Varianten: Denn als erste Möglichkeit wird die »wunderbare«, als zweite die »scherzhafte Erzählung«, »conte merveilleux« und »conte plaisant« (E, 164f. / C, 19f.), skizziert. In der »wunderbaren Erzählung« wird die Natur übertrieben, und der Wahrheit kommt hypothetischer Status zu: »La nature y est exagérée, la vérité y est hypothétique« (ebd.). Die »scherzhafte Erzählung« verneint schließlich jeglichen Bezug zur Natur und Wahrheit. Schafft die erste Form einen utopischen Raum, »une terre inconnue où rien ne se passe comme dans celle que vous habitez«, lenkt die zweite die Aufmerksamkeit auf »ganz eingebildete Sphären« und verführt durch das Detail und die Form (ebd.). Die Erzählung *Les Deux Amis de Bourbonne* verweist so auf zwei weitere Formen, in denen der höhere Fiktionalitätsgrad und der Konstruktionscharakter wegen des Gegenstands augenfällig sind. Sie entfallen zwar im historischen Schreiben nicht, werden aber tendenziell mehr verdeckt.

Es fällt auf, wie schnell Diderots vieldeutiges Schreiben bis heute auf eine Stimme, z.B. auf diejenige des in der Erzählung oder im Dialog vermeintlich duplizierten Autors, reduziert wird, obwohl sie ja selbst, wenn sie als »Ich« bzw. »Diderot« erscheint, bereits narrativ gerahmt ist. Dies gilt insbesondere für den zweiten von Gessner übersetzten Text in Dialogform, den *Entretien d'un Père avec ses Enfants*⁵, in dem die Figur des Vaters als »mon père« und sein Sohn entsprechend als »moi«

³ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle E auf die Ausgabe Gessners verwiesen: Denis Diderot: Die beyden Freunde von Bourbonne, in: *Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gessner*, Zürich 1772, S. 135–170.

⁴ Adorno spricht in diesem Kontext von einer Spannung zwischen »Sinnhaftem« und »Wesenhaftem«, zwischen »Geschichte« und »Ontologie«. Theodor W. Adorno: Die Idee der Naturgeschichte, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1970, S. 345–364, hier S. 348.

⁵ Denis Diderot: *Entretien d'un Père avec ses Enfants. Ou du danger de se mettre au dessus des loix*, in: *Contes moraux et nouvelles idylles de D... et Salomon Gessner*, Zurich 1773, S. 24–58. In der Übersetzung von Gessner: Denis Diderot: Unterredung eines Vaters mit seinen Kindern. Oder: Von der Gefahr, sich über Gesetze wegzusetzen, in: *Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gessner*, Zürich 1772, S. 171–227.

bezeichnet wird. Artikuliert sich somit der Autor Diderot in einer Erzählung, stellt er ein Stimmengeflecht zur Disposition, welches irreduzibel auf seiner Mehrstimmigkeit insistiert. Die Komplexität steigert sich nochmals in Gessners Übersetzung von Diderots Text. Gessner nimmt nicht nur die von ihm geschätzte »Manigfaltigkeit [sic] in der Führung des Dialogue« bei Diderot auf, sondern verknüpft diese mit der »wahre[n] Natur« und ergänzt sie mit der eigenen Erzählform der Idylle. Das Paradox besteht darin, dass die Komplexität der zweiten Natur, wie sie Gessner bei Diderot beobachtet und durch die Kombination mit seinen Idyllen nochmals steigert, die Annäherung an eine erste Natur als höchst konstruiertes Narrativ offenlegt und gleichzeitig »edelste[] Simplicität« suggeriert.⁶

Mit Luhmann formuliert: »Entfaltung der Paradoxie, dies kann keine logische Operation sein, wohl aber der Versuch, in festen, unterscheidbaren Identitäten wieder festen Boden zu gewinnen.«⁷ Das Nebeneinander verschiedener Stimmen in Form unterschiedlicher Erzählebenen, Erzählstimmen und Erzählgenres sind entscheidend für diese »Entfaltung der Paradoxie« im thematischen Kontext von »Natur«. Besonders deutlich wird das in Diderots als Dialog angelegter zweiter Erzählung *Entretien d'un Père avec ses Enfants*, welche die Konstruktion von Naturrecht in Absetzung von einem positiven, tradierten, aber auch korrupten Recht von Kirche und Adel offenlegt. Obwohl das Naturrecht als universelle Grundlage einer positiven Rechtsprechung dient, ist es insbesondere im Falle der Vernunftbegründung zu konstruieren und im politischen Diskurs ständig zu rekonstruieren.

Auch Gessner findet in seinen *Neuen Idyllen* zu einem neuen Ton, welcher in Verbindung mit den beiden Texten Diderots steht und das eigene Erzählgeflecht durchzieht. Dabei leisten die Übersetzungen vom Französischen Diderots ins Deutsche Gessners und, umgekehrt, vom Deutschen Gessners ins Französische eines ganzen Übersetzungsteams

⁶ Vgl. Gessner im Brief an Henri Meister vom 14. Februar 1772. Ms 192/3 des Reinhart-Archivs in Winterthur: »Je mehr ich mich mit diesen beyden Stücken bekannt mache, jemehr gefielen sie mir. Man muß sie übersetzen, um die ganze Kunst davon zu fühlen. Jetzt seh ich die feinste Kunst der edelsten Simplicität in der Erzählung, und wahre Natur und unaffectirte Manigfaltigkeit des Dialogue.« Zit. nach Wiebke Rößen de Alencar Xavier: Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung, Genève 2006, S. 274.

⁷ Niklas Luhmann: Über Natur, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4, Frankfurt a.M. 1999, S. 9–30, hier S. 27.

(→ Unterkapitel 4) noch weitere Differenzierungen, welchen hier besondere Beachtung geschenkt werden soll. Die Vielstimmigkeit siedelt sich in diesem zweisprachigen Stimmengeflecht auf unterschiedlichen Ebenen an: auf der Ebene der lebensweltlichen Verortung und der Erzählinstanzen, der Dialogpartner und des aufklärerischen Engagements, aber auch auf der Ebene der Genre-Kombinationen und ihrer kulturellen Übersetzungsleistungen. »Wahre Natur« ist in diesem Komplex gleichzeitig rhetorisch-poetologische Konstruktion und ontologischer Verweis auf etwas Erstes, der Begründung Vorgelagertes, gleichzeitig Erzählung und unhintergebares *A priori*.

Grundsätzlich lassen sich verschiedene Themenkomplexe eruieren, welche erst in der Kombination ihr Reflexionspotential entfalten. Sowohl in Diderots als auch Gessners Texten wird kein einheitlicher Naturbegriff verhandelt. Dabei spielen die heute gebräuchlichen, aber problematischen Konzepte von Natur als Objekt der Naturwissenschaft, als Umwelt (als ob der Mensch nicht auch Teil davon wäre) oder als Gegenbegriff von Kultur eigentlich fast keine Rolle. Darauf werde ich am Schluss dieses Beitrags nochmals zurückkommen. Zentral für Diderot und Gessner sind die Verbindung zwischen Natur und Wahrheit und damit die Frage nach der Konstruktion von Natur nicht nur in ihrer biologischen oder physikalischen, sondern vor allem in ihrer sozialen Dimension. An dieser Stelle rückt, wie bereits erwähnt, die Differenz zwischen positivem Recht und Naturrecht, zwischen unhinterfragter sozialer Tradierung von Generation zu Generation und vernunftbegründeter Konstruktion, und ebenso die Darstellbarkeit und Rezeption von Natur in den Fokus: Unter welchen Bedingungen wird »wahre Natur« als solche wahrgenommen und gleichzeitig ihre Konstruktion offengelegt?

Somit stellt sich die Frage nach der »wahren Natur« als Frage nach der Wechselwirkung zwischen erster und zweiter Natur. In der Narrativierung einer möglichst wahrscheinlich erscheinenden Begebenheit kommt es durch Differenzierung, Plausibilisierung und Perspektivierung unweigerlich zu einer Komplexitätssteigerung, welche in ihrer paradoxalen Struktur zwischen behaupteter Einfachheit und Eigentlichkeit einerseits und offensichtlicher Konstruktion andererseits in einer mehrstimmigen Anlage von Ironie, Dialogizität und Hybridität entfaltet werden kann. Darum steht zunächst in den folgenden drei Unterkapiteln Diderots Poetologie der beiden Erzählungen im Zentrum: sein prekäres Erzählen, wie es in *Les Deux Amis de Bourbonne* entfaltet

wird (→ Unterkapitel 1); die Ironie als Indiz simultaner Mehrstimmigkeit innerhalb derselben Erzählung (→ Unterkapitel 2); sein offener Dialog *Entretien d'un Père avec ses Enfants* (→ Unterkapitel 3). In den wechselseitigen Übersetzungen werden nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Diderots und Gessners Schreibverfahren, sondern auch in ihren politischen Haltungen erkennbar. Darum werden Gessners Übersetzungen bereits in den ersten drei Unterkapiteln als Kontrastfolie eingesetzt.

Die beiden danach folgenden Teile legen dann den Schwerpunkt auf Gessner: So interessiert zunächst seine Verlagspolitik im Kontext seines aufklärerischen Engagements in Lokalpolitik und auf gesamteuropäischer Ebene (→ Unterkapitel 4) und schließlich exemplarisch seine hybride Erzählform der »Schweitzer Idylle«, welche die Konstruktion von Natur exponiert (→ Unterkapitel 5). Da Darstellung und Gegenstand aufs Engste verknüpft sind, kann auch in diesem Beitrag erst auf der Basis der narrativen Differenzierung herauskristallisiert werden, wie Natur konstituiert wird. »Wahrheit«, »Natur«, »Naturrecht« sind immer schon (narrativ) gerahmt zu denken. Diese Rahmung wird erst in den komplex und ironisch vielstimmigen Erzählstrukturen offengelegt und reflektiert. In der Explikation kann die suggerierte mehrstimmige Gleichzeitigkeit von Gegenstand und narrativer Darstellung nicht mehr aufrecht gehalten werden. Darum sind die fünf Unterkapitel als Sondierungsfelder zu verstehen, welche gezwungenermaßen in einstimmiger Sukzession stehen.

Diderots prekäres Erzählen

»Die beyden Freunde von Bourbonne«, Olivier und Felix, werden am gleichen Tag geboren und stammen von zwei Schwestern, durchleben gemeinsame Abenteuer und pflegen eine innige Freundschaft, bestehen den Militärdienst und verlieben sich in dasselbe Mädchen. Aus Freundschaft verzichtet Felix, während Olivier heiratet. Felix wird zum Schleichhändler, gerät bald in die Fänge der Justiz und wird zum Tod verurteilt. Er ist Opfer einer ungerechten positiven Rechtsprechung, welche nicht mit einem vernunftbegründeten Naturrecht zu tun hat, den Klerus und Adel stützt und die Benachteiligten zusätzlich

marginalisiert.⁸ Olivier wehrt sich gegen das Urteil, befreit mit Gewalt seinen Freund, bereits auf dem Weg zu seiner Erhängung, und kommt selbst ums Leben – was Felix aber nicht erfährt. Bis dahin ist die Erzählinstanz schwer zu bestimmen. Es könnte sich sogar um einen heterodiegetischen Erzähler handeln. Nur einmal wird ein »Brüderchen« angesprochen (C, 2 / E, 136) – was auf einen intradiegetischen Erzähler schließen lässt. Doch als Leser oder Leserin denkt man sich noch, es könnte sich um ein Versehen handeln.

Erst nach Oliviers Tod und nach dem ersten Erzählschnitt erhält man einen expliziteren Hinweis auf die intradiegetische Erzählerin – als Restbestand aus der Briefversion, in welcher Mme de Prunevaux ihrem kleinen Bruder alias Naigeon nach Paris schreibt: »Un soir que nous allions à la promenade selon notre usage, nous vîmes au devant d'une chaumière une grande femme debout avec quatre petits enfans à ses pieds« (C, 4f. / E, 140).⁹ Die Wiedergabe der Erzählung durch eine am Geschehen unbeteiligte Person ist entscheidend, weil hier Erzählen und Zuhören in direkte Korrelation zueinander gebracht werden: »She [Mme de Prunevaux] catalyzes the tale's uncovering, then plays successively the roles of storyteller and audience.«¹⁰ Mehrstimmigkeit ist nicht nur dadurch definiert, dass gleichzeitig oder sukzessiv mehrere Stimmen erklingen, sondern ebenso rezipiert werden können. Entsprechend ist neben unterschiedlichen Erzählinstanzen von unterschiedlichen narrativ gerahmten Rezeptionsinstanzen auszugehen. Entschei-

⁸ Damit steht die erste Erzählung in direkter thematischer Verbindung mit der zweiten. Roland Mortier: L'unité de caractère dans les romans et contes de Diderot, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 103 (2003/3), S. 669–682, hier S. 681.

⁹ An dieser Stelle, an welcher die intradiegetische Erzählerin hervortritt, kommt die ursprüngliche Briefstruktur zum Tragen, ohne dass sie markiert ist. Erst 1985 gibt Jean Varloot das erste Mal ein Manuskript von Diderot heraus, in dem die ursprüngliche Korrespondenz zwischen Diderot und Jacques-André Naigeon mit der Gegenerzählung zu Saint-Lamberts *Les Deux Amis* in zwei Briefen zusammengestellt wird. Der erste Brief ist von Mme de Prunevaux an Naigeon, der zweite vom Curé Papin wiederum an Mme de Prunevaux gerichtet. Michel Delon: *Notices et notes*, in: Diderot: *Les Deux Amis de Bourbonne, Ceci n'est pas un conte*, Madame de La Carlière. Paris 2002, S. 178–176, hier S. 179. Eine Fortsetzung der Geschichte in einem separaten weiteren Brief war angedacht. Nicholas D. Paige: *Before fiction. The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia 2011, S. 157f. Zur humoristischen Persiflage gegenüber Naigeon, der glaubte, die Erzählung stamme von Mme de Prunevaux, vgl. Pierre Chartier: *Diderot, ou le rire du mystificateur*, in: *Le rire. Dix-huitième Siècle* 32 (2000), S. 145–164.

¹⁰ Julia Luisa Abramson: *Learning from Lying. Paradoxes of the Literary Mystification*, Newark 2005, S. 56.

dend für dieses formale Kriterium ist Diderots prekäres Erzählen, welches sich aus seinen früheren Dialogen, insbesondere aus dem *Rêve de D'Alembert* (entstanden 1769), ableitet und das Geschehen aus unsicherer Warte rapportiert.¹¹ Was sich in der ersten Erzählung *Les Deux Amis de Bourbonne* in den Erzählschnitten und in der Durchmischung der Erzählebenen niederschlägt, entspricht in der zweiten Erzählung, im *Entretien d'un Père avec ses Enfants*, der Mehrstimmigkeit, welche sich aus den Dialogen der verschiedenen Gesprächspartner ergibt, und der scheinbar zufälligen Aneinanderreihung von Episoden.

Bereits nach knapp sechs Seiten der ersten Erzählung wird eine erste Moral der Geschichte antizipiert, bevor der Text gänzlich unterbrochen wird, indem das Brüderchen ein zweites Mal angesprochen wird:

Vous voyez, petit frère, que la grandeur d'ame & les hautes qualités sont de toutes conditions & de tous les pays ; que tel meurt obscur , à qui il n'a manqué qu'un autre théâtre [...]. (C, 5)

Und so siehst du wol, mein Freund, daß Hoheit der Seele, und erhabne Eigenschaften, allen Ständen und allen Ländern zukommen; daß oft einer in Dunkelheit stirbt, dem es nur an einem andern Schauplatze fehlte [...]. (E, 141)

Ein Vorgriff auf Gessners Übersetzung bietet sich an dieser Stelle an, weil eine abweichende Auffassung von Gesellschaft mit einem leicht geänderten Erzählverfahren Hand in Hand geht. Die Übersetzung verlässt die inzwischen bekräftigte intradiegetische Erzählsituation zugunsten einer allgemeinen Aussageebene außerhalb der Erzählung. Nicht das Brüderchen, sondern »mein Freund« wird angesprochen. Fehlt bei Diderot noch die geeignete Theaterbühne, spricht Gessner vom »Schauplatze« im Allgemeinen. Dadurch fühlt sich der Leser oder die Leserin direkt angesprochen, und die allgemeine *condition humaine* lässt sich auf die konkrete politische Situation und die individuelle Seelenbildung aufseiten der Leserschaft übertragen.

Gessner schränkt in seiner Übersetzung die Bedeutung von »conditions« auf »Stände« ein, anstatt von den gesellschaftlich-ökonomischen Bedingungen im Allgemeinen zu sprechen, und spielt die allgemeinen

¹¹ In seinem prekär-paradoxen dialogischen Erzählen bringt Diderot symptomatisch zum Ausdruck, was Luhmann unter »Unbeobachtbarkeit« versteht, welche wiederum auf die Natur als unbeobachtbaren Gegenstand angewendet werden kann, weil Natur bereits Bestandteil der eigenen Wahrnehmung und Konstruktion ist: »Paradoxien markieren die Unbeobachtbarkeit einer Einheit.« Luhmann: Über Natur (wie Anm. 7), S. 27.

Seelenqualitäten in einen Erhabenheitsdiskurs der Empfindsamkeit seiner Idyllen hinüber: »Hoheit der Seele, und erhabne Eigenschaften« (»grandeur d'ame & les hautes qualités«). Nach der Zäsur – sowohl im Französischen als auch in der deutschen Übersetzung durch drei Sterne markiert – wird die Erzählebene nicht gewechselt. Die Anrede des intradiegetischen Zuhörers (narrataire), des »petit frère«, garantiert die Kontinuität. Gleichzeitig evoziert sie einen schnippischen Unterton, der Gessner offenbar nicht ganz zu behagen scheint und ihn veranlasst, vor der Zäsur den Erzählrahmen zu verlassen, um in der Anrede »mein Freund« in einen neuen Ton zu fallen. Hat man die Überlieferungsgeschichte seit den Anfängen dieser Erzählung im Blick, so scheint Gessner diese Stelle wieder in die ursprüngliche Korrespondenzsituation zurück zu übertragen, indem er entweder den Autor Diderot seinen Freund Naigeon direkt ansprechen lässt oder das Verhältnis zwischen Letzterem und Mme de Prunevaux in ein Verhältnis zwischen zwei Erwachsenen transponiert.¹²

Ironie als Indiz simultaner Mehrstimmigkeit

Die Neugierde des Brüderchens bildet in der Folge den Anlass, weitere Erkundigungen zu Felix' Schicksal einzuholen. Ebenso verstärkt die Erzählerin ihre Ironie, wenn sie den »Subdelegat« (selbst narratologisch besehen macht diese Bezeichnung Sinn) Aubert als Informant dem Herrn Papin, »Doktor der Gottesgelehrtheit, und Pfarrer bey St. Maria zu Bourbonne«, vorzieht und *volens volens*, weil hier noch nicht klar ist, dass die Erzählerin mit der Mutter unterwegs war, scheinbar in eine mütterliche Selbstbezeichnung fällt: »Mais maman s'est ravisée [...]« (C, 6). Das Schwester-Bruder-Verhältnis scheint hier zunächst in eine Inzestgeschichte innerhalb des Erzählrahmens zu kippen und

¹² Naigeon wird in Diderots Text auch »petit frère« genannt, weil der nicht-fiktive Naigeon die nicht-fiktive Mme de Prunevaux zuvor in Briefen mit »ma petite sœur« angeredet hat. Obwohl Naigeon zuvor behauptet hatte, er erkenne Diderots »Stimme«, enttarnt er Diderots Gegenerzählung zu Saint-Lambert (siehe vorhergehende Fußnote) im Brief von Mme de Prunevaux nicht. Vgl. dazu Anne Christel Recknagel: Diderots Erzählung »Les deux amis de Bourbonne«. Eine Analyse unter produktions- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten, in: Französische Literatur in Einzeldarstellungen, hg. von Peter Brockmeier und Hermann Wetzel, Stuttgart 1981, S. 401–420.

sich damit an die erzählte Geschichte der beiden Freunde Olivier und Felix anzugleichen, welche zu Beginn mit dem antiken Freundespaar Orest und Pylades verglichen werden (C, 1 / E, 135) und damit auf den tragischen antiken Stoff von Elternmord sowie Befreiung von diesem Schicksal anspielen. Doch auch hier scheint Gessner Distanz wahren zu wollen: Zwar übernimmt er nach der Zäsur die Anrede »Brüdergen« (E, 142), relativiert aber bereits die Selbstironisierung der Erzählerin, wenn es lediglich neutral heisst: »Allein Madame fand es besser [...]« (ebd.) Und schließlich reduziert er die plurale Rezeptionsinstanz der vorgängigen Erzählerin und ihres »petit frère« in der Anrede des narrativ nun doppelt gerahmten »Subdelegaten« Aubert allein auf »Madame« (E, 141).

Doch der Gewährsmann rapportiert lediglich das, was ihm die unlängst verstorbene Köhlerfrau berichtet, zu deren Familie sich der befreite Felix zurückgezogen hat: Wie Felix, der noch nicht von Oliviers Tod weiß, mit dem Köhler in der zweiten Nacht aufbricht, aber am Waldrand ins Kreuzfeuer einer Polizeitruppe gerät und der Köhler umkommt (C, 7–9 / E, 144–146). Wie er, inzwischen für zwei tote Familienväter verantwortlich, die Leiche zur Köhlerin und ihren Kindern bringt und an einen Baum vor der Hütte lehnt, wo sie Frau und Kinder am Morgen erblicken und er von ihnen verlangt, ihn zu töten (C, 9 / E, 147f.). Wie Felix mit der Köhlerin und ihren Kindern aufbricht und die Witwe Oliviers mit ihren Kindern aufsucht, dort vom Tod seines Freundes erfährt und sich umbringen möchte (C, 9–11 / E, 149f.). Wie er den Ältesten von Oliviers Seite und ein Mädchen der Köhlerin zusammenbringt, welche eine neue Familie gründen (C, 12 / E, 150–152). Wie er diese verlässt und den Dienst als Wildmeister antritt, dort in einen Streit um einen Grenzstein gerät und wiederum im Gefängnis landet (C, 13–16 / E, 152–158).

Diese Binnengeschichte, welche die Fortsetzung von Felix' Schicksal und der beiden Familien in dreifacher Vermittlung über die Erzählerin Mme M***, den »Subdelegat« Aubert und die Köhlerin erzählt, bildet in ihrer Aneinanderreihung unvorstellbarer Details geradezu die Idealform einer historischen Erzählung, wie sie fast am Schluss der Gesamterzählung ja auch definiert wird (C, 20–22 / E, 166–169). Doch ihre ironische Rahmung erinnert eher an eine Kombination von »wunderbarer« und »scherzhafter Erzählung« (C, 19f. / E, 164–166). Das prekäre Erzählen wird in der Verschachtelung und Interdependenz verschiedener Schichten und Formen offengelegt. Am Ende des

Berichts durch den »Subdelegat« Aubert wird Felix dank der in ihn verliebten Gefängniswärtertochter wiederum aus dem Todeskerker befreit. Darauf folgt die Anmerkung: »Si cela n'est pas vrai, c'est du moins l'opinion publique« (C, 16). Anstatt die Wahrheit der letzten Wendung zum Guten und gleichzeitig der öffentlichen Meinung konkret zu bezweifeln, belässt der Übersetzer Gessner dieses narrative Verdikt im Ungewissen: »Des Stockmeisters Tochter verliebte sich in ihn und bahnte ihm den Weg zur Flucht. Dieß ist wenigstens die allgemeine Vermuthung« (E, 158).

Auberts Erzählung folgt ein Brief von Herrn Papin, dessen Bericht zuvor Madame de *** noch ausgeschlagen hat. Darin kann der Gottesgelehrte der modellhaften Freundschaft von Olivier und Felix nichts abgewinnen, stempelt diese als Straßenräuber und mitsamt den beiden Witwen als gottlos ab (C, 17f. / E, 160–162). Darauf schreibt Madame de *** einen Brief, bedankt sich für seinen weisen Ratschlag, Abstand von der Freundschaftsgeschichte zu nehmen, welche ihr »gutes und empfindliches Herz« verführt habe, und kommt zum Schluss, »daß es besser ist, christlichen und unglücklichen Tugenden Beystand zu leisten, als bloß natürlichen und heidnischen« (C, 18f. / E, 163). Diese Antwort von Mme de *** ist erzählerisch in den Bericht darüber eingebunden, dass weder die Witwe Oliviers noch Felix von ihrer Kirchenspende etwas erhalten. Ist der Erzählduktus hier ebenso ironisch wie im ersten Viertel der gesamten Erzählung? Auf welcher Erzählebene situiert sich die just darauf folgende Poetik, die mit demselben ironischen Duktus wie zu Beginn einsetzt: »Et puis il y a trois sortes de conte... Il y en bien d'avantage, me direz vous... A la bonne heure...« (C, 19). Selbst das Brüderchen hat die Erzählerin Mme de *** immer gesiezt. Oder hat sich der ironische Ton auf einen heterodiegetischen Erzähler übertragen, der sich ebenso an eine Leserschaft außerhalb der Erzählung wendet?

Die Fragen lassen sich nicht eindeutig beantworten, gerade weil die kleine ironische Poetik in Horaz' Beschreibung von Homers Erzählweise mündet: »Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet«. ¹³ Die Fragen lassen sich ebenso wenig eindeutig beantworten, weil ironisch die Moral angehängt wird: »Et puis un peu de morale après un peu de

¹³ »Und so versteht er [Homer] zu lügen, Falsches mit Wahrem zu vermischen.« Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica*, in: *Sämtliche Werke*. Lateinisch/Deutsch, hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006, S. 628–664, hier S. 639.

poétique ; cela va si bien« (C, 23). So finde sich die vollkommenste Freundschaft bei denjenigen, welche überhaupt nichts haben. Damit erfüllt die Erzählung *en passant* ihre Vorgabe des »conte moral« und richtet zum Abschluss eine ironische Spitze gegen den Autor Diderot selbst, welcher zwölf Jahre zuvor, am 25. August 1758, im selben Publikationsorgan wie für die erste, handschriftliche Fassung der vorliegenden Erzählung, in der *Correspondance littéraire*, seine vier Paradoxe formulierte, um trotz Kritik die Nützlichkeit von Claude-Adrien Helvétius' Skandalbuch aufzuzeigen: »Delà la vérité de l'expérience que le malheur resserre les liens, & la matiere d'un petit paragraphe de plus pour la premiere édition du livre DE L'ESPRIT.« (C, 23)¹⁴ Mit diesem letzten Zusatz verdeutlicht die Erzählung in ihrer ironischen Doppelbödigkeit einerseits die Differenz zwischen Erzählinstanz und Autor als extradiegetischem Subjekt, andererseits den direkten Einlass der historischen Realität und der konkret stattgefundenen Diskussion (um die Natur als reine Konstruktion) in die Fiktion.¹⁵ Die ironische Mehrstimmigkeit, welche aus der allmählichen Offenlegung der Rezeptionsbedingungen und ihren narrativen Verschachtelungen resultiert, wird so bis zum Schluss offen gehalten und nicht auf eine einstimmige Variante reduziert. Im Unterschied zum bei anderen Autorinnen und Autoren üblichen Romanvorwort, welches die Wahrheit der folgenden Fiktion behauptet, verfährt Diderot umgekehrt, indem die poetologische Reflexion erst kurz vor Schluss erfolgt. Die Ironie besteht darin, dass sich die Erzählung fortwährend als etwas erweist, was sie nicht ist: als Präsentation einer historischen Wirklichkeit. Sie ist ein Köder für die intradiegetischen Rezeptionsinstanzen, aber nicht

¹⁴ Im anonym 1758 in Paris publizierten *De l'esprit* übersetzt Helvétius Lockes Empirismus in einen sensualistischen Materialismus. Weil der Mensch alleine als Produkt seiner Umgebung und Bildung betrachtet wird, geht Helvétius von einer grundlegenden Gleichheit der Menschen aus. Das Buch wird durch Papst Clemens XIII. auf den Index gesetzt und am 31. Januar öffentlich verbrannt. Zur Einordnung von Helvétius' Position und Einfluss, siehe Michèle Duchet: *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*, Paris 1971.

¹⁵ »Helvétius leugnete die Annahme, daß es überhaupt so etwas wie ein angebornes, individuelles Naturell gäbe und führte die Verschiedenheit des menschlichen Geistes allein auf Erziehung und Gesetzgebung zurück.« Ralph Häfner: *Félix le Triste*. Was schätzt Herder an Diderots Erzählung »Les deux amis de Bourbonne«? Göttingen 2004, S. 343.

für die Leserin oder den Leser, weil sie oder er um die Mehrstimmigkeit der narrativen Rahmungen weiß.¹⁶

Diderots verstörend offener Dialog

Diderots Erzählweise ist aber nicht als selbstironisches Spiel zu verstehen, welches jede neue Aussage wiederum relativiert. Vielmehr versichert sich die Erzählung selbst in ihrer oft uneindeutigen Sprecher- und Empfängerzuweisung ihrer eigenen narrativen und sprachlichen Materialität. Das Erzählte wird in seiner Prekarität schärfer konturiert und zu anderen Erzählschichten noch prägnanter in Beziehung gesetzt. Nicht im Sinne seiner Eindeutigkeit, aber im Sinne seiner erzählten Eingebundenheit und – wie sich in der zweiten Erzählung *Entretien d'un Père avec ses Enfants* zeigen wird – in seiner Dialogizität. Im väterlichen Haus im Geburtsort Diderots, in Langres, wird das Spannungsfeld zwischen positiver Gesetzgebung (ziviler und vor allem auch religiöser Natur) und Naturrecht anhand zweier Fälle ausgelotet. So wie in der vorhergehenden Erzählung die Poetik direkt Diderot und damit der Erzählung zugeschrieben wird, wird hier die Position des MOI in der Forschung zum Teil weiterhin mit Diderot gleichgesetzt,¹⁷ obwohl dem Sohn eine bestimmte Gesprächsrolle zukommt: diejenige des Verfechters des Naturrechts.

Im ersten Fall gerät der Vater Diderots ins Dilemma, weil er als Testamentvollstrecker ein Vermögen nicht den armen Verwandten, sondern einem reichen Buchhändler in Paris vermachen muss. Folgt er dem gesunden Menschenverstand, müsste er das Geld den Bedürftigen zukommen lassen. Folgt er dem alten, aber gültigen Schriftstück, das er in einer Truhe in einem Durcheinander von Schriftstücken findet, muss er davon absehen. Im zweiten Fall erzählt ein kinderloser Hutma-

¹⁶ »L'œuvre se présente comme un leurre, ou comme le prolongement d'un leurre, qui ne doit donc plus en être un pour le lecteur, mais qui l'a été efficacement pour autrui.« Jean-Christophe Igalens: Les croyances en procès, la croyance en question: Diderot conteur, in: *Féeries* 10 (2013), S. 253–272, hier S. 261.

¹⁷ »Nur der Philosoph Diderot deklariert schließlich die geltenden Erbschaftsgesetze für moralisch ungerecht und defizitär und spricht sich für die Anwendung des natürlichen Rechts aus [...].« Röben: Salomon Gessner im Umkreis der *Encyclopédie* (wie Anm. 6), S. 265.

cher, wie er seine Frau über Jahre bis zu ihrem Tod gepflegt und sein eigenes Geld aufgebraucht habe, nun aber per Gesetz dazu verpflichtet sei, die einstige Mitgift an ihre frühere Familie zurückzugeben. Kurzum: In beiden Fällen setzt sich MOI für die vor Gericht Unterlegenen, für die Armen, ein und beruft sich auf das Naturrecht: »La nature a fait les bonnes loix de toute éternité. [...] Je la cite au tribunal de mon cœur, de ma raison, de ma conscience, au tribunal de l'équité naturelle« (C, 48). Gessner nimmt in seiner Übersetzung dem vorrevolutionären und rousseauistisch geprägten Gleichheitsgedanken die Spitze und spricht von »natürlicher Billigkeit«. Damit temperiert er bereits die individuelle Position des MOI (→ Unterkapitel 4). Dies müsste er gar nicht, denn auch der Vater enttarnt die Prinzipien seines Sohns als gefährliche Dogmatik, welche religiösem Sektierertum nahe kommt: »Prêche ces principes là sur les toits, je te promets qu'ils feront fortune« (C, 48). Genau hier trifft man wieder auf einen heiteren Unterton, der vor jeglicher Absolutheit warnt.

Im Gespräch zwischen Vater und Sohn wird dem Naturrecht nicht grundsätzlich die Berechtigung abgesprochen, sondern nach seiner Begründung gefragt: »MON PÈRE. Tu aurais préféré ta raison à la raison publique, la décision de l'homme à celle de l'homme de loi ? MOI. Assurément. Est-ce que l'homme n'est pas antérieur à l'homme de loi?« (C, 53) Die scheinbar nur rhetorisch gestellte Frage nach der Vorgängigkeit des Menschen in Absetzung von seinen Regeln und Gesetzen und damit auch nach der Vorgängigkeit seiner Natur exponiert den hohen Konstruktionsgrad des Naturrechts selbst. Wie bereits der Dialog *Le rêve de D'Alembert* mit dem Aufbruch des Arztes für den nächsten Patienten willkürlich endet, bricht auch dieses Gespräch abrupt ab, weil der Vater endlich schlafen gehen möchte. Dabei kann er es nicht unterlassen, seinem Sohn, dem MOI, zum Abschluss ins Ohr zu flüstern: »Je ne serais pas fâché, qu'il y eut dans la ville un ou deux citoyens comme toi; mais je n'y habiterais pas, s'ils pensaient tous de même« (C, 58).

Der reservierten Haltung Gessners gegenüber den Aussagen des MOI folgen weitere wichtige Stimmen der deutschsprachigen Rezeption. In seiner Paraphrasierung hinterfragt der kritische Zeitgenosse Johann Georg Hamann das Vernunftprimat und ergreift Partei für den frommen Vater, indem er ihm im biblischen Duktus der wiederholten Anrufung die Worte in den Mund legt: »Mein Sohn! mein Sohn! es ist ein gutes Kopfkissen um die Vernunft; aber ich finde doch, daß mein

Haupt auf dem Kissen der Religion und Gesetze noch sanfter ruhet [...]»¹⁸ Selbst Goethe scheint Hamann im Nachgang zu den Revolutionswirren in seinen Erinnerungen *Aus meinem Leben* Recht zu geben, wenn er die »Naturkinder« aus Diderots erster Erzählung zurückweist: »[D]ieses Gesindel hat in der Folge auf dem deutschen Parnaß nur allzu sehr gewuchert. So war es denn auch [...] eine stille Einleitung zu jenen ungeheueren Weltveränderungen, in welchen alles Bestehende unterzugehen schien.«¹⁹

Wie Roland Mortier in seiner Monographie zu Diderots deutschsprachiger Rezeption festhält, war die »Wirkung [der beiden Erzählungen] in Deutschland spontan und umwälzend«.²⁰ So unterschiedlich neben Hamann und Goethe weitere Leser wie Christoph Martin Wieland, Johann Gottfried Herder oder Johann Jakob Engel reagieren, so sehr konzentriert sich die Kritik auf einen Punkt: Sie irritiert in erster Linie die Vielstimmigkeit der Erzählung sowie – was damit Hand in Hand geht und bereits in der ersten Erzählung deutlich gemacht werden konnte – die Unabgeschlossenheit des Gesprächs. Das Resultat dieser mehrstimmigen Rezeption liegt vielleicht auch in der – wenn man überhaupt davon sprechen kann – Intention von Diderots beiden Erzählungen. Selbst die Moral entzieht sich der Eindeutigkeit.²¹ Darum ziehen die erwähnten Autoren jeweils eine andere Schlussfolgerung aus der Dialogizität der zweiten Erzählung.²² Doch bezeichnenderweise sind sie sich einig, was sie unter Natur zu verstehen haben: Sie ist nicht einfach Objekt menschlicher Beobachtung (wie das im naturwissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Fall sein wird), sondern unterliegt einer höchst künstlich-künstlerischen und (im vorliegenden Fall der beiden Erzählungen) höchst mehrstimmigen Darstellung, weil ihre Beobachtung, ihre Darstellung und damit ihre komplexe Erzählbarkeit selbst zum Gegenstand der Natur zählen. Und

¹⁸ Johann Georg Hamann: Kleiner Versuch über große Probleme. Beylagen zur Königsberger Zeitung 1775, St. 94, in: ders.: Versuch einer Sibylle über die Ehe. Schriften Band 4, Königsberg 1775, S. 436–446, hier S. 446.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe: Werke Band IX. Autobiographische Schriften I. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und kommentiert von Erich Trunz. Hamburger Ausgabe, 12. Aufl., München 1994, S. 487f.

²⁰ Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750–1850 [1954], Stuttgart 1972, S. 158.

²¹ So schätzt Herder in der ersten Erzählung die »bemerkenstwert differenzierte Bewertung des Verhältnisses von Erziehung und Naturell oder Charakter«. Häfner: Félix le Triste (wie Anm. 15), S. 346.

²² Mortier: Diderot in Deutschland (wie Anm. 20), S. 158–168.

diese Mehrstimmigkeit führt die deutschsprachige Rezeption *volens volens* fort.

Gessners Verlags- und Aufklärungspolitik in Europa

In Gessners deutsch- und französischsprachiger Ausgabe, welche jeweils seine *Neuen Idyllen* mit Diderots beiden Erzählungen *Les Deux Amis des Bourbonne* und *Entretien d'un Père avec ses Enfants* kombiniert, lässt sich ein beachtenswerter kultureller Transfer von Frankreich in den deutschsprachigen Raum und in die umgekehrte Richtung ausmachen. Zwar werden – wie bereits erwähnt – Teile der zweiten wie der ersten Erzählung einem engen Kreis der *Correspondance littéraire* am 1. März 1771 bekannt gemacht. Doch kommt Gessner, der den Brotberuf als Verleger von seinem Vater übernommen hat, das außerordentliche Verdienst zu, Diderots neue Erzählformen in beiden Sprachräumen einer größeren Leserschaft bekannt zu machen. Verfolgt man den Publikationsprozess zwischen 1771 und 1773 genauer, so erfährt man einiges von der politischen Seite des Idyllenzeichners und -dichters. Dazu gehört zunächst der Geschäftssinn Gessners, die *Neuen Idyllen* mit Diderots Erzählungen auf dem gesamteuropäischen Markt von Paris bis St. Petersburg und von Neapel bis Stockholm prominent zu platzieren.²³ Dafür wendet Gessner ein »personengebundenes Pränumerationskonzept« an, welches ihm erlaubt, zum einen schon vor der Drucklegung die Größe der Abnehmerschaft abzuschätzen, zum anderen über Geschenkexemplare für Vermittlungsdienste der Subskriptionsexemplare den Kreis seiner Fürsprecher zu erweitern.²⁴ Während in der französischen Ausgabe Gessners *Neue Idyllen* auf die beiden Erzählungen Diderots folgen, ist die Reihenfolge im deutschen Druck umgekehrt. Dabei spielt sowohl die Frage nach Original und Übersetzung als auch der supponierte Publikumsgeschmack eine zentrale Rolle: Will sich Gessner selbst im deutschsprachigen Raum in der aufkommenden Empfindsamkeit neu und prominent positionieren, rechnet er in Frankreich mit der Neugier des Publikums auf Diderots neue Erzählform – wobei sich diese Strategie nicht unbedingt auszahlt. Wahr-

²³ Röben: Salomon Gessner im Umkreis der *Encyclopédie* (wie Anm. 6), S. 301.

²⁴ Ebd., S. 300f.

scheinlich unterschätzt der Zürcher in diesem Moment, mit welchem Enthusiasmus Diderot als Dramatiker dank Lessings Vermittlung in den deutschsprachigen Gebieten gerade rezipiert wird.²⁵

Ebenso ist Gessner in Frankreich – und insbesondere bei Diderot – dank der Übersetzung von 1756 ein klingender Name.²⁶ Des Weiteren setzt Gessner auf die Publikation in Paris, weil für die Prachtausgaben im Quartformat seine Kupferstiche vorgesehen sind, welche seiner Meinung nach dort am ehesten auf Kunstliebhaber treffen könnten.²⁷

Davon, wie sehr Gessner seinen Beruf als Verleger mit seiner Berufung zum europäischen Aufklärer zu verbinden weiß, zeugt auch sein Beharren auf einem einheitlichen Preis pro Exemplar in ganz Europa.²⁸

Im französischen Vorwort begründet er die Freundschaft mit Diderot, obwohl die Beiden höchstens einmal in direktem Austausch standen, über eine gemeinsame gelehrte Schriftkultur, welche die geographischen Distanzen überbrücke. Gessner spricht »d'une amitié que la seule culture des lettres a fait naître entre deux hommes que des contrées éloignées ont toujours tenus séparés«.²⁹

Obwohl Gessner seine Defizite im Französischen unterstreicht, entschließt er sich kurzerhand zur Übersetzung von Diderots beiden Erzählungen. Komplizierter gestaltet sich die Übersetzung von Gessners rhythmisierter Prosa ins Französische. Den Übersetzungsauftrag erhält erneut der in Leipzig ansässige Michael Huber, der bereits Gessners Prosa-Epos *Der Tod Abels* (1758) ins Französische übertragen hat. Doch meldet Melchior Grimm relativ früh Bedenken zum einen an Hubers Übersetzerqualitäten, zum anderen an der Übersetzbarkeit von Dichtung überhaupt an und fragt Gessner im Brief vom 27. April 1771: »Malgré toutes ces peines, traduit-on un poète?«³⁰ Besorgt wendet sich Gessner an seinen Freund Henri Meister, der wegen seiner Schrift *De*

²⁵ Mortier: Diderot in Deutschland (wie Anm. 20), S. 38–116.

²⁶ Mortier verweist in diesem Zusammenhang auf die umfangreiche Serie von Idyllen Gessners, die in Franz Michael Leuchsenrings *Journal de Lecture* erschienen sind, welche Diderot vertraut waren und worauf er mit leidenschaftlichem Interesse reagiert haben muss. Ebd., S. 156 sowie S. 421.

²⁷ Zur zentralen Rolle der von Gessner selbst angefertigten Kupferstiche vgl. Roger Marchal: Des satyres parmi les nymphes: Contes moraux et nouvelles Idylles de Diderot et Salomon Gessner, in: *L'Écrivain éditeur. 1. Du Moyen Âge à la fin du XVI-IIe siècle*, hg. von François Bassire, Genève 2001, S. 309–319.

²⁸ Röben: Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie (wie Anm. 6), S. 307.

²⁹ Préface: noch unpaginierter, C (wie Anm. 1).

³⁰ Vgl. Röben: Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie (wie Anm. 6), S. 271.

l'origine des principes religieux (1769) aus Zürich verbannt wird und für die Vermittlung zu Diderot wie für ein gut funktionierendes Kontrollnetz zugunsten einer möglichst einwandfreien Übersetzung der *Neuen Idyllen* ins Französische verantwortlich zeichnet.³¹

Gerade anhand von Henri Meister wird deutlich, wie bei Gessner Literatur mit Politik Hand in Hand geht – doch nicht auf unproblematische Weise: Zum einen kann sich Meister als zentraler Mit-Übersetzer der *Neuen Idyllen* beteiligen, wobei ihn Gessner aus Rücksicht auf Michael Huber in keiner Ausgabe namentlich erwähnt. Zudem ist Meister der Gewährsmann für Gessners Pariser Kontakte. Zum anderen verpflichtet er Gessner selbst, sich in der Funktion als Zürcher Ratsherr für ihn, seinen Freund, zu engagieren. Doch warnt ihn Gessner im Brief vom 26. April 1772 vor dem »Religions-Eifer«, wenn das Volk in Predigten aufgestachelt wird, und rät ihm, mit der Rückkehr nach Zürich zuzuwarten: »Da ergreift der Eifer des Herrn die Dümsten am allersträngsten. Sie sehen dann Gespenster und Feuer und Hölle wo nichts ist, Wüten für Religion wovon sie keine halb vernünftige Idee haben [...]. Diese Arth von Leüthen muß man sanft in der Temperatur zu behalten suchen.«³² In dieser Briefstelle artikuliert sich Gessners aufklärerischer Ansatz als Reformator. Nicht auf die Revolution der politischen Verhältnisse, sondern auf die Temperierung der einzelnen Individuen in der Gesellschaft kommt es an.³³ Der im konkret politischen Handlungsfeld situierte musikalisch-physiologische Diskurs der Temperierung unterstreicht, wie umfassend Gessners Aufklärungsansatz einzuschätzen ist.

Sein Engagement ist sich zum einen der komplexen politischen und sozialen Lage bewusst; zum anderen beginnt es beim empfindsamen und durch Kunst formbaren Individuum und setzt bei der Imagination neuer politischer Verhältnisse an. Da kommen ihm Diderots neue Erzählungen sichtlich gelegen. Gessner selbst taxiert sie nicht »historisch«, sondern »moralisch«. Wie Gessner an Henri Meister im Brief vom 16. Mai 1771 schreibt, schätzt er an Diderot das »Genie, seine Gemähde

³¹ Ebd., S. 272.

³² Ebd., S. 294.

³³ Zum Temperaturdiskurs des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Musik, Physiologie und Politik siehe insbesondere den Teil II »Physiologisierungen« mit Beiträgen von Marie Louise Herzfeld-Schild, Lars Korten, Alexander Becker, Laure Spaltenstein und Karsten Mackensen in *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, hg. von Silvan Moosmüller, Boris Previšić und Laure Spaltenstein, Göttingen 2017, S. 117–220.

von Gesinnungen, Sitten [sic], und den feinsten Triebfedern der Handlungen, und alle seine Beobachtungen, rein und ungefälscht aus dem menschlichen Herzen und der Natur selbst, mit den scharfesten Augen und dem feinsten Gefühl geschöpft«. ³⁴ Damit erklärt sich zwar, wie Gessner den thematischen Anschluss seiner *Neuen Idyllen* an Diderots Erzählungen legitimiert. Dennoch verweist die Forschung bis heute auf die gegensätzlichen Darstellungsformen einerseits von Diderots tragisch-politischer Konzentration auf Handlung in der Gegenwart, andererseits von Gessners lieblicher Anakreontik in der Vergangenheit. ³⁵ So beachtet sie bei Gessner vielleicht noch zu wenig einen sehr breit gefassten und übergeordneten Naturbegriff einerseits, andererseits eine modulierte und temperierte Mehrstimmigkeit, wie sie sich in der Übersetzung manifestiert.

Gessners hybride Idylle *Das hölzerne Bein*

Die meisten *Neuen Idyllen* Gessners in der Gemeinschaftspublikation lehnen sich an das anakreontische Genre der 1756 erschienenen *Idyllen* an. Sie sind aber handlungsorientierter geprägt und kulminieren im letzten Textstück in der deutschen Version im Übergang zu Diderots Erzählungen und in der französischen Übersetzung als Abschluss des ganzen Bands überhaupt: in der – wie es in Gessners Original heisst – »Schweitzer Idylle« *Das hölzerne Bein*. Darin wird die letzte Schlacht der Eidgenossen gegen die Habsburger bei Näfels 1388 im Gebiet des heutigen Kantons Glarus aus der Perspektive eines eidgenössischen Kämpfers und Geretteten erzählt. Noch scheint der Erzählrahmen mit der Figur des »Alten« und mit derjenigen des »jungen Hirten« im Gebirge den Vorgaben der früheren Idyllen Rechnung zu tragen. Doch sehr bald wird nicht nur eine neue Erzählebene eingezogen, in welcher der Alte von der Schlacht zu erzählen beginnt, sondern der arkadische Raum kippt hier das einzige Mal bei Gessner auch in eine konkrete historische Zeit. Natur kommt thematisch und rhematisch zum Einsatz. In dieser Schlacht wird die natürliche Freiheit der Bergbewohner

³⁴ Zit. nach Röben: Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie (wie Anm. 6), S. 272.

³⁵ So auch Marchal: Des satyres parmi les nymphes (wie Anm. 27), S. 310.

verteidigt: »Freyheit, Freyheit beglückt das ganze Land« (E, 123). Die französische Übersetzung, welche generell zu mehr Ausschmückungen neigt, akzentuiert den Gedanken, indem die Freiheit direkt angerufen wird: »Liberté! douce liberté, c'est toi qui répans le bonheur sur cette terre chérie!« Das Übersetzer-Kollektiv, darunter auch der aus Zürich verbannte Henri Meister, findet in dieser Idylle, welche – in Anlehnung an Diderots »conte historique« – als »conte helvétique« apostrophiert wird (C, 152), sein ideales Sprachrohr, um die idealisierte Vergangenheit in eine explizite Utopie der Gegenwart zu übertragen.³⁶

Der Widerstand gegen das übermächtige Habsburgerheer beschreibt der Alte als Naturgewalt, dank der die Glarner gewinnen. So gelingt es ihm, eindrücklich zu erzählen, wie die einheimischen Kämpfer mit herunterstürzenden Bäumen, Steinen und Felsen das gegnerische Heer überraschen und nach mehrmaligem Angriff schließlich gewinnen. Damit wird die Natur zum Hauptakteur der Befreiung. Doch die Übersetzung führt zum einen Natur- und Menschengewalt, zum anderen die Verbindung zwischen Erzähler-Ich, erzähltem Wir und Natur noch deutlich enger. Nach dem eigentlichen Überraschungscoup der Glarner heißt es bei Gessner lediglich: »So war's, so eilten die Zerstreuten herbey [...]« (E, 125). Die Übersetzung stellt den Konnex zum Erzähler gleich her: »Ainsi nous accourumes [...]« (C, 155). Zwar wechselt später der Alte als Erzähler bei Gessner auch zur Wir-Form, markiert aber mit der ersten Person Plural zunächst Distanz nicht nur zum Geschehen, sondern auch zum Erzählrahmen, in dem der Alte die gegenwärtige Landschaft der Erzählung mit der Landschaft der erzählten Schlacht zur Deckung bringt: »Mir ist's, ich seh' [den Glarner Hauptmann] noch muthvoll dastehn [...]. Siehst du, vom Felsen herunter, jene Quellen?« (ebd.).

Die deiktische Verankerung in derselben Landschaft verstärkt die französische Übersetzung, indem sie neben dem Visuellen neu auch auditiv das Gelände absteckt: Der Alte beschreibt bei Gessner, wie der Hauptmann »das Panner hoch in die Luft schwingt, dass es rauscht wie ein Sturmwind vor einem Gewitter« (ebd.). Die Übersetzung unterstreicht die Wahrnehmung des Erzählten in der Gegenwart der Erzählung: »J'entens le bruit de ce drapeau que son bras agitait dans les

³⁶ Zum Wechsel von der antik inspirierten Raumerfahrung der Idyllik in die historische Utopie im Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert vgl. Ernst Bloch: *Arkadien und Utopien* (1968), in: *Europäische Bukolik und Georgik*, hg. von Klaus Graber, Darmstadt 1976, S. 1–7.

airs« (C, 155). Im Wechsel des Sinneskanals vom Auge zum Ohr wird das Geschehen sowohl im Raum als auch in der Zeit herangezoomt und als Reenactment inszeniert – was sich auf die Beschreibung der Naturgewalt selbst überträgt. So heißt es nicht mehr einfach »der hinter uns stehende Fels« (E, 126), sondern anthropomorphisiert: »le rocher qui nous protègeait« (C, 155). Wird schließlich der letzte Angriff als Naturereignis erzählt, markiert der Erzähler bei Gessner noch die Metaphorik und somit die Beliebigkeit des Vergleichs (»wie ein Bergfall *oder* ein geborstener Fels«, ebd., Herv.: B.P.). Diese Vorsicht entfällt in der Übersetzung, und die syntaktische Kaskade wird selbst zum Bergsturz: »[N]ous tombâmes tout-à-coup sur l'ennemi comme la chute d'une montagne, comme une roche qui éclate, tombe, roule à travers la forêt & brise avec fracas les arbres à son passage« (C, 156).

Der Alte erzählt weiter, wie er darauf von einem gegnerischen Pferd am Bein schwer verletzt und von einem Mitkämpfer gerettet wird. Die Erzählung kulminiert in der Pointe, dass der Retter, den der Alte nach seiner Rettung nicht mehr ausfindig machen konnte, der inzwischen verstorbene Vater des Hirtenjungen ist. Damit wird das erzählte Geschehen mit dem scheinbar idyllischen Erzählrahmen endgültig zusammengeführt und dem armen Hirtenjungen der Reichtum des Alten samt dessen Tochter (natürlich nach einer Bedenkzeit von drei Tagen) übertragen. Symptomatisch für die konsequente Übersetzung als Befreiungskampf ist die gegenseitige Apostrophierung von Retter und Erzähler. So vertraut der Retter den am Bein verletzten Kämpfer einem neben der Schlacht betenden Ordensmann an mit den Worten:

Pflege diesen, Vater, er hat gefochten wie ein Mann! Er sprach's, und lief in die Schlacht zurück. Sie ward gewonnen, Kinder, sie ward gewonnen. (E, 127)

Ayez soin, mon pere, de ce guerrier, lui dit *mon libérateur*, il a combattu en homme *libre*. Il le dit & révole au combat. La victoire fut à *nous*, mes enfans, elle fut à *nous*. (C, 156 / Herv.: B.P.)

Spricht Gessners Erzähler nie vom »Befreier« oder »freien Mann«, insistiert die französische Übersetzung auch später nochmals (E, 128 / C, 156) darauf. Die Übersetzung stellt in der Schlachtbeschreibung eine Homomorphie zwischen Thema und Rhema her. Im direkten Vergleich dazu fällt sichtlich ins Auge, wie heteromorph das Schweizer Original operiert. Den Konstruktionsgrad vom Zusammengehen von politischer Befreiung und Naturgewalt legt Gessner weiterhin

offen. Umgekehrt kann man aber daraus folgern, dass Gessners übrige weitgehend im arkadischen Raum situierte Idyllen immer auch als politische Utopien seiner Gegenwart zu lesen sind, dass aber die allegorische Distanz zwischen literarischer Beschreibung und politischer Anwendbarkeit durchwegs Programm ist, um die Natur in ihrem Konstruktionsmodus offen zu legen.³⁷ So steht Gessner Diderots prekärer Erzählform in *Les Deux Amis de Bourbonne* oder der Dialogizität im *Entretien d'un Père avec ses Enfants* unverhofft nahe. Gleichzeitig berufen sich beide Autoren direkt auf die »wahre Natur« und sind sich bewusst, dass sie einen weiten Spagat zwischen komplexer formaler Konstruiertheit der Vielstimmigkeit und thematischer Einfachheit machen.

Ausblick auf unsere Gegenwart

Es ist mir völlig bewusst, dass ich im Folgenden auf einen – wie man im ersten Moment vermeinen könnte – neuen und anderen Naturbegriff zurückgreife. Das mag dem abrupten Wechsel von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in unsere Gegenwart geschuldet sein. Was könnte der Befund einer höchst komplexen und vielstimmigen Naturdarstellung, in welcher der Mensch als beteiligter Beobachter ein wesentlich prägender Faktor ist, für unsere Gegenwart bedeuten? Wird der Naturbegriff bis zu Diderot zwar als paradoxe, aber vielschichtige Einheit poetologischer Reflexion in der narrativen Darstellung begriffen, so spaltet er sich noch vor 1800 einerseits in Natur als »Gegenstand und Gesamtheit der Resultate naturwissenschaftlicher Forschung«, andererseits in das, »was die Reflexionsbemühungen der Romantik vergeblich als Einheit zu erreichen und zu kommunizieren suchen«.³⁸ Der Naturbegriff ist in der Wissensordnung der Moderne nicht mehr derart komplexitätsfähig und teilt sich weiter in inkommensurable Einheiten auf – so in den entropischen Naturbegriff der Physik zum einen und in den negentropischen der Biologie zum anderen. Erst im ausgehenden

³⁷ Vgl. allgemein zum hochgradigen Konstruktions- und Ausschließungscharakter der Idyllik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Barbara Thums: Wissen vom (Un)Reinen. Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne, in: Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen, hg. von Gunhild Berg, Frankfurt a.M. 2014, S. 145–164.

³⁸ Luhmann: Über Natur (wie Anm. 7), S. 18.

20. Jahrhundert werden die beiden Begriffe in der Fraktalgeometrie bzw. in der Chaostheorie wieder verbunden.

Obwohl unsere Gegenwart weiterhin an der Unterscheidung zwischen Technik und Natur, zwischen technologischen und natürlichen Lösungen des so genannten ›Umwelt‹-Problems festhält, müssten wir im Sinne von Diderot und Gessner wieder »auf die Ausgangsparadoxie« der Unterscheidung zwischen erster und zweiter Natur »zurückgehen« und auch in unseren Erzähl- und Denkformen der Gegenwart »reparadoxifizieren«. ³⁹ Das soll aber nicht bedeuten, sich aus literaturwissenschaftlicher Warte metapoetisch oder aus der vermeintlich sicheren Position der Beobachtung zweiter Ordnung systemtheoretisch von den Gegenwartsproblemen zu verabschieden. Denn wenn es um die »wahre Natur« geht, geht es ums Lebendige, um unser Überleben. Die Menschheit hat inzwischen die planetarischen Grenzen endgültig überschritten: Dazu gehören u.a. der massive Verlust an Biodiversität, die Übersäuerung der Meere, die Erwärmung der Atmosphäre, die Verknappung von Trinkwasser. ⁴⁰

An dieser Stelle könnte die moralische Komponente der Erzählungen und Idyllen in ihrer Übersetzbarkeit wie Rezeption ihre Wirkung entfalten. Die politische Lehre, welche sich aus der poetologischen Frage nach der wahren Natur ergibt, könnte darin bestehen, alles, was heute und in der Aufklärung unter Natur verstanden wird, zusammen zu denken. Dazu gehört die reflektierte Repräsentation menschlicher Daseinsbedingungen, wie es uns Diderots Erzählungen in ihrer ganzen Komplexität vorführen. Dazu gehört ebenso die Fortführung von Diderots Mehrstimmigkeit in der deutschsprachigen Rezeption. Im ›moralischen‹ Unterfangen unserer Gegenwart werden wir auf noch zahlreichere Paradoxe stoßen, als in diesem Beitrag skizziert. Wir müssen sehr bald eine Antwort auf die Frage haben müssen, warum wir immer noch so handeln, als sei die Natur unbegrenzt verfügbar, obwohl wir wissen, dass wir seit Jahrzehnten massiv auf Kosten einer großen Mehrheit der Menschheit und zukünftiger Generationen leben. Wir werden neue Handlungsmuster, neue Erzähl- und Dialogformen entwickeln müssen, welche bisher noch für unmöglich gehalten wor-

³⁹ Ebd., S. 30.

⁴⁰ Zum Konzept und der vollständigen Aufzählung der »planetary boundaries« vgl. Johan Rockström u.a.: Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity, in: Ecology and Society 14(2):32. Siehe auch [<http://www.ecologyandsociety.org/vol14/iss2/art32/>; Zugriff Juni 2019.

den sind, um den Herausforderungen der Natur gerecht zu werden und nicht daran zugrunde zu gehen. Der Beginn zu neuen Handlungsmustern ist das profunde Gespräch jenseits disziplinärer Grenzen – ein Gespräch, wie es heute leider immer noch verweigert wird. Darum sind Diderot und Gessner derart politisch, vielleicht noch politischer als in ihrer Zeit selbst – unabhängig davon, ob ihre Erzählart nun historisch oder moralisch, wundersam oder scherzhaft ist. In jedem Fall ist sie mehrstimmig.



CHRISTIAN JANY

Ganzheit und Nationalverschiedenheiten:
Goethe übersetzt *Rameaus Neffe*

An Goethes Übersetzung von Diderots Satire *Le neveu de Rameau*, 1805 als *Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot* erstmalig erschienen, scheiden sich die Geister. Einige Leser bewundern die »Treue zum Text, die schmiegsame und bewegliche Handhabung des schwerfälligen Materials, in welchem Goethe der Sprache Diderots ein Gegenbild erweckt, das den rhythmischen Spannungen und dem Wechsel der Stilebenen [des Originals; CJ] gerecht wird [...]. Es ist eine der großen deutschen Übersetzungen«. (RN, 322)¹ Andere widersprechen teils heftig, fänden es »fast grausam, alle Übersetzungsirrtümer Goethes zusammenzustellen«.² In philologischen Detailstudien³ wurde denn auch nachgewiesen, dass *Rameaus Neffe* von Fehlern und Missverständnissen nur so strotzt, von den stilistischen Korrekturen und Eingriffen im Interesse der »Dezenz« ganz zu schweigen. Hans-Georg Dewitz hat in seiner Edition des *Neffen* (FA I.11, 1320–1325)⁴ eine kompakte Fehlerübersicht zusammengestellt. Erschöpfend ist seine Zusammenstellung allerdings nicht.

¹ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle RN und Seitenzahl verwiesen auf Johann Wolfgang Goethe: *Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot*, übersetzt von Goethe, Frankfurt a.M. 1996; das Zitat stammt aus der editorischen Notiz von Horst Günther. Der maßgebliche französische Originaltext von *Le neveu de Rameau* (der auf ein 1890 von Georges Monval entdecktes Autograph zurückgeht) ist in dieser Ausgabe der Goethischen Übertragung (die allerdings auf einer anderen, wohl leicht abweichenden Abschrift basierte) bequem gegenübergestellt, was einen separaten Nachweis des Französischen verzichtbar macht.

² Denis Diderot: *Le neveu de Rameau*, hg. von Jean Fabre, Genf 1950, S. XV.

³ Rudolf Schlösser: *Rameaus Neffe. Studien und Untersuchungen zur Einführung in Goethes Uebersetzung des Diderotschen Dialogs*, Berlin 1900, S. 125–183. Die neueren Studien (siehe Anm. 9) gehen mit Goethe härter ins Gericht als Schlösser.

⁴ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle FA I.11 und Seitenzahl verwiesen auf Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), Frankfurt a.M. 1985–1999, I. Abt., Bd. 11: *Übersetzungen I*, hg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998.

Mittlerweile gäbe es eine bessere Alternative zu Goethes Übersetzung: die 1967 erschienene Übertragung von Raimund Rütten.⁵ Doch hat sich diese (nur noch antiquarisch erhältliche) Übersetzung auf dem Buchmarkt nicht durchgesetzt. Es ist nach wie vor Goethe, der in Sachen *Rameaus Neffe* den Ton angibt. Warum ist das so? Wie kommt es, dass, verlangt man heute in einer Buchhandlung nach *Rameaus Neffe* von Diderot, ganz sicher ein Insel-Taschenbuch über den Ladentisch wandert, auf dem fett »GOETHE: RAMEAUS NEFFE« steht? Wie lässt sich diese paradoxe Usurpation erklären?

Der Rang des Autors Goethe hat zweifellos dazu beigetragen, dass seine Übersetzung des *Neffen* Epoche machte. Zudem hat die an Merkwürdigkeiten sehr reiche Publikationsgeschichte von Diderots »Satire 2^{de}«⁶ Goethes Übertragung den Weg geebnet, denn sie stellt nicht nur die deutsche, sondern überhaupt die erste Veröffentlichung des Werkes dar. Eine halbwegs verlässliche französische Ausgabe wurde erst 1823 von J. L. J. Brière, das bis heute maßgebliche französische Autograph von *Le Neveu de Rameau* sogar erst 1891 veröffentlicht.⁷

Aber vielleicht hat die anhaltende Popularität von Goethes Übertragung auch etwas mit seiner Übersetzungspolitik zu tun. Damit meine ich die aus teils bewussten, teils unbewussten Anschauungen und Erwägungen herrührenden Entscheidungen, die Goethe als Übersetzer und Kommentator traf. Wie begegnet der Übersetzer Goethe den radikalen, oft zynischen Spottreden des Neffen? Wie geht er – um Hegel⁸ zu zitieren – mit der »sich selbst klaren Verwirrung« des Neffen um, mit einem Störenfried, der die Dinge »in ihrem ›Widerspruche zu sagen weiß« und so »den allgemeine[n] Betrug« schamlos aufdeckt? Diese Frage nach Goethes Übersetzungspolitik wird man ebenfalls untersuchen müssen, um dem Erfolg seiner Übertragung auf die Schliche zu kommen.

Fasslich wird Goethes Übersetzungspolitik zum einen im Duktus der Übersetzung; Goethe neigt beispielsweise dazu, Diderots *style coupé*

⁵ Denis Diderot: Das erzählerische Gesamtwerk, Bd. 4: Rameaus Neffe und Moralische Erzählungen, hg. von Hans Hinterhäuser, übers. von Raimund Rütten, Berlin 1967.

⁶ So hat Diderot den Text eigenhändig überschrieben; vgl. FA I.11, 1374.

⁷ Zur Überlieferungsgeschichte der Abschrift, aus der Goethe 1804/05 Diderots Satire übersetzte, siehe FA I.11, 1294–1299, 1340–1344. Zur französischen Textgenese siehe Roland Mortier: La tradition manuscrite du »Neveu de Rameau«, in: Revue belge de Philologie et d'Histoire 32/2 (1954), S. 525–532.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 3: Phänomenologie des Geistes, S. 387, 389, 387.

dahingehend zu korrigieren, dass die Sätze ausgewogener, fließender klingen. Zum anderen macht sich Goethes Übersetzungspolitik in den Anmerkungen sowie einigen nachträglichen Bemerkungen bemerkbar. Der Duktus von Goethes Übersetzung wurde bereits in Detailstudien betrachtet,⁹ weshalb ich mich im Folgenden auf seine Anmerkungen zum *Neffen* konzentrieren werde. In der Tat sind Goethes »Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog *Rameaus Neffe* erwähnt wird« (RN, 237ff.) mehr als historische Kontextualisierungen: Sie sollen auch die Arbeit des Übersetzers legitimeren, das Warum und Wozu der Übersetzung erklären. Sie sollen vermitteln, wieso die Lektüre lohne und was Diderots »Dialog« gerade dem deutschen Leser beibringen könne. Die Anmerkungen zum *Neffen* enthalten somit das Programm der Goethischen Übersetzungspolitik und zugleich Goethes Doktrin den deutsch-französischen Kulturaustausch betreffend.

Ein »ideales Ganze[s]«

Dass das Können und die Gesinnung des Übersetzers über Wohl und Wehe seiner Übertragung entscheiden, wusste Diderot nur zu gut (auch deshalb, weil er seine Schriftstellerkarriere als Übersetzer englischsprachiger Werke begann). Im *Salon* von 1765 bemerkt Diderot hellichtig: »Un excellent auteur, qui tombe entre les mains d'un mauvais traducteur [...] est perdu. Un auteur médiocre, qui a le bonheur de rencontrer un bon traducteur [...] a tout à gagner. [...] La traduction tue l'auteur qui n'a que du style.«¹⁰

⁹ Vgl. u.a. Pierre Péniſson: Goethe traducteur du »Neveu de Rameau«, in: *Revue germanique internationale* 12 (1999), S. 229–239; Susan Bernofsky: *Foreign Words. Translator-Authors in the Age of Goethe*, Detroit 2005, S. 139–159; Alexander Nebrig: *Dezenz der klassischen Form. Goethes Übersetzung von Diderots »Le neveu de Rameau«*, Laatzten 2006; Marcel Krings: *Klassische Korrekturen. Goethe als Übersetzer von Voltaire und Diderot*, in: *Vorausdeutungen und Rückblicke. Goethe und Goethe-Rezeption zwischen Klassik und Moderne*, hg. von Frank Fürbeth und Bernd Zegowitz, Heidelberg 2013, S. 27–50.

¹⁰ *Œuvres complètes de Diderot*, hg. von J. Assézat, Paris 1875, Bd. 10, S. 444; zit. nach Ursula Link-Heer: *Maniera: Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe)*, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1986, S. 93–114, hier S. 108.

Wie liegt die Sache nun in seinem Fall? Auf was für einen Übersetzer stieß seine Satire? In der Anmerkung unter dem Titel »Rameaus Neffe« schreibt Goethe (RN, 272–273), er rechne den Dialog »unter die vorzüglichsten Arbeiten Diderots«, weil es diesem darin gelungen sei, »die heterogensten Elemente der Wirklichkeit in ein ideales Ganze[s] zu vereinigen«. Von Anfang an gelegte Fäden seien vortrefflich ineinandergeschlungen und das Werk »so glücklich aus- und durchgedacht als erfunden«. Die »moralische und rednerische Absicht«, welche »dem Ganzen Halt und Würde« gebe, bestehe hauptsächlich darin, »Schmeichler und Schmarotzer in dem ganzen Umfang ihrer Schlechtigkeit« zu schildern und diesen Menschenschlag in Gestalt des Neffen, »dem Repräsentant[en] aller Schmeichler und Abhänglinge«, bloßzustellen. Als ein solcher Schmarotzer und Parasit errege die Figur des Neffen, eigentlich »ein nicht ganz talentloser, phantastisch-praktischer Musiker«, unwillkürlich »unsere Verachtung, ja sogar unseren Haß«.

Man darf mutmaßen, dass der Weimarer Dichterstürm hier nicht nur die Gefühlswirkung des Textes beschreiben möchte, sondern sich zugleich an eigene Erfahrungen mit »dergleichen Heuchler- und Schmeichlervolk« erinnert. Vielleicht ging die Identifikation mit der im Text entdeckten »moralischen Absicht« sogar so weit, dass ihm die Übersetzung zu einer Art Abrechnung mit »den seit 1803 von Kotzebue und anderen »Niveleurs« (RN, 244) erlittenen Demütigungen, Beleidigungen, Schmähungen und Invektiven«¹¹ wurde.

Über Goethes damalige Gemütslage lässt sich freilich nur spekulieren. Dass er dem Werk eine »ideale« Ganzheit andichtet und dadurch die Buntscheckigkeit des Textes übertüncht, steht in der Anmerkung allerdings schwarz auf weiß. Er greift zu dieser Ganzheitsfiktion, um Diderot gegen allerlei Angriffe in Schutz zu nehmen. Denn, so schreibt Goethe,

[s]eine Nation, ja sogar seine Freunde warfen ihm vor, er könne wohl vortreffliche Seiten, aber kein vortreffliches Ganze[s] schreiben. [...] Man mochte übrigens als Schriftsteller von ihm denken, wie man wollte, so waren doch Freunde und Feinde darin einverstanden, daß niemand ihn, bei mündlicher Unterhaltung, an Lebhaftigkeit, Geist, Mannigfaltigkeit und Anmut übertroffen habe. [/]

¹¹ Günter Oesterle: Goethe und Diderot. Camouflage und Zynismus. »Rameaus Neffe« als deutsch-französischer Schlüsseltext, in: Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe, hg. von Alexander von Bormann, Würzburg 1998, S. 117–135, hier S. 125.

Indem er also für die gegenwärtige Schrift eine Gesprächsform wählte, setzte er sich selbst in seinen Vorteil, brachte ein Meisterwerk hervor, das man immer mehr bewundert, je mehr man damit bekannt wird. (RN, 272)

Damit wollte Goethe freilich weniger französische Vorurteile widerlegen, als deutschen Einwänden vorbeugen. Abgenommen hat ihm die zeitgenössische Literaturkritik seine Schutzbehauptung vom »idealen Ganzen« aber trotzdem nicht. Wie auch? Das Gespräch zwischen dem Philosophen und dem Neffen, im Original als »Moi« und »Lui« bezeichnet, franst eher aus, als dass es in irgendeinem realen oder idealen Punkt zusammenliefe. Die pantomimisch-musikalischen Zwischenspiele des Neffen, sein Prusten, Schnarren, Singen, Zucken, Tanzen, Springen, sein närrisches Necken und Nachäffen, durchkreuzen den Gesprächszusammenhang ständig und ziemlich drastisch.

Thematisch lässt sich der mäandernde Dialog ohnehin nur schwer auf einen Nenner bringen, geschweige denn auf eine moralische Hauptabsicht. Die angepriesene Ganzheit ist also mehr Dichtung als Wahrheit, eine immer wiederkehrende Goethische Floskel, die in der Tat dem »Kanon seiner heimlichen Grundbegriffe«¹² angehört. Man darf sie getrost eine klassizistische Korrektur nennen, die Goethe anbringt, um Diderot Geltung und Kredit vor dem deutschen Publikum zu verschaffen. Den Endzweck dieses Manövers hat Goethe klar benannt: Er möchte den Dialog als einen Klassiker, als »das klassische Werk eines abgeschiedenen bedeutenden Mannes« (RN, 273) verstanden wissen.¹³

Der Rezensent Garlieb Merkel ließ sich von Goethe trotzdem nicht beschwatzen. Er kridet Diderot in seiner Besprechung des *Neffen* an, dass »ihm durchaus das Kunsttalent, einen Plan zu entwerfen«, fehle. (FA I.11, 1354) Auch die andere zeitgenössische Rezension, verfasst von August Wilhelm Rehberg und am 14. Dezember 1805 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Halle erschienen, vermisst jene »ideale« Einheit, die Goethe beschwört. Er erkennt im Text gerade keinen Klassiker der französischen Literatur, sondern vielmehr eine »seltsame Verbindung

¹² Art. Ganze, das, in: Goethe-Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Stuttgart 1978ff., Bd. 3, Sp. 1086.

¹³ Was die Ausdrücke: »klassischer Autor, klassisches Werk« und speziell »klassischer Nationalautor« zu bedeuten haben, erklärt Goethe in seiner 1795 erschienen Polemik Literarischer Sansculottismus (Goethe: Werke [Hamburger Ausgabe], hg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. 12, S. 239–244, bes. S. 240f.). Diderots Satire genügt den darin aufgeführten Kriterien aber nicht wirklich.

widerstreitender Gemütsstimmungen«, die Zusammensetzung »von sittlich guten, oft erhabenen Empfindungen, und von Grundsätzen die alle Moralität zerstören« (FA I.11, 1360) – und wiederholt damit eigentlich nur die Charakteristik des Neffen, so wie sie eingangs gegeben wird: »un des plus bizarres personnages de ce pays«, »un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison [...] les notions de l'honnête et du déshonnête [...] bien étrangement brouillées dans sa tête«. (RN, 10)

Dass Diderot solche Bastarde produziert und produzieren muss, liegt für Rehberg an seiner eigentümlichen »Manier«, die »Verzeihung abnötigt; und zwar abnötigt durch die Laune, den Witz, die naive Unbefangenheit« ihrer Kombinationen. (FA I.11, 1360) Es fehle zwar nicht »an Lebendigkeit, und die Pantomime die allenthalben eingeschaltet ist, gibt dem Ganzen ein dramatisches Ansehn, das *Diderot* überall so sehr sucht«, jedoch kippe die Szene allenthalben »ins Burleske« und in die »verwilderte Rohheit« – eine endlose »*Tours [sic] de force*«, die den Leser schlussendlich »in die Bierschenke zieht«. (FA I.11, 1365, 1361, 1364) Rehberg bringt dieses vermeintliche ästhetische Manko auf die bündige Formel: »der unzusammenhängende *Diderot*«. (FA I.11, 1368) Diderots defizitäre »Manier« besteht demnach in der zusammenhangslosen Willkür, welche jede mögliche Werkeinheit systematisch untergräbt.

In der Beurteilung inwieweit Diderots Werk sich zum Ganzen fügt, kommen die Herren Goethe, Merkel und Rehberg offenbar nicht überein, wohl aber in dem Vorurteil, dass willkürliche Verbindungen und bizarre Zusammenstellungen auf dem Gebiet der Kunst unzulässig seien. In dieser Hinsicht erscheinen die Kontrahenten sehr zeitgemäß, denn die Kontroverse um die Einheit und Ganzheit des Diderotschen Dialoges speist sich im Pro wie im Kontra aus demselben Affekt, der die deutschsprachige Ästhetik um 1800 prägt, gegenläufige Positionen (etwa bei Johann Georg Hamann und später in der Frühromantik) marginalisiert und bis weit ins 19. Jahrhundert machtvoll fortwirkt: aus dem Ressentiment gegenüber dem »barocken« Witz, d.h. jener Manier, die bloß zusammenhangslose Aggregate, aber niemals ästhetische Werke zustande bringt.¹⁴

¹⁴ Zur Vorgeschichte dieses Ressentiments siehe Andreas B. Kilcher: Lessings Changeant. Der Witz als enzyklopädische Textur, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 49 (2004), S. 261–280.

Hegel bringt dieses (typisch deutsche) Vorurteil zugunsten der Werk Ganzheit in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* sehr präzise auf den Begriff. Das Kunstwerk, diktiert er vom Katheder herab, hätte »barocke Zusammenstellungen von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinanderliegen und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum entziffern lassen« unter allen Umständen zu vermeiden, ja die »wahre Originalität« schließe eine Willkür, die noch »das Heterogenste« zusammenwürfele, »gerade von sich aus.«¹⁵ So kämen vielleicht »die *partikulären* und dadurch *zufälligen* Eigentümlichkeiten des Künstlers« zur Geltung, aber die »ideale[] Darstellung« verfehle eine solche Manier vollständig.¹⁶

Darüber hinaus ging Rehberg mit einer weiteren Behauptung Goethes hart ins Gericht. Um der moralischen Entrüstung des deutschen Publikums vorzubeugen, hatte Goethe nämlich nicht nur hier und da Anzüglichkeiten retuschiert oder abgezwickelt, sondern die Leser zugleich mit einem Bann belegt. Man dürfe, erklärt er mit bedeutender Geste (RN, 275–276), Diderot und sein Werk nicht »vor den allgemeinen Richterstuhl der Sittlichkeit« zerren, um ihm »moralische Mängel, Vergehungen, mutmaßliche Absichten« vorzuwerfen. Solche Vorwürfe stünden nur Frau und Kindern, Hausgenossen und allenfalls Mitbürgern und Obrigkeit zu. Leser und »Literatoren« hingegen hätten die Qualität von dieser wie jeder anderen literarischen Produktion allein daran zu messen, mit wie viel »Kraft, Tätigkeit, Geist« ein »talentvoller Mann« dichte.

Solch frivole Künstler-Maximen, die Goethe in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* 1824 erneut abdrucken ließ, weil sie sich »[a]ber und [a]bermals erprobt« (FA I.11, 802) hätten, wollte der strenge Kunstrichter und Sittenwächter Rehberg sich nicht gefallen lassen.

¹⁵ Hegel: Werke (wie Anm. 8), Bd. 13, S. 382.

¹⁶ Ebd., S. 376. August Wilhelm Schlegel, der *Rameaus Neffe* französisch-steif fand (FA, 1370), übt eine ähnliche Kritik. In seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801–1804) beschreibt er »das Manierirte« nämlich als eine »unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer individuellen Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung«, wodurch »das Wesen der Sache [...] gänzlich verloren geht, und alles sich in bloße Manieren auflöset« (August Wilhelm Schlegel: Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik I [1798–1803], hg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 260). Etwas früher im selben Abschnitt fällt auch der Name Diderots, und zwar als jemand, der verkehrten Begriffen von Natürlichkeit und Stil anhängte – wohl auch deshalb, weil er »einer völlig unpoetischen Nation« (ebd., S. 256) entstammt.

»[A]ls ob Talente und Energie einen Freibrief geben, sich um die Welt nicht zu bekümmern!« donnert er Goethe entgegen. Es sei »durchaus unmöglich, den Menschen so vom Künstler zu trennen«, weil doch alle Kunstwerke »aus dem Innersten des Gemüts hervor[quellen] [...]. Verbannt man alle moralischen Rücksichten aus dem ästhetischen Urteile, so würdigt man die schönen Künste zu Gaukelspielen herab, die zum Zeitvertreibe dienen. Sind die Werke der Künste mehr als bloßes Spiel der Einbildungskraft [...] so kann auch das Gefühl der Sittlichkeit von ihrer Beurteilung nicht ausgeschlossen werden.« (FA I.11, 1369, 1368) Ästhetisches Talent und Formgestaltung hin oder her, was wirklich zähle und »für alle Zeiten« weiterlebe, sei die »moralische Energie« bedeutender Männer, so dass die Werke der schönen Künste »ohne Zweifel den höchsten Wert für die Welt« erhielten, sofern sie deren Taten zur Darstellung brächten und so »das sittliche Gefühl im Menschen lebendig« hielten. (FA I.11, 1369)

Goethe quittierte Rehbergs Einspruch gegen die ästhetische Autonomie im Namen der »moralischen Energie« mit dem Stoßseufzer: »Ach! warum steht nicht auf dem Papiere, was Schiller über das Werk und meine Arbeit geäußert.«¹⁷

»Betrachtungen über Nationalverschiedenheiten«

Die klassizistische Ganzheitsfiktion haben die Zeitgenossen Goethe nicht abgenommen, ebenso wenig die Behauptung, hinter der »völligen Verkehrtheit« (RN, 51) bzw. »perversité« (RN, 50) des Neffen wirke die höhere moralische Absicht, die Spezies der Schmeichler und »Abhänglinge« bloßzustellen. Eher gewannen die zeitgenössischen Leser den gegenteiligen Eindruck, dass der redegewandte und pantomimisch außerordentlich begabte Neffe letztlich als Sieger aus dem Schlagabtausch hervorgehe. Der Eindruck hält sich bis heute.¹⁸

¹⁷ Goethe an H. K. A. Eichstädt, 31. Dezember 1805 (FA I.11, 1370).

¹⁸ So vermerkte beispielsweise der Leser »Peer Anhalt« am 14. November 2011 auf amazon.de: »Unverkennbar ist der Neffe farbiger, lebensvoller, gewichtiger als der Philosoph geschildert«, der »im Vergleich zu dem genussüchtigen Parasiten ziemlich blass, passiv und wirkungslos« bleibe; siehe [<https://www.amazon.de/dp/3458333754>; Zugriff: 11.07.2019].

Was beim damaligen Publikum aber offensichtlich verfiel, war das Bild, das Goethe von Diderot und seiner Zeit zeichnete. Die »vielen interessanten Betrachtungen über Nationalverschiedenheiten«, die etwa Wilhelm von Humboldt¹⁹ darin entdeckte, mussten den von Napoleon und seiner Grande Armée erschreckten deutschen Lesern besonders zeitgemäß erscheinen. Der Vergleich des deutschen mit dem französischen Nationalcharakter, den Goethe in den Anmerkungen anstellt, bildet jedenfalls den anderen wesentlichen Pfeiler seiner Übersetzungspolitik.

Welches Bild des *Neffen*, seines Autors, seiner Zeit und des nationalen Kontexts, zeichnet Goethe in den Anmerkungen? Welche Schlingen legt er aus, um seine deutsche Leserschaft mit »lauter wirklichen Pariser Elementen« (RN, 273) und interessanten Nationalverschiedenheiten einzufangen? Es sind natürlich die »geistreiche französische Nation« (RN, 244) und ihr weltkluger »Geschmack« (RN, 245), von denen Goethe allenthalben faselt oder vielmehr »extemporisirt«²⁰. Beide Elemente, französischer Geist und Geschmack, auf deren kulturelle »Eigenwertigkeit und Berechtigung«²¹ Goethe in den Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* pocht, seien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris zur Blüte gelangt, schreibt Goethe (RN, 255–56), weil damals vortreffliche Männer wie Diderot gegen das Manierierte, »Fratzenhafte« in den Künsten und den »psalmodierenden Bombast« entschlossen zu Felde zogen. Diesen geistreichen Männern sei es zu verdanken, dass der barocke Geschmack endlich gereinigt und die mäßig begabten »Niveleurs«, welche »aus Mangel von Sinn oder Gewissen das Vortreffliche« herunterziehen, um sich dadurch »ein schönes mittleres Element zu bereiten« (RN, 244), insbesondere vom Feld der Literatur verdrängt wurden.

Historisch dazu beigetragen habe die »zu Ludwig des XIV. Zeiten zur Reife gedeihende Verstandeskultur«, als diese einerseits zu einer strengen Unterscheidung der literarischen Gattungen führte, andererseits dazu anregte, »die verschiedenen Dichtungsarten wie verschiedene Sozietäten« zu behandeln. (RN, 247) Aus diesem Grund bedienten sich die Franzosen noch heute der »Convenancen«, d.h. »Schicklichkeiten

¹⁹ Wilhelm von Humboldt an Goethe, 12. April 1806 (FA I.11, 1370f.).

²⁰ Goethe an Schiller, 25. April 1805: »Wäre nicht alles was man tut und treibt, am Ende extemporisiert; so würde ich bei den sehr extemporisierten Anmerkungen [zum *Neffen*; C] manches Bedenken haben.« (FA I.11, 1351)

²¹ Oesterle: Goethe und Diderot (wie Anm. 11), S. 119.

der Sozietät« als Beurteilungskriterien in Geschmacksfragen, ein ästhetisches »Experiment«, das der Hofmann Goethe sehr begrüßt: Man könne sich freuen, »daß eine so geistreiche und weltkluge Nation dieses Experiment zu machen genötigt war, es fortzusetzen genötigt ist«. (RN, 247)

Mehr noch als »irgendein verständiger Sonderer« (RN, 248) habe in den Bemühungen, die fratzenhafte Manier des Barock zu überwinden, allerdings die geniale Feder Voltaires bewirkt. Ihm verdanken die Franzosen eine gründliche Geschmackerziehung, die Mittelmaß nicht duldet. So habe er »Niveleurs« wie den Schriftsteller Fréron »mit gerechten und ungerechten, aber immer geistreichen Waffen« (RN, 244) bekämpft. Außerdem sei es Voltaires Verdienst gewesen, den »töpisch[en]« (RN, 258), »halbfähige[n]« (RN, 259) Charles Palissot de Montenoy, in dessen Theaterstücken die Enzyklopädisten »pasquillantisch herabgewürdigt« (RN, 258) wurden, brieflich in die Schranken verwiesen zu haben. Voltaires ablehnendes Urteil über Palissots 1760 uraufgeführte Satire *Die Philosophen*, worin Diderot und andere Enzyklopädisten teils obszön verschmäht werden – eine Schmähung, die Diderot im *Neffen* heftig erwidert –, hielt Goethe für so umsichtig und geistreich, dass er die entsprechenden Briefstellen aus dem Französischen übersetzt und zitiert.²² (RN, 261–65)

Goethe hält in der Tat Voltaire für den hellsten Stern der französischen Aufklärung. Nicht Diderot, der sich bisweilen leider »geirrt« (RN, 255) habe, sondern Voltaire lobt er über alle Maßen. Voltaires genialen Fähigkeiten gilt auch die letzte Anmerkung. (RN, 278–80) Darin heißt es, dieser sei »der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller«, in diesem »Individuum« hätten sich »sämtliche Verdienste« der französischen Literatur glücklich vereinigt. Die Eigenschaften, welche Franzosen »von einem geistvollen Manne« forderten, seien wohl »mannigfaltig«, doch Voltaire besitze sie allesamt, von »Genie, Anschauung, Erhabenheit, Naturell, Talent« über »Grazie, Gefälligkeit, Leichtigkeit« bis hin zu »Korrektion« und

²² Nebenbei bemerkt, hat das abschätzige Urteil über den Dramatiker Palissot Goethe nicht daran gehindert, beim Literaturhistoriker Palissot abzuschreiben. Goethes Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* ähneln (worauf Schlösser: Rameaus Neffe [wie Anm. 3], S. 191–94 hinweist) in mancher Hinsicht dem ebenfalls alphabetisch geordneten Schriftstellerlexikon *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours*, das Palissot 1769 erstmalig und 1803 in erweiterter Auflage publizierte.

»Eleganz«. Einzig »die Tiefe in der Anlage« und »die Vollendung in der Ausführung« – zwei Qualitäten, auf die man in Weimar um 1800 besonders großen Wert legte – könne man Voltaire vielleicht absprechen. Schiller setzt demgegenüber noch einen drauf. An Goethe schreibt er: »Sie haben zwar, indem Sie Voltaires die *Tiefe* absprechen, auf einen Hauptmangel desselben hingedeutet, aber ich wünschte doch, daß das was man *Gemüth* nennt und was ihm so wie im Ganzen allen Franzosen so sehr fehlt, auch wäre ausgesprochen worden.«²³ Dennoch, selbst wenn Voltaire die (deutsche?) Tiefe und (klassische?) Vollendung abgingen, sei er so reich an glänzenden »Fähigkeiten und Fertigkeiten« gewesen, notiert Goethe, dass er »seinen Ruhm über die Erde ausgedehnt« habe.

Goethe verneigte sich mehrfach vor Voltaires singulärem Genie, vor allem indem er 1799, sechs Jahre vor *Rameaus Neffe*, Voltaires *Mahomet* und 1800 dessen *Tancred* ins Deutsche übertrug und beide auf die Weimarer Bühne brachte. In den 1812–1813 entstandenen Ausführungen zur französischen Literatur im dritten Buch von *Dichtung und Wahrheit*²⁴ schlägt Goethe gegenüber Voltaire zwar einen schärferen Ton an und kritisiert seine »parteiische Unredlichkeit«, die zur »Verbildung so vieler würdiger Gegenstände« geführt habe, zudem sein Streben nach Reichtum und politischem Einfluss. Goethe schiebt jedoch sogleich zur Klarstellung hinterher, dass diese Kritik nur den »Ruf des Augenblicks« wiedergebe, d.h. die antifranzösische Grundstimmung der jungen Stürmer und Dränger um 1771, was das frühere Voltaire-Lob im *Neffen* vielleicht ein wenig relativiert, aber keinesfalls revidiert. Das Urteil, Voltaire sei »der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller« (RN, 279), bleibt davon jedenfalls unberührt. Goethe hält es auch 1829 noch für ausgemacht, dass die Franzosen »nie ein Talent wieder sehen [werden], das dem von Voltaire gewachsen wäre.«²⁵ Er sei es gewesen, der »Geister wie Diderot, D'Alembert, Beaumarchais und Andere« heraufgehetzt habe, »denn um neben Ihm nur *etwas* zu sein, mußte man *viel* sein.«²⁶

²³ Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 2009, Bd. 1, S. 1147 (26. April 1805).

²⁴ Goethe: Werke (wie Anm. 13), Bd. 9, S. 485f.

²⁵ Goethe zu Eckermann am 17. Februar 1829 (FA II.12, 311).

²⁶ Goethe zu Eckermann am 21. März 1831 (FA II.12, 472).

In Diderots Dialog wird dieser Punkt freilich kontrovers diskutiert, ja der Neffe möchte sogar beweisen, »daß Voltaire ohne Genie sei«. (RN, 79) Auch die kleine Gemeinheit, dass im französischen Text durchweg von Monsieur »de« Voltaire (RN, 24, 30, 78 etc.) die Rede ist – als ob der Dichter auf den Höfling reduziert werden sollte –, übersieht der Brillenverächter von Goethe und übersetzt durchweg »Voltaire«. Dass die im Dialog verspottete und von Goethe kritisch bedachte Mode, »mit und ohne Begriff, das Wort Geschmack immer im Munde« (RN, 245) zu führen, nicht zuletzt Voltaire geschuldet ist, verschweigt Goethe ebenfalls. Allerdings – soviel zur Ehrenrettung Voltaires – war es eben auch Voltaire, der schrieb, Geist bzw. *esprit* sei »un de ces termes vagues, auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents. [...] quand on dit, *voilà un ouvrage plein d'esprit, un homme qui a de l'esprit*, on a grande raison de demander *duquel*.«²⁷ Diese kluge Mahnung aus der *Encyclopédie* scheint Goethe, der in seinen Anmerkungen so gerne vom »Geist« redet, entgangen zu sein; was sich wohl daraus erklärt, dass ihm die Lektüre dieses »ungeheuren Werks« schon früh »verleidet« war.²⁸

Neben der Geschmackserziehung durch Voltaire und seinesgleichen hat die französische Literatur in der Darstellung Goethes vor allem von den politischen Zuständen des Landes profitiert. Im Vergleich »zu dem unzusammenhängenden Zustande unseres [deutschen] Vaterlandes«, der dazu führe, dass jeder »in seiner Stadt, in seinem Kreise, seinem Hause, seinem Zimmer« isoliert dahinlebe, stehe und falle der Franzose nämlich »in Gesellschaft«. (RN, 274) Infolgedessen bilden sich der französische Geist und Geschmack, in der Mitte des 18. kaum weniger als am Anfang des 19. Jahrhunderts, in urbanen Zentren, wobei die »Sozietät in Paris« (RN, 274) den Ton angebe. Diese Grundregel gilt selbst für so geistreiche Talente wie Voltaire und Diderot. Geschmack sei dem Genie wohl »angeboren«, räumt Goethe ein (RN, 248–249), doch nicht »bei jedem zur vollkommenen Ausbildung«, so

²⁷ Voltaire: Art. *Esprit* (Philos. & Belles-Letttr.), in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751–1780, Bd. 5, S. 973; siehe [<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/5/3474/>; Zugriff: 18.3.2019].

²⁸ Vgl. Goethe: HA (wie Anm. 13), Bd. 9, S. 487. Der Fairness halber sei hinzugefügt, dass Voltaire die eigene Mahnung selbst nicht so ernst nahm, am wenigsten dort, wo er, wie in seinen *Essais sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756), nationale Mentalitäten und Sitten verglich.

dass es letztlich »darauf an[kommt], welchen Kreis das Genie sich bezeichnet, in welchem es wirken [will], was es für Elemente zusammenfaßt«. Das soziale und kulturelle Milieu – die Prägung »durch die Nation, durch das Jahrhundert« – sind entscheidend auch in der Geschmacksbildung des Genies, und erst indem das Genie »seinen weiteren Lichtkreis in den Brennpunkt seiner Nation zusammendrängen möchte, so weiß es alle innern und äußern Vorteile zu benutzen und zugleich die genießende Menge zu befriedigen«. Daher »wäre freilich zu wünschen, daß die Nation Geschmack hätte, damit sich nicht jeder einzeln notdürftig auszubilden brauchte«, ganz zu schweigen von der individuellen Verpflichtung, »dasjenige was andre denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen.«

Goethe vertieft diesen Punkt zwanzig Jahre später in einem Gespräch mit Eckermann. »[E]ine Stadt wie Paris«, soll er am 3. Mai 1827 gesagt haben, sei die beste Schule für einen jungen Schriftsteller, weil hier »die vorzüglichsten Köpfe eines großen Reiches auf einem einzigen Fleck beisammen sind und in täglichem Verkehr, Kampf und Wetteifer sich gegenseitig belehren und steigern«, ferner weil hier »das Beste aus allen Reichen der Natur und Kunst des ganzen Erdbodens der täglichen Anschauung offen steht« und »Männer wie Molière, Voltaire, Diderot, und ihres Gleichen eine solche Fülle von Geist in Cours gesetzt« haben. Auf dem geistreichen Boden einer Kapitale entwickle »ein Talent sich schnell und freudig« und gelange schon im jungen Alter zu einer vielseitigen Bildung und »Kunstvollendung«, so geschehen im Falle des kaum zwanzigjährigen Franzosen J. J. Ampère. Goethe attestiert ihm, trotz aller Jugend, einen sehr hohen, geistreichen Standpunkt, was das Verständnis seiner kürzlich ins Französische übersetzten Dramen betrifft, weil er als Pariser Zögling »das Metier [der Dichtung] aus dem Grunde kennt«. »Wie ärmlich«, fährt Goethe fort, »sieht es dagegen bei uns Deutschen aus«, wo die guten Köpfe über das ganze Land verstreut seien und infolgedessen die »Wechselwirkung von Leben und Dichten«, die Paris kennzeichnet, fast gänzlich unterbleibt. Dieser betrübliche Mangel an Urbanität und großstädtischem Leben führt Goethe schließlich zu dem Urteil: »Wir Deutschen sind von gestern. Wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert; allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringe und allgemein werde [...] daß

man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen.«²⁹

Man könnte Goethes Punkt auch so zusammenfassen: »Paris ist Frankreich«, weil sich hier »alle bedeutenden Interessen« der französischen Nation konzentrieren.³⁰ In Paris haben die Franzosen also genau das, was den Deutschen Anfang des 19. Jahrhunderts immer noch fehlt: eine Kapitale, einen »Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung«, wie Goethe 1795 in der Polemik *Literarischer Sansculottismus* definiert, wo Schriftsteller »nach *einer* Art, in *einem* Sinne« zusammenfinden.³¹ Die Franzosen besitzen eine »Nationalkultur«, die sich in Paris verdichtet, so dass ihre Dichter »kein schweres Lehrgeld« zahlen müssen, um Geschmackssicherheit zu erwerben und eben nicht, wie deutsche Poeten, »zu allerlei Versuchen, ja Puschereien genötigt« sind, um ihr Talent auszubilden und schließlich einen »reinen, dem Gegenstande angemessenen Stil« zu erlangen.³² Aus Goethes Polemik wie aus den Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* geht freilich hervor, dass die »Puschereien« deutscher Dichter nicht persönlichem Unvermögen, sondern den zersplitterten politischen Verhältnissen in Deutschland geschuldet seien. Das große Verhängnis des Deutschen und seiner Kultur sei die geistige, politische, kulturelle Provinzialität, ein Verhängnis, das Goethe noch zwei Jahrzehnte später beklagt. »Die deutsche Poesie«, schreibt er 1829, biete »eigentlich nur Ausdrücke, Seufzer und Interjektionen wohldenkender Individuen. Jeder Einzelne tritt auf nach seinem Naturell und seiner Bildung; kaum irgend etwas geht in's Allgemeine, Höhere; am wenigsten merkt man einen häuslichen, städtischen, kaum einen ländlichen Zustand; von dem, was Staat und Kirche betrifft, ist gar nichts zu merken«, wohingegen »die französische Literatur sich nicht einen Augenblick von Leben und Leidenschaft der Nationalität« – sprich von Paris – absondere.³³

In der Urbanität der französischen Kultur, die Goethe zufolge von Männern wie Molière, Voltaire und Diderot geprägt wurde, verbirgt sich aber zugleich eine wesentliche Charakterschwäche: die unwider-

²⁹ Vgl. Goethe zu Eckermann am 3. Mai 1827 (FA II.12, 606–612).

³⁰ Goethe zu Eckermann am 14. Mai 1830 (FA II.12, 708).

³¹ Goethe: Werke (wie Anm. 13), Bd. 12, S. 241f.

³² Ebd. S. 241, S. 243.

³³ Goethe an J. E. Hitzig, 11. November 1829; zit. nach Hendrik Birus: Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung, in: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven, hg. von Manfred Schmeling, Würzburg 1995, S. 5–28, hier S. 19.

stehliche Neigung zur Eitelkeit. Goethe verdeutlicht diese typisch französische Deformation am Beispiel des Theaters:

In jeder Nation strebt eine unverhältnismäßige Anzahl Menschen nach dem Glück, sich selbst von dem Theater herunter wiederzuhören, und es ist niemanden zu verargen, wenn man zu dieser innern Behaglichkeit noch die äußeren Vorteile eines schnellen, allgemeinen, günstigen Bekanntwerdens hinzurechnet. [/] Ist diese Begierde, fürs Theater zu arbeiten, bei dem stillen, mehr in sich gekehrten Deutschen fast zur Seuche geworden, so begreift man leicht, wie der Franzose, der sich es selbst gar nicht zum Vorwurf rechnet, unmäßig eitel zu scheinen, unwiderstehlich genötigt sein muß, sich auf ein Theater zu drängen, das bei einem hundertjährigen Glanze so große Namen zählt, die den lebhaftesten Wunsch erregen müssen, wenn gleich auch mit und neben ihnen an derselben Stelle genannt zu werden. (RN, 241f.)

Zwei Jahrzehnte später legt Goethe nach, wobei die Grundeinschätzung unverändert gilt. Die Franzosen, heißt es in einer schematischen Notiz³⁴ des Jahres 1829, seien »von jeher gewohnt nach außen zu wirken« und bildeten »sich viel ein auf diesen Einfluss auf die übrige Welt.« Die positive Wirkung der französischen Eitelkeit hebt Goethe allerdings ebenfalls hervor: Die Franzosen hätten »wirklich was man sociale Bildung nennt von oben herein verbreitet« und unter den anderen europäischen Nationen in Umlauf gebracht – eine Qualität, die Goethe im *Neffen* schon anspricht, indem er den französischen Sinn für »Convenancen«, »Schicklichkeiten«, »Sozietäten« (RN, 247) und soziale Zusammenhänge insgesamt lobt.

Der Neigung zur unmäßigen Eitelkeit, die sich in Paris naturgemäß verstärkt, scheint es auch geschuldet, dass ein französischer Schriftsteller wie Diderot es sich nicht gefallen lassen könne, durch eine »öffentliche[], persönliche[] Satire« (RN, 274) wie Palissots *Die Philosophen* »schimpflich ausgestellt« und an dem Orte seines »Lebens und Wirkens lächerlich, verdächtig, verächtlich« (RN, 275) gemacht zu werden – ohnehin gehöre »nichts weniger aufs Theater als Literatur und ihre Verhältnisse«. (RN, 257) Weil ihnen der kulturelle Mittelpunkt fehlt, hätten es die deutschen Schriftsteller da ausnahmsweise besser: »In Deutschland haben wir auch Fälle, wo Mißwollende, teils durch Flugschriften, teils vom Theater herab, andern zu schaden gedenken«, jedoch dürfe man hier »die Sache nur ganz geruhig abwarten [...] In

³⁴ Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, I. Abteilung, Bd. 42.2, S. 500.

Deutschland haben sich vor der persönlichen Satire nur die Anmaßlichkeit und das Scheinverdienst zu fürchten. Alles Echte, es mag angefochten werden, wie es will, bleibt der Nation im Durchschnitt wert«, so dass »der Deutschem nur mit Ernst und Redlichkeit sein Verdienst zu steigern [hat], wenn er von der Nation früher oder später begriffen sein will«. (RN, 274) Provinzialität schützt eben auch vor dem eitlen Gezänk der Stadt.

Neben der Eitelkeit weist der französische Nationalcharakter in Goethes Zeichnung eine zweite Deformation auf, die ihn von der deutschen Art unterscheidet. »Die Franzosen«, schreibt er in den Anmerkungen, »scheinen, bei aller ihrer Lebhaftigkeit, mehr als andre Nationen an hergebrachten Formen zu hangen und selbst in ihren Vergnügungen eine gewisse Eintönigkeit nicht gewahr zu werden«. (RN, 242) Hierin erkennt Goethe die Schattenseite der französischen »Verstandeskultur« (RN, 247), die die Dinge und Verhältnisse »recht säuberlich sondert«. (RN, 246) Im Positiven befähigt sie wohl zur kritisch-analytischen Betrachtung gerade poetischer Werke. Die negative Wirkung, die sich im Vorwurf der »Eintönigkeit« andeutet, bringt Goethe ebenfalls zur Sprache, und zwar am Beispiel des »Poeten Du Bartas«. (RN, 246–247) Obwohl dessen Gedichte »mannigfaltige Kenntnisse [...] auf eine darstellende, erzählende, beschreibende, didaktische Weise« verbänden und es somit verdienten, »in jeder französischen Mustersammlung zu stehen«, seien diese Gedichte, »wegen ihres bunten Ansehens, dem Franzosen auf der jetzigen Höhe seiner eingebildeten Kultur äußerst verhaßt«.

Im Gegensatz zu »deutsche[n] Kenner[n]« (RN, 247), an die sich Goethes Anmerkungen selbstverständlich richten, wisse der französische Geschmack literarische Mischformen also nicht zu schätzen. Stattdessen huldige er einem falschen Reinheitsideal: dem starren »Muster«. (RN, 249) Weil ihre Verstandeskultur sie dazu zwingt, einseitig auf die Unterschiede zwischen den Dichtarten abzuheben, müssen die Franzosen wohl oder über »das Gute und Treffliche« an literarischen Mischformen »verkennen«. (RN, 247) In dieser Hinsicht seien die »Nordländer« – die Deutschen und die Engländer – den Franzosen voraus. Diese könne man »auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen« und darin lägen ihre »barbarischen Avantagen«. (RN, 249)

Fazit

Es ist klar, dass Goethe die nationalen Mentalitäten in *Rameaus Neffe* nicht grundlos vergleicht. Er tut es in kritischer Absicht. Vor allem möchte Goethe zeigen, dass die deutschen Leser und Schriftsteller von der französischen Kultur, so wie sie in *Rameaus Neffe* dargestellt wird, noch einiges lernen können. Ja sie sollen viel aus *Goethes* Gemälde der französischen Kultur lernen, nämlich: Geist und Feinsinn – als notwendige Ergänzung der »barbarischen Avantagen« des Deutschen; Geschmack – um die Mittelmäßigkeit endlich auch in Deutschland vom Feld zu schlagen; Weltklugheit – als Gegengift zur Wolkenguckerei der deutschen »Denker und Dichter«; Urbanität – um die politische wie ästhetische Provinzialität des Deutschen zu beenden; analytische Verstandeskultur und formale Strenge – als Korrektiv der deutschen Vermischungs- und Verwurstungstendenz, die häufig die Verschwommenheit mit sich führt; Eleganz und Stilbewusstsein – als unabdingbares äußerliches Ingredienz bürgerlicher Charakterbildung; die Schicklichkeit sozialer Convenancen auch im literarischen Verkehr – um der Kauzigkeit und dem provinziellen Eigendünkel vorzubeugen; und vor allem die Wohltat einer Weltstadt wie Paris, wo »das Beste aus allen Reichen« zusammentrifft und literarisches Talent erst vollends zur Blüte gelangt.

Das wäre *summa summarum* das frankophile Programm von *Rameaus Neffe*, das Warum und Wozu der Goethischen Übersetzung. Ganz zum Schluss, nachdem er Voltaire zum französischen Dichturfürsten gekürt hat, spricht Goethe diesen Punkt an, aber dezent, diplomatisch, verklausuliert:

Es ist sehr merkwürdig, zu beobachten, bei welcher Gelegenheit die Franzosen in ihrer Sprache, statt jener von uns verzeichneten Worte, ähnliche oder gleichbedeutende gebrauchen und in diesem oder jenem Falle anwenden. Eine historische Darstellung der französischen Ästhetik von einem Deutschen wäre daher höchst interessant, und wir würden auf diesem Wege vielleicht einige Standpunkte gewinnen, um gewisse Regionen deutscher Art und Kunst, in welchen noch viel Verwirrung herrscht, zu übersehen und zu beurteilen, und eine allgemeine deutsche Ästhetik, die jetzt noch so sehr an Einseitigkeiten leidet, vorzubereiten. (RN, 279–80)

Die Läuterung »deutscher Art und Kunst« am Leitfaden der »französischen Ästhetik – oder vielmehr dessen, was Goethe dafür ausgibt:

Eben diesen Weg schlug Goethe mit *Rameaus Neffe* ein, auf Kosten Diderots und seiner spöttisch-perversen Satire. Die Epoche der Weltliteratur war angebrochen.

CHRISTINE ABBT

Differenz, Alterität und Verantwortung Politisch schreiben bei Denis Diderot und Georg Büchner

Die Idee einer stark verstandenen Autonomie weisen Denis Diderot und, diesem nachfolgend, Georg Büchner zurück. Das Ich ist nicht selbstgesetzgebend, sondern beeinflusst durch Umstände und eingebunden in vielfältig wirksame Verhältnisse. Daraus resultiert bei beiden Autoren allerdings kein Fatalismus, der das Subjekt seiner Verantwortung vollständig enthebt, sondern eine dringliche Vorstellung von politischem Schreiben, die Differenz, Alterität, Freiheit und Verantwortung konkretisiert. Der präzise gestalteten Darstellung und Vergewärtigung der Relationalität menschlicher Verhältnisse und Situationen und der Möglichkeit, andere Lebenswirklichkeiten als eigene zu imitieren, zu imaginieren und auszuprobieren, werden dabei grundlegende demokratisierende Bedeutung zugesprochen. Ausgehend insbesondere von Denis Diderots Texten *Salon de 1765*, *Paradoxe sur le comédien* und *Essais sur la peinture* wird im Folgenden erstens Diderots Anspruch an ein Schreiben entfaltet, das sich als politisch begreifen kann, insofern es Personen als Subjekte reflektieren lässt, und zweitens dargelegt, wie dieser Anspruch bei Diderot selbst durch den Einsatz komplexer formaler Gestaltung umgesetzt ist und später bei Büchner eine unmittelbare Fortschreibung und Weiterentwicklung findet.

Als Verschiedene zusammen in der Höhle

An einer Stelle im *Salon de 1765* wird Diderots grundlegende Kritik an Positionen, die die Idee einer starken Autonomie und damit einhergehend die exakte Unterscheidbarkeit zwischen einer Person und deren Umwelt behaupten, besonders kenntlich. Dabei wird diese Kritik mit explizitem Rekurs auf einerseits Platons Höhlengleichnis und andererseits Jean-Honoré Fragonards Malerei ausgeführt und als Bericht eines Traumerlebnisses vorgestellt.

Die Figur Diderot berichtet dem Freund Melchior Grimm von ihrem Traum. Darin befindet sie sich selbst in Platons Höhle. Platons Gleichnis habe sie noch vor dem Einschlafen gelesen. »Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure.«¹ Neben dem Berichtenden selbst befinden sich in der Höhle viele weitere Menschen, Männer, Frauen und Kinder. Die meisten davon sind ebenso unfrei wie der Erzählende selbst. Sie sind gefangen und können sich nicht uneingeschränkt bewegen, scheinen aber glücklich. Sie lachen, singen und trinken. Man könnte denken, das wäre ihr »état naturel«², so der Berichtende. Der Blick dieser Gefangenen ist auf eine große Leinwand gerichtet. Darauf sind faszinierende Lichtspiele zu sehen.

Hinter Diderot und den anderen Arretierten befindet sich im Traum eine weitere Gruppe, die das Spiel auf der großen Leinwand in Szene setzt. Diese Personen haben Figuren in den Händen, die so zahlreich und vielfältig einsetzbar sind, dass damit alle menschlichen Situationen nachgestellt werden können. Die farbig-transparenten Figuren werden durch Licht an die Wände projiziert, dass sie so lebendig wirken, wie wenn sie keine Abbilder wären, sondern Lebewesen aus Fleisch und Blut. Jede menschliche Situation ist so darstellbar. Auf die Betrachtenden üben diese Inszenierungen große Wirkung aus. Sie vermitteln Freude und Glück, führen aber auch zu Tränen und Schmerzempfinden, je nach dem, was gezeigt wird.

Der Autor Diderot lässt die Figur Diderot im Text einen Traum beschreiben, in dem sich der Berichtende in der Höhle des antiken Philosophen befindet. Die Anlehnung an Platons Textvorlage bietet dabei gleichzeitig beste Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung damit. So gibt es im Traum von Diderot, anders als bei Platon, für niemanden einen Ausweg aus der Höhle. Alle sind und bleiben zusammen in der Höhle, unterteilt allerdings in Diderots Variante in einerseits Spielende und andererseits Zuschauende. Die einen setzen das Spiel aus Figuren, Farben, Formen und Geschichten in Gang und spielen, die anderen blicken gebannt auf die Leinwand mit dem bunten, faszinierenden Spiel und werden dabei bespielt. Viele der Zuschauenden blicken, so wird es von Diderot berichtet, gebannt auf das Gezeigte und sind den Wirkungen dieser bewegten Bilder ausgeliefert. Das macht sie

¹ Denis Diderot: *Salon de 1765*, Paris 1984, S. 253.

² Ebd.

nicht unglücklich, solange sie selbst oder andere nicht danach streben, das Spiel, seine Bedingungen und Wirkungen, seine Beschaffenheit zu verstehen. Allerdings gibt es in der Höhle von Diderot unter den Zuschauenden auch solche, die auf der Hut sind, die den Kopf drehen und sich umsehen möchten. Diese nehmen sich und ihre eigene Situation und die der anderen in der Höhle wahr und entwickeln so ein Selbst- und Fremdverhältnis. Das allerdings wird von der Gruppe der Spielenden im Hintergrund mit allen Mitteln zu unterbinden versucht. »Par derrière nous il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusions et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes.«³ Jene, die mit Hoffnung und Angst hauserien, drohen mit furchterregender Stimme jenen, die es wagen, ihren Kopf zu drehen, eine neue Sicht erproben und die Bedingungen der Inszenierungen mit in den Blick nehmen. Wer es dennoch versuche, setze sich großer Gefahr aus und müsse mit Bestrafung rechnen, so Diderot zu Grimm.

Bei Platon geht es im Kontext des Höhlengleichnisses um die Unterscheidung zwischen Licht und Schatten und um auf der einen Seite Philosophen, die den Weg nach draußen suchen und finden können und um auf der anderen Seite alle Anderen, die das nicht aus eigener Kraft schaffen. Bei Diderot geht es nicht um die Unterscheidung zwischen Licht und Schatten oder um die Differenz zwischen solchen, die ans Licht kommen und solchen, die dieses Licht nicht sehen. Alle verharren in Diderots Traum in der Höhle. Niemand erreicht einen Standpunkt, von dem aus das wahre Licht erblickt werden könnte. Diderot überträgt die Differenz von Licht und Dunkel, von Wahrheitssuche und Selbsttäuschung ins Innere der Höhle und bestimmt diese neu. Die Differenz ist eine sozial-politische, welche die Position der Menschen und ihre Macht betrifft. Drei Gruppen von Menschen sind dabei deutlich voneinander gesondert. Die erste Gruppe, die im Traumbild Diderots hervorgehoben wird, umfasst die Machthabenden, welche die Inszenierungen auf der Leinwand in Gang bringen, welche unablässig auf die Masse der Rezipierenden einwirken. Das machterhaltende Interesse dieser Drahtzieher wird betont. Sie wollen, so der Berichtende bei Diderot, partout nicht, dass irgendjemand aus den Reihen der Zuschauenden danach strebt, die Ordnung in der Höhle zu verstehen.

³ Ebd.

Die zweite Gruppe umfasst die Zuschauenden, die in ihrem gefesselten Zustand zufrieden erscheinen. Diese lachen und weinen, je nachdem was ihnen gezeigt wird und können diese Empfindungen nicht aus sich heraus generieren, weder erinnern, noch imaginieren oder reflektieren. Eine dritte Gruppe schließlich umfasst jene Zuschauenden, die ihre Fesseln sprengen, ihre Rolle interpretieren und ihren Blick verändern möchten. Es handelt sich dabei um solche, die ihren Kopf zu drehen versuchen und einen Perspektivenwechsel anstreben. Diese Personen bemühen sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten in der Höhle darum, die Bedingungen für das Spiel auf der Leinwand besser zu verstehen und entwickeln ein Wissen in Bezug auf die eigene Situation und jene anderer. Sie erreichen damit nicht das Licht der Wahrheit, repräsentieren hier aber jene, die sich um ein besseres Verständnis der Relationen und Wirkungszusammenhänge bemühen. Unter welchen Bedingungen kommen die Bilder auf der Leinwand zustande, welche Lebensmöglichkeiten gibt es in der Höhle? Jene, welche eine Erweiterung ihres Blicks anstreben, etablieren im besten Falle ein Wissen davon. Mehr ist nicht möglich. Darin allerdings verortet Diderot (und nach ihm Büchner) immense sozial-politische Sprengkraft. Die Vergewärtigung des eigenen Schauens als einer Perspektive unter anderen, das Bemerkten der unterschiedlichen Gruppen im sozialen Raum und das sichtbar Werden der Wirkungszusammenhänge, die zwischen allen bestehen, erachten zudem offenbar auch die Drahtzieher der Inszenierungen in der Höhle, die Mitglieder der ersten Gruppe, als hochgefährlich in Bezug auf ihre Vormacht. Sie schüchtern darum ein, wer seinen Blick umherschweifen lassen will.⁴

Unheimliche Verbindungen

Nachdem die unterschiedlichen Situationen in der Höhle und das enge Zusammenspiel zwischen jenen, die das Spiel beherrschen und jenen, die ihm ausgesetzt sind, beschrieben worden ist, wendet sich Diderot der genaueren Betrachtung des Lichtspiels auf der riesigen Leinwand zu. Explizit macht er dabei den Wechsel seiner eigenen Perspektive

⁴ Vgl. Julia Apitz: Whoever Controls Your Eyeballs Runs the World. Visualisierungen von Kunst und Gewalt im Werk von Don DeLillo, Göttingen 2012, S. 71–75.

kenntlich und damit offensichtlich, dass es ihm, anders als vielen Gefangenen in der Höhle, möglich ist, mehr zu sehen als ausschließlich die Lichtbilder auf der Leinwand, denen er sich jetzt voll und ganz widmen will.⁵

Die Differenzsetzung zwischen direkter Wahrnehmung, Imagination und Erinnerung wird in den weiteren Ausführungen in ihrer Berechtigung grundlegend in Zweifel gezogen. Es wird deutlich gemacht, inwiefern jede mediale Realisierung eines Bildes auch ein Abbild einer früheren und anderen medialen Vermittlung ist und ihrerseits wieder in vielfältiger Beziehung steht zu weiteren und neuen Ausdrucksweisen. Jedes Bild, so wird dabei nahegelegt, ist auch Abbild. Es rekuriert auf einen Eindruck, dem Ausdruck verliehen wird. Die unterschiedlichen Verfahren der Reproduktion und Vergegenwärtigung von Bildern werden bei Diderot als Vorgänge vorgestellt, die je anspruchsvoll zwischen Eindrücken und Ausdrucksformen vermitteln.

Der Autor Diderot lässt Diderot in seinen Ausführungen über Fragonards Bild »Le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé« die Vorstellung einer mentalen Verfassung erläutern, die unablässig auf Reize reagiert.⁶ Sehen, Träumen, Vorstellen und Erinnern stellen demnach zwar unterschiedliche Vorgänge dar, in Bezug auf ihre Wirkung auf ein Subjekt sind sie allerdings nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden. Jemand kann von einem Traumbild ebenso emotional erfasst werden wie durch den Eindruck eines Bildobjekts, das betrachtet wird. Die fiktive Schilderung eines Bildes kann dieses realistischer vor dem Auge aufscheinen lassen als es einem gemalten Bild gelingt oder umgekehrt. Zudem ist die Beziehung zwischen Wahrnehmung, Traum und Erinnerung keineswegs eine einfach zu klärende. Es ist der Freund Melchior Grimm, der Diderots Perspektive mit seinen Nachfragen verdeutlicht und gleichzeitig auch in Frage stellt. Einerseits lobt er die Imaginationskraft von Diderot, wenn er zu bedenken gibt, dass es keinen Künstler gebe, der solche Bilder malen könne, wie sie von Diderot beschrieben würden. Andererseits fragt er, wie Diderot dazu komme, das Bild von Fragonard so genau beschreiben zu können. Hat er es gesehen oder nur davon gehört, wer hat Diderot davon

⁵ Der im Text berichtende Diderot gehört damit seinerseits der dritten Gruppe von Höhleninsassen an. Er verfügt über mehrere Perspektiven, was ihm erst erlaubt, die Situationen in der Höhle bewusst zu vergegenwärtigen.

⁶ Vgl. Andrei Pop: *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*, Oxford 2015, S. 22.

berichtet? Auch auf dieser Ebene des Gesprächs wird untersucht, ob es einen Unterschied in Bezug auf die Nachwirkung eines Eindrucks gebe oder nicht. Macht es einen Unterschied, ob ich das Bild gesehen habe oder ob es mir jemand so lebendig und akkurat erzählt, dass ich es mit eigenen Augen zu sehen vermeine und darüber vergesse, dass es nur ein Bericht war? Auf das Subjekt selbst und seine Empfindungen in Bezug auf Glück oder Unglück, Genuss oder Ekel, Faszination oder Langeweile ist die Einteilung in Original und Kopie nicht relevant.

Der Austausch zwischen Diderot und Grimm unterstreicht, dass sich innerhalb der Höhle nichts eindeutig und vollumfänglich vom Anderen loslösen lässt. Alles steht mit allem in irgendeiner Verbindung, und erst die Kunst vermag es, diese Verbindungen sichtbar werden zu lassen. Das, was als Original gilt, wird darin als Abbild unter Abbildern kenntlich. Nicht nur zwischen den Menschen, sondern auch zwischen allen Dingen sind unheimliche Verbindungen in Kraft. Nichts ist, was es ist, ohne das Andere.

Im Gespräch zwischen Diderot und Grimm zeigt sich, dass die Relation zwischen dem zuerst gemalten Bild von Fragonard, und dem im Text erzählten Bild von Diderot nicht eindeutig zu bestimmen ist. Grimm spiegelt dies durch seine Einwürfe: »C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint.«⁷ In der Sicht von Grimm entsprechen sich die Figuren und beide Vermittlungen haben exakt denselben Effekt auf die Zuschauenden. Schließlich geht Grimm noch einen Schritt weiter und bezeichnet alles bei Fragonard ebenso wie alles in Diderots Darlegung als »simulacres«⁸. Diderot antwortet darauf mit Verweis auf einen Austausch, der zwischen ihm und Fragonard stattfindet, und zwar nicht am Tage, nicht bei Lichte betrachtet, aber doch in der Nacht. »Ce que vous me dites me ferait presque croire que moi qui n'y crois pas pendent le jour, je suis en commerce avec lui pendent la nuit.«⁹ Im dunkeln Innern der Höhle, so ließe sich anfügen, unterstehen alle den beabsichtigten und unbeabsichtigten Wechselwirkungen. Diese Wechselwirkungen sind ihrerseits nie vollständig transparent zu machen. Jeder Versuch ist selbst Effekt von nicht eindeutig abgrenzbaren Wirkungen und hat Einfluss auf nicht vollständig zu klärende, weitere Wirkungszusammenhänge.

⁷ Diderot: Salon (wie Anm. 1), S. 262.

⁸ Ebd.

⁹ Diderot: Salon (wie Anm. 1), S. 261 u. S. 263.

Persönliche Freiheit ist unter dieser Voraussetzung nicht als Ausbruch aus diesen Verbindungen oder Unabhängigkeit vom Zusammenhang zu denken, sondern als eine Verschiebung der eigenen Position und Veränderung des Blicks. Diese bedeuten Verwirklichung von Freiheit und vermögen die scheinbar unveränderlichen Konstellationen zu mobilisieren.¹⁰ Das Gefüge wird als Gefüge und damit als fragil bemerkbar und gleichzeitig erfährt auch das Subjekt sich als verändertes und damit als veränderbar. Es realisiert, dass es noch unerprobte andere Lebenswirklichkeiten gibt. So betrachtet verwundert nicht, dass Diderot dem Metier des Schauspielers große Beachtung schenkt und diesem auch demokratische Bedeutung zuspricht. Im Spiel mit Rollen verwirklicht sich persönliche Freiheit, und das in mehrfacher Hinsicht.

Spiel mit Rollen

In idealer Form zeigt sich das rätselhafte Zusammenspiel von Unterwerfung und Freiheit am Schauspieler. Keine Person ist nur und ausschließlich sich selbst unterstellt. Gleichzeitig ist niemand ausschließlich das Resultat sozialer Einflüsse und Determination. Diderot erörtert im *Paradoxe sur le comédien* die widersprüchliche Situation, in der sich der Schauspieler befindet, und mit ihm, genau besehen, jede selbstbewusste Person. Im Dialog zwischen einem Ersten und Zweiten Sprecher wird die Frage verhandelt, wodurch sich ein exzellenter Schauspieler von einem mittelmäßigen oder schlechten unterscheidet. Der Zweite Sprecher, der im Dialog stärker zu Wort kommt und mit Diderots Positionen in Verbindung gebracht werden kann, nennt als Kriterium für den meisterhaften Schauspieler eine außerordentliche Konzentration. Der ideale Schauspieler beherrsche die Fähigkeit, einen Anderen auf der Bühne so darzustellen, dass das Publikum vergesse, dass es sich dabei überhaupt um ein Spiel handle. Während des Spiels darf von den Zuschauenden nicht realisiert werden, dass sie einen Schauspieler vor sich haben, der einen Anderen darstellt. Sonst scheitert die ange-

¹⁰ Zum »Licht« als einer Form der Reflexion über Machtbeziehungen vgl. David Ferris: *Shadows on the wall of reason. Diderot before Fragonard*, in: *Inventing Agency. Essays on the literary and philosophical production of the modern subject*, hg. von Claudia Brodsk und Eloy la Brada, London/New York 2017.

strebte Wirkung. Auf der Bühne muss der Schauspieler glaubhaft den Anderen personifizieren. Allerdings, so fährt der Zweite Sprecher fort, ohne dabei selbst je zu vergessen, dass es nur ein Spiel mit Rollen ist. Der Schauspieler selbst muss sich stets bewusst sein, dass er eine Rolle darstellt. Er ist während der höchsten Kunstdarbietung gleichzeitig der Andere und nicht der Andere, er ist sich und ist es nicht, und weiß über diese seine paradoxe Situation Bescheid.¹¹

Nimmt man den Traumbericht aus dem Salongespräch von 1765 noch einmal hinzu, dann repräsentiert der ausgezeichnete Schauspieler, wie er im Paradox-Text gefordert wird, ein Mitglied der dritten Gruppe der Höhle. Denn in Idealform hat der Schauspieler (oder die Schauspielerin) bereits nicht nur einige selbstständige Blickverschiebungen vollzogen, sondern sich voll und ganz und gleichzeitig der eigenen Situation hochbewusst vorübergehend eine andere Möglichkeit menschlicher Existenz angeeignet. In dieser Imitation anderer Lebenswirklichkeiten realisiert sich ein Freiheitsschub. Der soziale Gestaltungsraum wird darin nicht nur genutzt, sondern gleichzeitig auch vorgeführt.

Wird die Möglichkeit der künstlerischen Täuschung in Bezug auf Identitäten ernst genommen und streng befragt, ergeben sich daraus weitreichende Konsequenzen. Es wird daran offensichtlich, dass die Identität eines Menschen etwas Gestaltbares darstellt. Wenn Personen andere glaubhaft imitieren können, wer sind sie dann tatsächlich? Wer könnte darüber noch zweifelsfrei Auskunft geben? Der Spielende führt im besten Falle vor Augen, dass er selbst unter anderen Umständen auch jene Person hätte werden können, die er darstellt. Identitäten, so wird in der vertieften Analyse der fabelhaften Schauspielerei dargelegt, können folglich nicht als eindeutig festgelegte oder restlos überprüfbare behauptet werden, ohne in grundlegende Widersprüche zu geraten. Vielmehr müssen sie als vorübergehend sichtbarer Ausdruck fortlaufender Prozesse von komplizierten Wirkungszusammenhängen anerkannt werden. Weil diese nie ganz oder abschließend transparent gemacht werden können, handelt es sich dabei auch um unheimliche Verbindungen.

¹¹ »Gerade weil er sich zuhört im Augenblick, da er uns rührt, und weil seine Begabung gerade nicht im Fühlen besteht, wie Sie meinen, sondern darin, die äußeren Zeichen des Gefühls peinlich genau wiederzugeben, deshalb lassen Sie sich täuschen.« Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler, übers. und eingeführt von Felix Rellstab, Zürich 2011, S. 20.

Jeder hätte auch ein anderer werden können, so lautet also eine Prämisse der Gedankenwelt Diderots. Eine unbestimmte Potentialität lässt sich reflektierend aus den Möglichkeiten der Imitation ableiten und als das Verbindende zwischen den Subjekten denken. Konkret allerdings sind die Möglichkeiten der Autonomie eingeschränkt. Das Subjekt ist in Diderots Höhlengleichnis auch dann noch gefangen, wenn es seinen Blick wendet und noch dem begnadetsten Schauspieler stehen Limitierungen entgegen. Nicht jede Rolle etwa kann von jedem gespielt werden, gibt der Zweite Sprecher im Paradox-Text zu bedenken. Insbesondere das Kindesalter und das hohe Alter stellen Widerstände dar. Ein alter Mann etwa hätte Mühe, eine Figur zu imitieren, deren jugendliche Vitalität hervorsteicht.¹² Diderot formuliert diesen Gedanken auch in seinen *Essais sur la peinture*, wo er von der Kindheit und dem Alter als von Phasen spricht, in denen Menschen eine »masse informe«¹³ darstellen, die erst noch oder wieder nach Form und Bestimmung sucht. Der Künstler solle sich darum vor allem um eine möglichst genaue Nachahmung von Personen (auf der Bühne oder auf der Leinwand) bemühen, deren Alter dazwischen liege und also, so könnte angefügt werden, in jener Zeit, in der das Spiel mit sozialen Rollen ausgeprägt im Gange und gesellschaftlich besonders gefordert ist. Das Spiel mit Rollen bedeutet bei Diderot keine Autonomie, aber immerhin eine Form von persönlicher und damit einhergehend auch eine Realisierung demokratischer Freiheit.

Politisch schreiben

Persönliche Freiheit ist bei Diderot nicht als herausragende Tat oder autonome Handlung konzipiert, die sich vollständig aus den Ketten von Ursache und Wirkung löst, sondern als eine zunächst einmal minimale Bewegung, als Verschiebung des Blicks. Es gibt Freiheit, aber sie befreit den Einzelnen nicht unmittelbar aus seinen Fesseln. Der »Zwang der Umstände«,¹⁴ von dem Schiller später im Rahmen seiner

¹² Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler (wie Anm. 11), S. 25.

¹³ Denis Diderot: *Essais sur la peinture*, hg. von Gita May, Paris 1984, S. 13.

¹⁴ Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg., von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, Band 8, S. 251–275, hier S. 259.

Überlegungen über die tragische Kunst sprechen wird, ist bei Diderot bereits deutlich mitgedacht.¹⁵ Verschiebungen des Sehens, Hörens und Wahrnehmens werden bei Diderot als Voraussetzung dargelegt für gesellschaftliche Veränderung und die Möglichkeit, kritisch, verantwortungsvoll und politisch zu agieren. Vor allem geht damit zudem ein anderer Begriff von gegenseitiger Verbindlichkeit und sozialer Verantwortung einher. Verschiebungen (und damit einhergehende Unterbrechungen) der gewohnten Wahrnehmung sind aus Diderots Perspektive anzustreben. Ein Schreiben, das politisch gelten will, hat sich an diesem Ziel zu orientieren.

In der Höhle im *Salon de 1765* ist nichts darüber gesagt, wie es dazu kommt, dass einige Gefangene den Kopf wenden möchten und andere nicht. In jedem Fall gibt es solche, die sich nach neuem Sehen und Hören sehnen. Im Paradox-Text und auch im Aufsatz über die Malerei wird diesbezüglich der Künstler nobilitiert. Er verkörpert das Vorbild, indem er dieses neue Sehen und Hören einerseits selbst anstrebt und perfektioniert und seine Fähigkeit andererseits idealerweise in eine Kunst der Mimesis kulminieren lässt, um so anderen damit ebenfalls möglichst einen neuen Blick zu vermitteln. Exakte Imitation wird von Diderot als Anspruch an künstlerisches Schaffen formuliert. Es vollzieht und realisiert, was es zeigt und fordert, und wozu es einlädt.

Die anzustrebende Nachahmung, wie sie Diderot entwirft und empfiehlt, umfasst dabei, anders als es Goethe in seiner Übersetzung missverstand,¹⁶ keine Kopie, sondern Neuschaffung. Diderots Kunst der Mimesis beinhaltet höchste Virtuosität statt stumpfen Realismus. Denn beabsichtigt ist, das Unsichtbare, was fortlaufend Wirkungen entfaltet, sichtbar zu machen und damit offenzulegen, was beispielsweise die Subjekte zu dem werden lässt, was sie zu sein scheinen. Das, was im Dunklen oder in der Stille liegt, jene »liaison secrète«,¹⁷ soll durch eine möglichst treffende Nachbildung desselben erkennbar werden. »Si les

¹⁵ Daniel Fulda sieht die Einsicht in Unkalkulierbarkeit gesellschaftlicher Interaktionen erst bei Schiller vorliegen. Er verweist allerdings auf Hegel, welcher seinerseits gerade in diesem Punkt an Diderot anschließt, was deutlich macht, dass diese Sichtweise bereits früher auftaucht und differenziert wird. Vgl. Daniel Fulda: »Kein Mensch muss müssen?« Freiheit und Zwang in der Tragödie der Moderne, in: Freiheit und Zwang. Studien zu ihrer Interdependenz von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda, Hartmut Rosa und Heinz Thoma, München 2018, S. 197–215, hier S. 205.

¹⁶ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, WA I, 45, Weimar 1999.

¹⁷ Diderot, *Essais sur la peinture* (wie Anm. 13), S. 12.

causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont.«¹⁸

Bereits bei Diderot wird zudem deutlich gemacht, dass die Wiederholung kein exaktes Verfahren der Doppelung darstellt. Jede Wiederholung portiert Neues. Umgekehrt ist das Original kaum auf seinen Ursprung hin zurückzuführen. Einen absoluten Anfang zu setzen, ist nicht möglich. Jedes Bild ist seinerseits Abbild. Ebenso wenig erfolgreich wäre der Versuch, sich den allerersten Menschen vorzustellen. Denn der Mensch ist bei Diderot seinerseits als ein bilderschaffendes Lebewesen bestimmt, das sich von sich selbst und von anderen nur in der Vermittlung, im Zeichen von Bildern und durch Erinnerungen und Imagination ein Verständnis aneignen kann.

Die Einsicht und Verdeutlichung der Situation des einzelnen Subjekts, »un être modifiable relié à d'autres« zu sein,¹⁹ hat bei Diderot grundlegende Konsequenzen und prägt seine politische Ästhetik. Die Vorstellung, dass jedem Subjekt von Natur oder aus Vernunftgründen ein bestimmter Ort in der Gesellschaft oder ein Wesenskern zukommt, weist er ebenso zurück wie die Idee einer starken Autonomie. Dagegen demonstriert Diderot die Veränderbarkeit und Fragilität des Subjekts als Grundbedingungen menschlicher Verfasstheit. Einerseits lässt sich mit Bezug auf diese Kriterien eine hypothetische Gleichheit zwischen den Menschen denken und andererseits wird durch die Verdeutlichung der Zusammenhänge auch eine normative Verbindlichkeit sichtbar. Das, was einem anderen passiert, hätte theoretisch auch einem selbst passieren können und es hat auch, ohne dass es zunächst so scheint oder erkennbar ist, mit einem zu tun. Dichtung, Malerei und Schauspiel sind im Idealfall Ausdruck und Vermittlung dieser Einsicht und insofern politisch.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Franck Salaün: *Rira, rira pas? La place du spectateur selon Diderot*, in: *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII/XVIII siècles)*, hg. von Bénédicte Louvat-Molozay und F. Salaün, Montpellier 2008, S. 183–194, hier S. 193.

Georg Büchners Rezeption von Diderot im *Lenz*

Es ist unstrittig, dass Georg Büchner von Diderots Werk in Teilen Kenntnis hatte. Einerseits und ganz zentral war diese Kenntnis vermittelt durch Goethes Übersetzung und Kommentierung von Diderots *Essais sur la peinture*. Insbesondere Thomas Michael Meyer legt nahe, dass Büchner in *Dantons Tod* und in *Lenz* zentrale Gedanken und sogar Formulierungen von Diderot übernimmt und diese mit und gegen Goethe für seine eigene Kunstauffassung verwendet.²⁰ Andererseits gibt es eine zweite Linie, die von Diderot über Jakob Michael Reinhold Lenz zu Büchner führt. Lenz war mit Diderots Schaffen bereits als junger Mann in Kontakt gekommen und hatte sich affirmativ mit Diderots politischer Ästhetik beschäftigt.²¹ Büchner seinerseits setzt sich in der Erzählung *Lenz* mit dem Leben von Lenz auseinander. Die Verbindung zwischen Diderot, Lenz und Büchner bzw. zwischen deren Schaffen ist allerdings nach wie vor zu wenig beleuchtet. »Weder die Büchner- noch die Lenz-Philologie ist über programmatische, die Ästhetiken beider Autoren in Beziehung setzende Äußerungen hinausgelangt. Dies gilt in Sonderheit für das Erfassen des komplexen Verhältnisses, welches Büchner über Lenz hinaus mit Goethe und Diderot verbindet.«²² Dass es eine bemerkenswerte Bezugnahme von Büchner auf diese drei Auto-

²⁰ Thomas Michael Mayer: Büchner und Weidig, Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des ›Hessischen Landboten‹, in: Sonderband der Reihe text + kritik, Georg Büchner I/II, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1979, S. 16–297, hier S. 76–78. Albert Meier sieht die Hinweise dafür als »zu dünn« an. Vgl. Albert Meier: Büchners Ästhetik, München 1983, S. 99. Die Argumente, die Meier ins Feld führt, werden allerdings von Jürgen Schwann entkräftet. Vgl. Jürgen Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs, Tübingen 1997, S. 122ff.

²¹ Art. »1.1. Leben« von Heinrich Bosse, in: J.M.R.-Lenz-Handbuch, hg. von Julia Freytag, Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Berlin/Boston 2017, S. 1–34, hier S. 9. Vgl. auch: Elin Andersen: Kroppens sublime tale: om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz, Aarhus 2005; Manfred Durzak: Lenz' »Der Hofmeister« oder Die Selbstkasteiung des bürgerlichen Intellektuellen. Lenz' Stück im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk, hg. von David Hill, Wiesbaden 1994, S. 110–119. Auch bereits Roland Mortier verweist darauf, dass Lenz die Dramen Diderots sehr gut gekannt haben muss. Vgl. Roland Mortier: Diderot in Deutschland, Stuttgart 1972, S. 99.

²² Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik (wie Anm. 20), S. 126.

ren auch hinsichtlich ihrer politischen und ästhetischen Konzeptionen gibt, wird allerdings in der Forschung nicht bestritten.²³

Im Folgenden werden die zwei erwähnten Rezeptionsspuren von Büchner in Bezug auf Diderot, also einerseits die Vermittlung durch Goethe und andererseits jene durch Lenz, an Büchners *Lenz* reflektiert und dabei Aspekte hervorgehoben, die Büchners Schreiben mit jenem von Diderot verbinden. Gezeigt werden soll, dass Büchner in *Lenz* beide Rezeptionsspuren eng auf einander bezieht und dadurch seine eigenen Formen des Politischen zuspitzt.

Büchner beschäftigte sich im Frühjahr 1835 intensiv mit der Biographie von Lenz. Dies ist aus Briefen an Büchner ersichtlich, worin nach dem Stand der Novelle gefragt wird, und auch Büchner berichtet seinerseits in Briefen an seine Familie vom Interesse an Lenz. Er schreibt: »Ich habe mir hier allerhand interessante Notizen über einen Freund Goethes, einen unglücklichen Poeten Namens Lenz verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde.«²⁴ Die Beziehung von Lenz zu Goethe wird in dem hier zitierten Brief von Büchner auffallend betont. Sie nimmt auch in der Erzählung *Lenz* eine zentrale Bedeutung ein: Mit konkretem Rückgriff auf Lenz und Diderot bzw. deren Werke und Kunstauffassungen formuliert Büchner darin seine ästhetische Position und bringt dabei sich und die beiden Vorgänger in eine Linie und in Stellung gegen Goethes Kunstverständnis.

Im sogenannten Kunstgespräch werden zwischen den Figuren Kaufmann und Lenz jene Aspekte verhandelt, die im Kern auch die Auseinandersetzung von Goethe mit dem französischen Kollegen in Goethes Übersetzung und Kommentierung von Diderots *Essais sur la peinture* prägen, nämlich das Verhältnis von Kunst und Natur, von Realismus und Idealismus, von Ordnung und Schönheit und den Möglichkeiten der Kunst. Von Goethes schriftlich festgehaltener Beschäftigung mit Diderot hatte Büchner schon früh Kenntnis. Sie war in der Bibliothek seiner Eltern vorliegend. Bereits als Schüler am Gymnasium hatte er darin gelesen und dazu Notizen gemacht. Büchner lässt im Kunstgespräch die Figur Lenz gegen Kaufmann antreten und über die

²³ Jürgen Schwann selbst unterstreicht die Plausibilität eines engen Bezugs von Lenz auf Diderot, der auch Büchner beeinflusste. Vgl. ebd., S. 124.

²⁴ Georg Büchner: Brief Nr. 50, in: Ders.: Werke und Briefe, München 1988, S. 519.

Nachteile und Vorteile der »idealistischen Periode«²⁵ streiten. Bringt man Goethes Kritik an Diderot mit den Positionen von Lenz und Kaufmann in einen Abgleich, werden leicht Parallelen erkennbar zwischen jener von Lenz und Diderot bzw. zwischen jener von Kaufmann und Goethe.²⁶

Lenz spricht an keiner anderen Stelle innerhalb der Erzählung so lange in direkter Rede wie hier. Aber gerade hier spricht die Figur Lenz, je länger sie redet, desto weniger aus sich selbst. Lenz Stimme wird zusehends zu einem Echo der Überlegungen von Diderot. Zu Recht verweist John Osborne darauf, dass Lenz in der gleichnamigen Erzählung zuerst über Dichtung und Dramatik spricht, also über Themen, die auch den historischen Lenz zeitlebens beschäftigt hatten, um dann allerdings zunehmend auf die Kunst und Malerei zu sprechen zu kommen.²⁷ Dieser Kunstbereich war dem historischen Lenz kaum vertraut. Diderot hingegen thematisierte die Malerei immer wieder, u.a. in den Salons oder im Essay über Malerei. Hier wird die Auffassung geteilt, dass teilweise eine zu eindeutige Entsprechung zwischen dem historischen und dem von Büchner gestalteten Lenz angenommen wird.²⁸

²⁵ Georg Büchner: Lenz, in: Ders.: Werke und Briefe, München 1988, S. 137–158, hier S. 144.

²⁶ Hofmann und Kanning nennen den Bezug zu Diderot. Sie lassen allerdings offen, inwiefern im Kunstgespräch Partei für Diderot gegen Goethe genommen wird. »Im ›Kunstgespräch‹ mit Kaufmann zieht Lenz die Konsequenz aus den Spekulationen des Naturgesprächs mit Oberlin; gleichzeitig formuliert er für Büchner grundlegende Ideen zur Ästhetik im Anschluss an Diderot und Mercier/Goethe [...].« Michael Hofmann und Julian Kanning: Georg Büchner. Epoche – Werk – Wirkung, München 2013, S. 129. Theo Buck sieht bei Büchner an verschiedenen Stellen in seinem Werk Diderots ästhetische Forderungen umgesetzt. Vgl. Theo Buck: »Man muß die Menschheit lieben«. Zum ästhetischen Programm bei Büchner, in: Sonderband der Reihe text + kritik, Georg Büchner III, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 15–34, hier S. 24.

²⁷ Vgl. John Osborne: Motion Pictures: The Tableau in Lenz's Drama and Dramatic Theory, in: Space to act. The theatre of J.M.R. Lenz, hg. von Alan C. Leidner und Helga S. Madland, Columbia S.C. 1993, S. 91–105, hier S. 92–94.

²⁸ So etwa Hoda Issa: »Die ins Kunstgespräch eingeflossene Kunstauffassung Büchners steht zudem in Einklang mit der Kunstauffassung des historischen Lenz und verrät eine intensive Lenz-Rezeption Büchners.« Hoda Issa: Das ›Niederländische‹ und die ›Autopsie‹. Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke, in: Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 6, hg. von Dieter Kaffitz, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1988, S. 121. Kritik an einem zu eng verstandene Entsprechungsverständnis zwischen dem historischen Lenz und dem Lenz bei Büchner erhebt u.a. auch Timm Menke: Zwei Thesen zur Rezeption und Krankheit von J.M.R. Lenz, in: »Unaufhörlich Lenz gelesen ...« Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz, hg. von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Stuttgart 1994, S. 27–37.

Dass Büchner just dort, wo Lenz formal besehen direkt zu Wort zu kommen scheint, Andere mitreden lässt, ist mit Blick auf Diderot sprechend.

Nimmt man den Dialog zwischen Kaufmann und Lenz bei Büchner als Stellvertretungs-Disputation ernst, dann lassen sich markante Streitpunkte in Goethes Replik auf Diderot darin wiedererkennen. So wenig bei Goethe das Anliegen von Diderot ins Recht gesetzt ist, so wenig kommt zudem bei Büchner Kaufmann zu Wort. Lenz beginnt seine Ausführungen gleich mit dem Hinweis darauf, dass alle Arten von Verklärung zurückzuweisen seien. »Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten.«²⁹ Die Stoßrichtung ist damit gegeben. Kunst soll sich an der Wirklichkeit orientieren, soll diese sichtbar werden lassen. Dabei wird die möglichst stimmige Abbildung auch hier von Lenz nicht als stumpfer Realismus vorgestellt, sondern als ein Nachschaffen.³⁰ Die anti-idealistische Haltung, die Lenz bei Büchner vertritt, bildet den Ausgangspunkt der Dissonanz, die Goethe gegenüber Diderot formuliert.³¹ Das erste Kapitel der Übersetzung beginnt:

Die Natur macht nichts inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.

Die Natur macht nichts inkonsequentes, jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, Recht behalte.³²

²⁹ Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 144.

³⁰ Vgl. zur besonderen Verfasstheit des Realismus bei Büchner Michael Glebke: *Die Philosophie Büchners*, Marburg 1995, S. 129ff.

³¹ Vgl. Philippe Junod: *Diderot et Goethe. Un dialogue paradoxal*, in: *Ecrire l'histoire de l'art. France-Allemagne 1750–1920*, hg. von Elisabeth Décultot, Paris 2000, S. 97–105; Johann Wolfgang von Goethe: »L'essai Sur la Peinture« de Diderot: traduit et accompagné de remarques, hg. und übers. von Pierre du Colombier, in: *Gazette des Beaux-Arts Nov.* (1969), S. 287–304; Julien Rouge: *Goethe et l'Essai sur la peinture« de Diderot*, in: *Etudes germaniques* 4 (1949), S. 227–236.

³² Goethes Übersetzung von *Essais sur la peinture* (1765) erscheint 1798 in *Propyläen*. Hier und im Folgenden wird auf folgende Ausgabe der Übersetzung zurückgegriffen:

Bereits die erste Passage bei Diderot wird von Goethe korrigiert. Die Natur, so ist Goethe überzeugt, kann nichts korrekt oder inkorrekt machen, eine solche Bestimmung beinhaltet für ihn eine falsche Auffassung von Natur. Denn in der Natur ist alles eine Frage von Ursache und Wirkung. Der Mensch jedoch ist, so Goethe, davon ausgenommen. Insbesondere der Künstler hat sich nicht nach der Natur auszurichten, sondern nach der richtigen Ordnung und Proportion, nach der Schönheit. Diese Kriterien gelten Diderot aber gerade als Ausdruck von machtvollen Beziehungen, von Zwang und Täuschung. Den Ordnungen der Idealisierung und Konvention stellt Diderot das Natürliche entgegen. Dieses offenbart sich nur dem, der sich um ein neues, ein *ver-rücktes*, Sehen bemüht. Die gängige Gegenüberstellung von Kunst und Natur wird von Diderot grundlegend neu konzipiert. Kunst legt nicht das Urphänomen Schönheit frei, sondern ist Aufforderung dazu, das Schöne zu pluralisieren. In jedem individuellen Dasein ist Schönheit zu entdecken und künstlerisch nachzubilden.³³ Das führt auch tatsächlich zu verwirrenden und paradoxen Aussagen, wie Goethe urteilt,³⁴ allerdings nur, solange eine solche Gegenüberstellung unhinterfragt bleibt. Natur und Kunst gehen bei Diderot nicht ineinander auf in dem Sinne, wie es von Goethe beschrieben und befürchtet wird, sondern in dem Sinne, dass alles mit allem in Beziehung steht und Schönheit und Erkenntnis eine Frage der Wahrnehmung und der Anerkennung von Bezogenheit wird. Es gibt bei Diderot keinen Ausweg aus der Höhle. Sonnenlicht ist für niemanden zu sehen, sondern wo dies behauptet wird, Ausdruck von Machtanspruch. Niemand sieht alles. Das Bemühen um einen aus Raum und Zeit gelösten Blick bedeutet bei Diderot eine Erweiterung des einen Blicks um weitere und das Ringen um eine möglichst unverstellte Sicht. Kritik heißt folglich nicht, auf sicheren Boden zu gelangen, ganz unabhängig schön oder ganz wahr zu schaffen, sondern die Bereitschaft, sich zwar nur, aber dies radikal, um eine Blickverschiebung zu bemühen und das dabei noch einmal neu Gesehene ebenso wie die Tatsache, neu sehen zu können,

Johann Wolfgang von Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, WA I, 45, Weimar 1999, S. 253.

³³ Auf diese Differenz, die hier zwischen Diderot und Goethe deutlich gemacht wird, deutet Udo Roth in Bezug auf Büchner und Goethe. Vgl. Udo Roth: Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2004, S. 257.

³⁴ Ebd.

ins eigene und allgemeine Bewusstsein zu holen – unter anderem mit den Mitteln und Möglichkeiten von Kunst.

Goethe hält an der klaren Unterscheidung zwischen Natur und Gestaltung fest und kann darum die gedankliche Radikalität von Diderot nicht richtig fassen. Es fasziniert und verwirrt ihn, dass Wahrnehmungen und Ideen eng aufeinander bezogen werden und dass unter dieser Perspektive Wahrheit nur als Erweiterungen und Neuausrichtungen des Blicks und Anerkennung von Differenz und Alterität anzustreben und einzufordern ist.

Kunst und Natur sind unter dieser Perspektive nicht »amalgamiert«, wie Goethe das in Bezug auf Diderot moniert,³⁵ sondern Kunst hat zum Ziel, und ist Voraussetzung dafür, zu zeigen, was in allem an Leben und Welt ist – und man könnte anfügen, dass damit auch zum Vorschein kommen kann, was an Verletzlichkeit, Vergänglichkeit und Alterität waltet. In Büchners Lenz wird dieser Gedanke fortgeschrieben: »[...] wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist, das Gefühl, dass Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.«³⁶

Etwas später an einer anderen Stelle im Kunstgespräch bei Büchner wird erneut unterstrichen, dass es nicht möglich ist, ein vollständiges Bild zu vermitteln.

Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zuzurufen. Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf.

Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert [...].³⁷

Das, was aus der einen in die andere Form übergeht und alles Lebendige verbindet und beeinflusst, soll Kunst in den Blick rücken. Es handelt sich dabei um das, was Paul Celan das »Unheimliche« nennt und das gemäß Celan in Büchners Kunst überall bewahrt ist.³⁸ Für Celan ist das Anlass zu Lob. Büchner lässt es Lenz im Kunstgespräch ebenfalls

³⁵ Vgl. Mayer: Büchner und Weidig (wie Anm. 20), S. 80.

³⁶ Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 144.

³⁷ Ebd., S. 145.

³⁸ Paul Celan: Der Meridian (1960), in: Georg Büchner. Texte, Analysen, Kommentar, Band 2 (1945-1980), hg. von Dietmar Goltschnigg, Berlin 2002, S. 302.

verteidigen. Goethe ist davon angezogen, in letzter Konsequenz allerdings weist er die materialistischen ebenso wie die poetischen Dimensionen von Diderots Denken und Schaffen zurück.

Zeigen wie es ist (gegen Idealismus)

Politisch schreiben heißt, mit Diderot gesprochen, sich und andere frei und verantwortungsfähig machen, indem die unheimlichen Verbindungen, die Wirkungen von Ursache und Effekt auf Subjekte und die damit einhergehende gegenseitige Komplizenschaft hervor- und ins Bewusstsein treten können, evident werden. Das, was ist, soll deutlich werden, so wie es ist und also auch das, was wirkt und aber meistens übersehen wird, jener unbestimmbare Rest, der Bedingung für konkrete Differenz zwischen Menschen darstellt und gleichzeitig Voraussetzung ist für die Einsicht in ein allgemeines Recht auf Gleichheit. Es ist dieses Verständnis von politisch Schreiben, von Differenz, Alterität und sozialer Verantwortung, das von Georg Büchner gut ein halbes Jahrhundert nach Diderot im *Lenz* nicht nur im Kunstgespräch aufgegriffen, differenziert und kommentiert wird, sondern auch im Textfragment, das dieses Gespräch einfasst.

Das Kunstgespräch ist innerhalb des Gesamttexts bemerkenswert eingebettet. Unmittelbar davor wird an die Ruhe erinnert, die Lenz bei Oberlin verspürt, auch weil hier niemand über Kunst spricht, weil hier keine Kunst ist. »Oberlin wußte von Allem nichts; er hatte ihn aufgenommen, gepflegt; er sah es als Schickung Gottes, der den Unglücklichen ihm zugesandt hätte, er liebte ihn herzlich. Auch war es Alles notwendig, daß er da war, er gehörte zu ihnen, als wäre er schon längst da, und Niemand frug, woher er gekommen und wohin er gehen werde.«³⁹ Lenz erlebt eine Form von Ruhe, weil ihn nichts an jene unheimlichen Verbindungen erinnert. Er ist in der Natur, er muss damit im Moment nicht umgehen. Es gibt Notwendigkeit, keine Bewusstheit, die das Gestaltbare akzentuiert und damit gleichsam auch die Verantwortung jedes Einzelnen. Lenz erlebt, er ist allerdings nicht künstlerisch tätig. Büchner hingegen ist es und zwar eben mit Lenz als Material und Stoff,

³⁹ Büchner: *Lenz* (wie Anm. 25), S. 144.

durch welche Dritten künstlerisch vermittelt werden kann, in welchen Verstrickungen sich das Subjekt wiederfindet.

Direkt nach dem Gespräch über Kunst und Idealismus, in dem sich Lenz ganz vergessen hatte,⁴⁰ spricht Kaufmann Lenz an. Kaufmann hat Briefe vom Vater dabei. Lenz soll zum Vater zurück. Kaufmann schickt den jungen Dichter also weg von Oberlin. Er lässt hier die Stimme der patriarchalen Ordnung erklingen, die keine Abweichung duldet und die den jungen Dichter zerstören wird. Historisch allerdings verhielten sich Goethe und Kaufmann in diesem Punkt unterschiedlich. Die Engführung bei Büchner ist interessant. Christoph Kaufmann, bei dem Lenz 1777 in Winterthur vorübergehend wohnte, schickte Lenz ins Elsass zu Oberlin und also in ein Gefüge, in dem jener sich erholen konnte. Bei Lenz zeigten sich ab dem Frühjahr 1777 unübersehbare psychische Probleme. Goethe seinerseits war im Dezember 1776 und also wenige Monate zuvor maßgeblich daran beteiligt, dass Lenz Weimar hatte verlassen müssen, was diesem massiv zusetzte.⁴¹ Büchner gestaltet in seinem Lenz-Fragment die Figur Kaufmann wider die historischen Fakten, welche ihm durchaus allzu bekannt waren. Der historische Kaufmann war Lenz wohlgesonnen und nahm ihn bei sich auf, nachdem Goethe ihn wegen einer »Eseley«, so Goethes Wortwahl, weggeschickt hatte.⁴² So wenig Lenz in der gleichnamigen Erzählung von Büchner nur mit einer einzigen, eigenen Stimme spricht, so wenig agiert Kaufmann in seinem Namen. Beide Stimmen sind durchlässig und lassen auf der einen Seite Diderot und auf der anderen Goethe aufscheinen, und darüber hinaus selbstredend viele unbemerkte weitere. Der Versuch, die Wahrnehmung zu modifizieren, das Konkrete und das Unheimliche deutlich werden zu lassen und damit das, was ist, aber nicht gezeigt wird, zu zeigen, verlangt, wie bereits erwähnt wurde, keine Versenkung, sondern Aufmerksamkeit. Damit verbunden ist die Dringlichkeit, nach Formen und Mitteln, nach Gestaltungsweisen zu suchen, die für das Unbestimmte und Nicht-Identische, für das Besondere und Andere und das Lebendige daran sensibilisieren. Büchner

⁴⁰ »Er hatte sich ganz vergessen.« Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 146.

⁴¹ Zur Biographie von J.M.R. Lenz aufgrund historischer Belege: Burghard Dener, Hubert Gersch und Ariane Martin (Hg.): »Lenzens Verrückung«. Chronik und Dokumente zu J.M.R. Lenz von Herbst 1777 bis Frühjahr 1778, Tübingen 1999, S. 15–21.

⁴² Vgl. zur »Eseley« die Zusammenstellung der noch auffindbaren Dokumente und Zusammenhänge in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Goethe und Lenz. Die Geschichte einer Entzweiung. Eine Dokumentation, Frankfurt a.M. 2001.

knüpft auch in dieser Hinsicht an Diderot an. Um das Konventionelle als Konventionelles ins Licht zu rücken und die damit verbundene Machtentfaltung und Unfreiheit offenbar werden zu lassen, muss er einerseits auf jede Stilisierung und Idealisierung verzichten und andererseits Unterschiede so zuspitzen, dass daran das Verbindende statt das Trennende erfahrbar wird. Dies ist nicht direkt oder allein propositional möglich, sondern verlangt nach einer Steigerung der ästhetischen Gestaltung.

Konvention und Wahnsinn

Büchner nimmt in *Lenz* auf mehreren Ebenen Partei für Diderots Kunst- und Weltdeutung. Er lässt erstens die Figur Lenz in einem luziden Moment im Sinne Diderots (und Büchners) über Kunst sprechen und er zeigt zweitens auf Umwegen auf, dass ein solch aufgehellter Moment für Lenz in Anwesenheit von Goethe nicht möglich wäre. In der körperlichen und geistigen Verfassung, in der Lenz sich im Text bei Büchner befindet, wäre es jenem unmöglich, in dieser Art vor Goethe aufzutreten und einen Monolog zu halten. Indem Büchner Kaufmann als Gegenüber wählt und also einen Namen ins Spiel bringt, der auf eine Person verweist, die historisch dem Dichter Lenz wohlgesonnen war, beharrt er darauf, dass es weitgehend die Umstände sind, die über Sprechen oder Verstummen einer Person entscheiden. Nicht die Unabhängigkeit von einem Umfeld, sondern das Wohlwollen eben dieses Umfelds bzw. das Wohlergehen erlaubt es dem Subjekt, sich Gehör zu verschaffen. Es sind die Rahmenbedingungen, so macht Büchner kenntlich, die das Erheben einer Stimme als einer eigenen ermöglichen oder verhindern. Was Büchners Lenz Goethe zu sagen hat, kann er, so die hier vorgeschlagene These, nur Kaufmann gegenüber aussprechen.

Die Menschen wären gleich, würden dieselben Umstände auf sie einwirken. Dies ist empirisch allerdings nie der Fall. Als wie relevant Büchner die Umstände in Bezug auf die individuelle Entfaltung einschätzt und welche normativen Konsequenzen er daraus zieht, geht auch aus einem Brief von Büchner an die Familie hervor:

*Ich verachte Niemanden, [...] weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, - weil wir durch die Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen.*⁴³

Konkret sind die Menschen nicht gleich, sondern verschieden, potentiell allerdings sind sie es. Die Forderung nach Gleichberechtigung aller Menschen lässt sich darum nicht befehlen. Sie wird lebenswirksam und plausibel und real dort, wo die Umstände für alle Personen sich angleichen oder wo die Umstände so wirken, dass jedes Individuum sich ohne Furcht umsehen und spielerisch entwerfen kann. Diese Form von Differenz kann verstanden werden als Folge einer Selbstinterpretationsleistung des Subjekts. An Lenz und vielen anderen Figuren in seinem Werk zeigt Büchner, wie sehr Konvention und patriarchale Ordnung einer in dieser Art menschenfreundlichen, spielerischen, experimentierfreudigen Lebensweise entgegenstehen. Der Zusammenhang zwischen Konvention und sogenanntem Wahnsinn wird zuerst bei Diderot ausgelotet und dann dezidiert bei Büchner ausbuchstabiert, und das lange bevor Michel Foucault das Zusammenspiel von Ordnung und Wahnsinn ebenfalls ausführlich erläutert.⁴⁴

»Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.«⁴⁵ Büchner beginnt das Lenz-Fragment mit einer Beschreibung des Erlebens der Hauptfigur und führt dabei vor, was es heißen kann, die Welt anders wahrzunehmen, anders in ihr sich zu bewegen als konventionell. Wer auf dem Kopf geht, so führt Celan in seiner Büchner-Preisrede aus, hat den Himmel als Abgrund unter sich.⁴⁶ Ihm öffnet sich gleichzeitig der Horizont für all die nicht ausgeschöpften, die potentiellen Möglichkeiten, Mensch unter Menschen in der Welt zu sein.

Niemand findet bei Diderot aus der Höhle. Niemand hat bei Büchner festen Boden unter sich. Jene, die sich innerhalb der Ordnung wähnen, geben allerdings glaubhaft und wirksam vor, mit beiden Füßen auf dem Boden zu stehen. Das belässt jene, die sich am Rand befinden, doppelt ungesichert. Mit den Konventionen und Erwartungen seiner

⁴³ Brief an die Familie (Gießen, im Februar 1834), in: Georg Büchner: Werke und Briefe, München 1988, S. 285.

⁴⁴ Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M. 2013.

⁴⁵ Büchner: Lenz (wie Anm. 25), S. 137.

⁴⁶ Celan: Der Meridian (wie Anm. 38), S. 302.

Zeit konfrontiert, wird der Boden, auf dem Lenz geht, bei Büchner als doppelt riskant kenntlich gemacht.

Zu begreifen, dass Verhältnisse und Wirkungszusammenhänge alles Lebendige verbinden und prägen, setzt Freiheit voraus und erwirkt solche. Denn Freiheit vollzieht sich, so wird es von Diderot und Büchner in ihren Werken vorgeführt, als ein sinnlich-ästhetisches Ereignis, das für das Gefüge oder System nicht folgenlos bleibt, dessen Folgen aber auch nicht genau zu berechnen oder abzusehen sind. Zu verstehen, dass die Ketten von Ursachen und Wirkungen nicht aufzubrechen, aber zu manipulieren und zu gestalten sind, dass bestehende Ordnungen aus Machtbeziehungen bestehen, die manche obenauf schwingen und andere ausnutzen und zerbrechen lassen, rückt mit der Erfahrung von Freiheit und dem Zuwachs an Sehvermögen auch eine soziale und politische Verantwortung ins Bewusstsein. Diderot und Büchner stellen sich dieser als Dichter und in ihrer Dichtung.

Diderot, Marx und der Aufbruch ins bürgerliche Zeitalter

Revolutionen bedürfen einer materiellen Grundlage: sie müssen die Bedürfnisse der Menschen verwirklichen. Diderot hat Marx' Gedanken antizipiert, die *Encyclopédie* hat er als revolutionäres Unternehmen verstanden, dazu bestimmt, die Macht von Tyrannen, Fanatikern, Unterdrückern und Intoleranten zu brechen.¹ Seine politischen Ansichten hat er im Eifer des Gefechts gewonnen, als kritischer Beobachter darauf Bezug genommen und es unterstützt.² Wissenschaft, Technik, Handwerk, Landwirtschaft, Industrie, Handel und Produktion galt es zu analysieren, um aus der ökonomischen Basis der Gesellschaft – ganz im Sinne frühliberaler Auffassungen – die Kriterien guter Politik herzuleiten.³

Der Titel des Bandes, in dem dieser Beitrag erscheint, lautet *Formen des Politischen*. Damit sind meines Erachtens rhetorische und ästhetische Stilformen gemeint, die der Formulierung eines politischen Anliegens Nachdruck verleihen. Stilformen eindeutig einem politischen Anliegen zuzuordnen ist nicht einfach, zumal im Fall von Diderot. In seinen Äußerungen verschmelzen viele Stimmen: Grimm, Holbach, Galiani, Raynal, Quesnay, Jaucourt, Saint-Lambert und andere tragen dazu bei.⁴ Hinzu kommt die laut Galiani in der ›Sekte‹ von Diderot gepflegte Kunst, leere Zeilen zu lesen und zu verstehen, was nicht für die Ohren der Zensur bestimmt ist.⁵ Im Folgenden möchte ich zeigen, wie Diderot politisches Wissen aus der Beobachtung des unmittelbaren

¹ Denis Diderot: Lettre à Sophie Volland, 26 septembre 1762, in: ders.: Correspondance, édité par Georges Roth, Paris 1955-1970, Tome IV, S. 172. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle Corr und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe. Zum politischen Denken Diderots immer noch empfehlenswert: Henri Lefebvre: Diderot ou les Affirmations fondamentales du matérialisme, Paris 1949/1983; Jacques Proust: Diderot et l'Encyclopédie, Paris 1962/1995; Elisabeth de Fontenay: Diderot ou le matérialisme enchanté, Paris 1981; Yves Benot: Diderot, de l'athéisme à l'anticolonialisme, Paris 1981.

² Proust: Diderot (wie Anm. 1), S. 350.

³ Urs Marti-Brander: Die Freiheit des Karl Marx, Berlin 2018, S. 162–182.

⁴ Jean Starobinski: Diderot, un diable de ramage, Paris 2012, S. 58–82.

⁵ Ferdinando Galiani: Lettres de l'Abbé Galiani à Madame d'Épinay, Paris 1881, S. 138; Galiani à M. Suard, 8 septembre 1770.

Geschehens gewinnt und zum Chronisten des sozialen Wandels wird. Jahrzehnte später wird Marx sich bemühen, die Bewegungsgesetze von Wirtschaft und Gesellschaft zu verstehen.

Die Herrschaft der Natur und das Elend der Ideologie

Welche ökonomische Ordnung ist den Bedürfnissen und Fähigkeiten der Menschen angemessen? Die Antwort gibt Diderot mit dem 1751 in der *Encyclopédie* publizierten Artikel *Agriculture*.⁶ Die Landwirtschaft ist die nützlichste, wesentlichste der von Menschen erfundenen Künste. Die ersten Menschen, ehrwürdig aufgrund ihrer Sitten, ihrer Herzengüte, ihrer erhabenen Gefühle, widmeten sich vorzugsweise der Kultivierung der Erde. Fürsten haben ihre Gärten bepflanzt, Gesetzgeber in der Sorge um den Landbau ihre Aufgabe erkannt, Feldarbeit galt als Beweis von Tugend und Unschuld. Politiker und Heerführer waren Bauern, das Bauerntum der angemessene Status freier Bürger, der Reichtum verdankte sich den Früchten der Erde. Sobald der Geist der Eroberung größere Gesellschaften schuf, sobald er Luxus, Handel und alle Zeichen der Bosheit der Völker förderte, verlor die Landwirtschaft ihre Würde. Metalle repräsentierten fortan den Reichtum, die Feldarbeit wurde Söldnern und Sklaven überlassen. Diderot idealisiert eine vergangene Epoche, er entwirft eine Ökonomie, die den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Menschen angemessen ist, als ethisch-politische Basis der Gesellschaft taugt, den arbeitenden Menschen adelt, die Arbeitsteilung zwischen Herren und Sklaven aufhebt sowie der Korruption vorbeugt. Der Prozess der Zivilisation ist ein mächtiger Korruptionsfaktor. Geld, Handel, Luxus, Arbeitsteilung, Kolonisierung unterminieren die gute Ordnung, der Hunger nach Reichtum trennt die Klassen. Diderot strebt eine Gesellschaft an, worin jeder Mensch Arbeiter, Bürger und Politiker ist, ein universelles, freies, zur Selbstverwirklichung fähiges Wesen, wie Marx später definieren wird. Doch ein unaufhaltsamer Fortschritt entfernt sich vom Ideal. Gibt es eine Politik, die ihn aufzuhalten vermag? In der physiokratischen Lehre glaubt

⁶ Denis Diderot: *Œuvres complètes*, édition Hermann, Paris 1975 ff., Tome V, S. 290–311. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle OC und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

Diderot die Antwort gefunden zu haben: Die ›Herrschaft der Natur‹ begründet den Vorrang der Landwirtschaft.

François Quesnay, der Begründer der physiokratischen Schule, verfasst 1756 für die *Encyclopédie* den Artikel *Evidence*.⁷ Darunter versteht er die unbestreitbare Gewissheit, verleiht dem Begriff aber zusätzlich eine moralisch-theologische Bedeutung. Menschen müssen ihr Verhalten regeln, dem Weisen gelingt dies spontan, während die animalische Freiheit der unvernünftigen, instinktgeleiteten Masse der Zähmung durch Herrschaft und Sanktionsmacht bedarf. Die moralische Freiheit ist die Verpflichtung gegenüber dem göttlichen Gebot. Wenn allerdings die Evidenz nur einer intellektuellen Elite zugänglich ist, ist sie offenkundig nicht evident und um ihre soziale Funktion steht es schlecht.

1767 liest Diderot Lemercier de la Rivière's *L'Ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*. Er ist begeistert, bisher habe noch niemand so deutlich erkannt, dass die Ordnung der Gesellschaft vorgegeben sei durch jene der Natur. Niemand habe so klar bewiesen, dass Gesetzgebung darin bestehe, Eigentum zu fördern oder zu bekämpfen. Eine erstaunliche Aussage; Diderot konnte nicht entgangen sein, dass seit Bodin bis zu Locke und Rousseau die Eigentumsfrage im Zentrum des politischen Denkens steht. Lemercier's Buch zieht er gar Montesquieu's *De l'esprit des lois* vor. Niemand habe bislang erkannt, dass die Evidenz die Gegenkraft zur Tyrannei bilde. Erst dies Buch habe ihm die Grenzen der Freiheit vor Augen geführt und ihn überzeugt, in der besten Regierung müssten öffentliche Evidenz und allgemeiner Nutzen herrschen (Corr VII, 75–80). Wie kann Evidenz herrschen, wie kann der Kämpfer für Freiheit und Anhänger von Epikur eine Theorie gutheißen, die soziale Beziehungen auf unveränderliche Gesetze zurückführt? 1767 ist Diderot auf dem besten Weg, sich in den Fallstricken einer fragwürdigen Ideologie zu verfangen. Jeder Mensch hat laut Lemercier ein exklusives Recht auf sich sowie das von ihm Erworbene und Erarbeitete. Klagen über die ungleiche Verteilung des Wohlstands hält er für unzulässig, resultiere doch das Eigentum eines Menschen aus seinen Fähigkeiten. Wer gleiche Bedingungen schaffen wolle, zerstöre Eigentum und Gesellschaft. Diderot plädiert dagegen für eine ausgewogene Verteilung der Reichtümer. Lemercier versteht unter Freiheit, Locke

⁷ Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Denis Diderot: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751–1780, Volume 6, S. 146–157.

folgend, den ungestörten Genuss des Eigentums, was für Diderot allzu bescheiden tönen muss. Die Prinzipien der Gesellschaft sind unveränderlich, wie Lemerrier unentwegt predigt; die Menschen haben kein Recht, die Ordnung zu gestalten und zu verändern. Die Evidenz wird zur legislativen Gewalt, die Monarchie zur Garantin der ökonomischen Freiheit. Gott ist höchster Gesetzgeber, der Monarch übt als sein Abbild einen ›despotisme légal‹ aus, er verbindet persönliche mit legaler Autorität, da er als privater Eigentümer Frankreichs dem Land das Gesetz gibt. Eine Gewaltenteilung, die dem einfachen Volk politische Kompetenz zugesteht, wird verworfen.⁸ Sind die Gesetze der Wirtschaft identisch mit jenen der Natur, erübrigen sich staatliche Interventionen, so die Grundthese der neuen Wissenschaft des ›laissez-faire‹. Der ›despotisme légal‹ ist unfehlbar, die Ungleichheit der Bedingungen naturgewollt, die Demokratie gefährlich, weil sie dem Volk der Besitz- und Vernunftlosen legislative Kompetenz zugesteht.

1756/57 publiziert Quesnay in der *Encyclopédie* zwei ökonomische Artikel, 1776 wird sein Schüler Turgot als Minister gestürzt. In diesem Zeitraum dominieren die Physiokraten die ökonomischen Debatten und propagieren ihre Reformprojekte. Sie kritisieren die Steuerfreiheit des Adels und den ›luxe de décoration‹, den ökonomisch schädlichen Luxus der parasitären Feudalklasse, während sie dem arbeitenden Volk das Recht auf den ›luxe de subsistance‹ zugestehen. Sie regen die Vereinfachung des willküranfälligen Steuersystems an, Handelsfreiheit, die Aufhebung der Zünfte und der Fronarbeit. Nicht Handel und Industrie, nur die Landwirtschaft schafft Mehrwert, so lautet ihr Credo. 1763 wird der freie Warenverkehr innerhalb Frankreichs, 1764 die Ausfuhr von Getreide zugelassen. Doch die Natur widerlegt ihre Apologeten, auf sie ist kein Verlass, wie Galiani gemahnt hatte,⁹ zwischen 1764 und 1770 kommt es zu Hungersnöten, Aufständen und schließlich zum Ende des Freihandels. Turgot, 1774 zum Finanzkontrolleur ernannt, will die Staatsfinanzen mittels Aufhebung von Adelsprivilegien sanieren, was auf massiven Widerstand stößt. Er führt den freien Handel für Getreide wieder ein, muss angesichts schlechter Ernten und Hungerrevolten 1776 aber zurücktreten. Diderots Sympathie für die Physiokraten weicht seit 1770 einer nüchternen Einschätzung. Zu die-

⁸ Lemerrier de la Rivière: *L'ordre naturel et essentiel des sociétés politiques* (1767), Paris 2001, S. 24–29, 45, 56–60, 70ff., 150–153, 188ff., 466.

⁹ Ferdinando Galiani: *Dialogues sur le commerce des bleds*, Londres 1770, S. 235.

sem Zeitpunkt erreicht die Finanzkrise einen Höhepunkt, eine Krise, die schließlich zur Revolution führen wird.

Diderots Verteidigung des Evidenzdogmas ist schwer verständlich. Es ärgert ihn, dass Grimm nicht einstimmt in sein Loblied auf den ›neuen Solon‹ Lemerrier (Corr VII, 84). Grimm bringe mit der Evidenz die Wahrheit in Verruf und setze das Handwerk des Philosophen herab. Er selbst, Diderot, wolle schlicht ein guter Mensch sein statt eines sublimen Schwätzers (ebd., 170f.).¹⁰ Im *Salon de 1767* wirft er Grimm vor, er habe den Fürsten eine Satire gegen die Evidenz geschickt, ihnen eingeredet, Leidenschaften und private Interessen regierten die Welt, die Philosophen seien nutzlose und zudringliche Schwätzer und das Handwerk des Schusters wertvoller als jenes Montesquieus (OC XVI, 111f.).¹¹ Er vergisst, dass er selbst Lemerrier Montesquieu vorgezogen hat. Grimm wehrt sich: Er habe keine ›satire de l'évidence‹ verfasst, wohl aber sich mokiert über ökonomische Scharlatane, die das Wort *évidence* als Allheilmittel anbieten. Was die Leidenschaften und Interessen betrifft, so regierten sie zwar nicht die Welt, eine seriöse politische Wissenschaft müsse sich aber damit befassen (ebd., 510f.).

Grimm hat in der *Correspondance littéraire* die ›secte des économistes‹ scharf kritisiert und den Publikationen zu wirtschaftlichen und politischen Themen jede positive Wirkung abgesprochen. Einzig die Regierung hält er für ein taugliches Instrument des gemeinsamen Wohls oder öffentlichen Übels, sie müsse nur ein gerechtes Steuersystem einführen. Den Physiokraten wirft er vor, die Agrikultur zur mystischen Wissenschaft zu erheben, er sieht in ihnen die Theologen einer neuen Religion, ihr Unternehmen widerspricht dem Geist der Aufklärung; der ›despotisme légal‹ ist eine bloße Variante der absoluten Monarchie.¹² Vernichtend ist Grimms Rezension von Lemerriers *L'Ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*: Es handle sich um ein schlechtes Buch, worauf das Publikum nur aufmerksam geworden sei, weil Diderot es gelobt habe, wie er maliziös bemerkt. Diderot vermöge exzellente Werke exzellent zu beurteilen, schlechte Werke verbessere er

¹⁰ Lettre à Madame d'Épinay, Octobre 1767.

¹¹ Was die souverains betrifft: die *Correspondance* war adressiert an einen Souverain d'Allemagne.

¹² Denis Diderot, Friedrich Melchior Grimm etc.: *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris 1879, I/7, S. 429–437. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle Corr2 und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

und finde darin seine Ideen, nicht jene des Autors (Corr2, 443–450).¹³ Später gibt Diderot sich versöhnlich: er verteidige nicht das Dogma, die physiokratische Propaganda habe eine freiere Diskussionskultur ermöglicht und die Menschen gelehrt, sich mit Fragen von Finanz, Handel, Landwirtschaft, Gesetzgebung und Politik zu befassen. Der öffentliche Streit trage zur Aufklärung bei und fördere eine vernünftige Politik. Möge die Schule überleben, wenn auch ihre Anhänger so ignorant und schwatzhaft sind, wie Galiani und Grimm behaupten. Diderot hat sich elegant aus der Affäre gezogen, unüberhörbar distanziert er sich von der physiokratischen Lehre und formuliert nebenher ein wesentliches Element der Demokratie: die öffentliche Deliberation (Corr IX, 210ff.).¹⁴

Der Luxus und die Tugend

Ein zentrales Thema der Gelehrtenwelt war der Zusammenhang zwischen Kunst, Reichtum und Luxus. Allgemein wird angenommen, die Künste verdankten ihre Entstehung dem Reichtum, dieser bewirke jedoch deren Vervollkommnung wie ihren Niedergang, wie Diderot im *Salon de 1767* konstatiert. Mit Grimm formuliert er ein politisches Programm, das die Frage nach dem guten Luxus beantwortet: Der kluge Fürst widmet sich der Landwirtschaft, statt die Wucherer zu stärken. Er schafft die Institution der Generalsteuerpächter ab. Aller Reichtum verdanke sich unter diesem Regime der Landwirtschaft und vermöchte den größten Luxus zu erzeugen, vorausgesetzt, die Ursachen der Korruption werden überwunden: die Käuflichkeit der Ämter, die Verdrängung der Landwirtschaft durch die Industrie, die Regulierung des Handels, der Machtmissbrauch, die ruinösen Staatsanleihen und die unsinnige Ansammlung großen Vermögens. Es ist für eine Gesellschaft verhängnisvoll, wenn das Geld zum Maß aller Dinge wird, die

¹³ Vgl. Diderot, Grimm: *Correspondance littéraire*, S. 1–14. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle Corr1 und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe. Marx folgt Grimm in der Kritik der Physiokraten; er wundert sich, wie die Enzyklopädisten sie unterstützen konnten, ist doch der ökonomische Liberalismus auf einen autoritären Staat angewiesen; vgl. Marx-Engels Gesamtausgabe, Bd. II/2.2, S. 347, 361. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle MEGA und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

¹⁴ Lettre à Grimm, Novembre 1769.

Habenichtse den Reichtum vorspiegeln müssen und die Arroganz der einen auf die Heuchelei der andern trifft. Der gute Luxus verdankt sich dem realen Überfluss, der schlechte maskiert das Elend und entspringt dem Gegensatz von Reichtum und Misere (OC XVI, 164–169).¹⁵

Der Dialog findet seine Fortsetzung in der *Satire contre le luxe, à la manière de Perse* (OC XVI, 551–557). Die Argumente werden wiederholt: die Käuflichkeit der Ämter und der Machtmissbrauch unersättlicher Steuereintreiber verursachen die Übel der französischen Gesellschaft. Sobald das Gold alle Wege öffnet und alle es begehren, gelten Verdienst und ehrlicher Wetteifer nichts mehr. Wenn Betrüger Reichtum im Überfluss haben, beginnt ein sinnloser und grausamer Kampf zwischen allen Ständen der Gesellschaft. Das Gold wird zum Idol der Nation, es bewirkt, dass einige ihren Reichtum schamlos zur Schau stellen und andere zu Heuchlern werden. In der Gesellschaft gilt das unheilvolle Wort: ›Soyons ou paraissions riches‹, ›Seien oder scheinen wir reich‹. Die Politik soll die Bauern vom drückenden Gewicht der Steuern befreien, die Ungleichheit der Vermögen vermindern und die Nationen bereichern. Segensreich ist der Reichtum, der die Genüsse vervielfacht und die Künste fördert. Doch der Lauf der Geschichte ist unerbittlich, die Landwirtschaft wird Handel, Industrie und Reichtum fördern, Reichtum lässt die Bevölkerung und die Ungleichheit wachsen. Eine wohlhabende Gesellschaft schätzt Kunst und Wissenschaft nur noch unter dem Aspekt des Nutzens. Tugend und Heldenmut sind nicht mehr zu finden bei den ›enfants de l'esprit économique‹, den Kindern des ökonomischen Geistes.¹⁶

Im ersten Text stimmen Diderot und Grimm in der Kritik der bestehenden Verhältnisse überein, in der *Satire* zeichnet sich ein Dissens ab. Welche Konsequenzen zieht der Kritiker aus der Diagnose? Der Realist hält es für klug, Heimat und Mitmenschen zu schätzen und sich der bestehenden Ordnung der Dinge zu unterziehen. Doch wie soll man glücklich sein inmitten eines angeblich zivilisierten Volkes, das nur nach Gold giert und das Verdienst verachtet, gibt der Pessimist zu bedenken. Handelt es sich um ein Selbstgespräch? Diderot träumt

¹⁵ Vgl. Guillaume-Thomas Raynal: *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Tome I, S. 396–400. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle HDI I und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

¹⁶ Zum Zusammenhang von Korruption, Dekadenz und Handel vgl. Galiani: *Dialogues* (wie Anm. 9), S. 110–114.

von einer Gesellschaft, worin der Subsistenzluxus für alle Menschen erschwinglich wird, nimmt aber resigniert Kenntnis vom unaufhaltbaren Prozess des Fortschritts. Die Satire soll den Zeitgenossen den Spiegel vorhalten, auf das sie sich bewusst werden, was sie verspielt haben und wie sehr sie sich von trügerischen Erwartungen korrumpieren lassen. Die Kritik wird im Bewusstsein formuliert, dass der Weise auf verlorenem Posten steht. Unsinniger Luxus, Geldgier, ungleiche Verteilung der Reichtümer und die Aufspaltung der Gesellschaft in zwei Klassen gehören zu Diderots wichtigsten Themen (OC XXIV, 384f.; 693ff.; 702).

Politik und Kommerz

Die Lektüre einer Schrift von Ferdinando Galiani hat Diderot dazu bewogen, sein Urteil über die Physiokratie zu revidieren. Galiani konnte zeigen, dass es mit der wissenschaftlichen Qualität dieser Theorie, ihrer Fähigkeit zur Voraussage ökonomischer Entwicklungen nicht weit her war. Entgegen den Voraussagen stiegen die Getreidepreise, die Arbeitslosigkeit nahm zu, die Nachfrage nach anderen Konsumgütern ab, soziales Elend und Hungersnot drohten, die Großgrundbesitzer profitierten. Der Abbé Morellet trat mit seiner *Réfutation de l'ouvrage qui a pour titre Dialogues sur le commerce des bleds* Galiani entgegen, Diderot rezensierte die *Réfutation* im Auftrag des Polizeichefs de Sartine kritisch (OC XX, 185–194).¹⁷ Galiani publizierte die *Dialogues sur le commerce des bleds* 1770 mit Diderots Unterstützung, der darauf unter dem Titel *Apologie de l'abbé Galiani* eine Kritik an Morellet verfasste. Galiani hielt die physiokratische Idee, die Landwirtschaft sei Basis des Reichtums, für falsch. Als Produkt des Bodens gehört das Getreide zum Handel und zur ökonomischen Gesetzgebung, als Gegenstand der dringendsten Notwendigkeit und wichtigstes Anliegen der Gesellschaft ist es eine Angelegenheit von Politik und Staatsraison, wie er darlegt.¹⁸ Die Freiheit der Ausfuhr dient den »monopoleurs« und Wucherern, welche die Preise erhöhen und ganze Provinzen aushungern um sich zu bereichern, schließlich wird es zu Aufständen kom-

¹⁷ Vgl. die Einführung von Georges Dulac.

¹⁸ Galiani: *Dialogues* (wie Anm. 9), S. 30.

men.¹⁹ Die Ansicht, Eigentum und Freiheit seien die Grundprinzipien der Gesellschaft, stellt Galiani ebenso in Frage; in Krisensituationen überwiegt das Interesse der Gemeinschaft.²⁰ Schließlich parodiert er die Rhetorik der Physiokraten: »Il a paru évident aux économistes que l'évidence de leur évidence rendrait évident à toutes les nations l'avantage évident de la libre exportation.«²¹

Das sakrosankte Recht auf privates Eigentum muss zurücktreten, sobald es um öffentliche Angelegenheiten und den allgemeinen Nutzen geht, wie Diderot im Anschluss an Galiani meint. Er kritisiert nicht das Recht der Bürger auf privates Eigentum, vielmehr die absolutistische Herrschaft, die es jederzeit verletzt (OC XX, 288f., 313). Damit stellt er ein Axiom der Physiokraten in Frage: Der König als oberster Grundherr kann durchaus einen ›despotisme illégal‹ ausüben und das Eigentum im Namen der Staatsraison antasten, die wichtigste Voraussetzung der wohlgeordneten Gesellschaft ist daher nicht der Reichtum, sondern die Sicherheit. Das Recht auf Privateigentum ist eine utopische Phantasie (OC XX, 291f., 296ff.). Diderot mahnt, das Gefühl der Menschlichkeit müsse heiliger sein als ein Eigentumsrecht, wogegen immer wieder verstoßen wird und in dessen Namen man Menschen Hungers sterben lässt (OC XX, 331; vgl. S. 307f.). Handelsfreiheit und Monopolbildung werden die Aufspaltung der Gesellschaft in wenige wohlhabende Landwirte und eine Masse mittelloser Arbeiter provozieren (OC XX, 309–313).

Bodin, Locke und spätere liberale Denker haben der politischen Theorie eine neue Richtung gewiesen: der Zweck der Staatsgründung besteht im Schutz des privaten Eigentums. Bürger müssen ihr Eigentum gegenseitig respektieren, niemand darf unverdient Privilegien beanspruchen (OC XX, 307f.). Als ›bourgeois révolutionnaire‹²² muss Diderot dem Eigentum, zusammen mit der Freiheit und dem Glück, vorrangige Bedeutung beimessen. Das enzyklopädische Unternehmen beruht auf dem Grundsatz der Verbindung von Freiheit und Eigentum, einem Grundsatz, dem übrigens auch Marx beipflichten wird, wenn er vom selbsterarbeiteten Eigentum spricht. Für die sozialen Konflikte des 19. Jahrhunderts wird die Erfahrung der arbeitenden Bevölkerung

¹⁹ Ebd., S. 178–181.

²⁰ Ebd., S. 209–212.

²¹ Ebd., S. 301: »Den Ökonomen schien evident zu sein, dass die Evidenz ihrer Evidenz allen Nationen den Vorteil der freien Ausfuhr evident erscheinen lässt.«

²² Gerhardt Stenger: Diderot, le combattant de la liberté, Paris 2013, S. 467–495.

bestimmend, dass bürgerliches Privateigentum oft ein unverdientes Privileg ist und die Mehrheit keine Chance hat, sich Eigentum anzueignen. Diderot war sensibel genug, die mühevoll Situation der Arbeiter zur Kenntnis zu nehmen. Ihre Aktivitäten sind der Gesundheit abträglich, lassen sie vorzeitig altern und obgleich sie nützlich und notwendig sind, werden sie schlecht bezahlt. Was die Arbeiter quält, ist nicht der geringe Lohn, sondern die Ermüdung, die überlange Dauer ihrer Tätigkeit (OC XXIV, 715).

Die Poetik der Ruinen – revolutionäre Phantasien

»Tout porte en soi un germe secret de destruction« (OC XVI, 556).²³ Diderot war fasziniert vom Motiv der Ruinen, wie der *Salon de 1767* bezeugt. Sie wecken in ihm großartige Gefühle, lassen ihn verstehen, dass alles zugrunde geht, nur die Welt bestehen bleibt, nur die Zeit von Dauer ist. Der Mensch als Wanderer zwischen zwei Ewigkeiten ist vergänglich. Ruinen bringen den Menschen die Vergänglichkeit von Staaten und Gesellschaften zu Bewusstsein. Diderot malt sich aus, wie ein Sturzbach alle Nationen mit sich in den Abgrund reißt, während er alleine am Rand steht und die Fluten zerteilt, die sich an seinen Seiten ergießen – ein neuer Moses? Ruinen beweisen, dass Herrschaftsformen nicht ewig und andere Ordnungen möglich sind. Sie lehren die Menschen die Vergeblichkeit ihres Tuns und lassen sie die Verheerungen der Zukunft vorwegnehmen (OC XVI, 335–339; vgl. HDI I, 453).

Die Radikalisierung von Diderots politischen Ansichten dokumentieren mehrere Äußerungen. »*Salus populi suprema lex est*« – Diderot hält die Devise für falsch, sie sollte lauten: »*Salus dominantium suprema lex est*« – das Heil der Herrschenden ist höchstes Gesetz, es schützt den Hirten, nicht die Herde, mit dem Unterschied dass »*le souverain-pâtre*« das Vieh nicht zu saftigen Weiden führt, sondern verhungern lässt und direkt zum Schlachthof führt (Corr V, 173).²⁴ 1769 stößt Diderot auf eine Schrift von Dom Deschamps, der das Ziel der Zivilisation in

²³ »Alles birgt in sich den geheimen Kern der Zerstörung.«

²⁴ Lettre à Sophie Volland, 12 novembre 1765. Vgl. Thrasymachos' Kritik an Sokrates' pastoralem Herrschaftsverständnis: Platon: *Politeia* 343b.

einer egalitären Gesellschaft ohne Herrschaft und Gesetz sieht. Die menschliche Gattung könne ihr Glück erst finden, wenn es keine Könige, Priester, Magistraten, kein privates Eigentum und keinen Begriff von Laster und Tugend mehr gibt. Diderot gesteht, die Lektüre habe ihm Vergnügen bereitet, unverhofft habe er sich in der Welt wiedergefunden, für die er bestimmt sei. Er spricht von einem schönen Paradox, hält den anarchischen Zustand für ›diablement idéal‹ (Corr IX, 245).²⁵ Der Fürstin Dashkoff schreibt er, jedes Jahrhundert werde von seinem Geist bestimmt, der Geist ihrer Gegenwart sei jener der Freiheit. Sobald die Menschen wagten, die Festungen der Religion zu erstürmen, gäbe es kein Halten mehr (Corr XI, 20f).²⁶ Wer die Majestät des Himmels mit drohendem Blick anschaut, wird nicht zögern die Souveränität der Erde ebenso zu betrachten. Die Kritik des Himmels verwandelt sich in die Kritik der Erde, so wird Marx formulieren (MEGA III/1, 458). Diderot ist überzeugt, Frankreich näherte sich einer Krise, die in Sklaverei oder Freiheit münden werde. Diderot – ein Revolutionär, ein Anarchist, gar Kommunist? Der Schluss wäre voreilig. Das Ideal ist eine teuflische Sache, Diderot rät zu Realitätssinn: jede Macht, die nicht das Glück der Allgemeinheit anstrebt, ist illegitim, doch keine Macht auf Erden erfüllt das Kriterium, mit dem Bestehenden muss man sich wohl oder übel abfinden. Vorsicht ist geboten, die Lektion von Vincennes kann Diderot nicht vergessen.

Was ist unter radikaler Politik zu verstehen? Diderot sieht sich konfrontiert mit zwei gegensätzlichen Positionen, einer utopischen und einer realpolitischen. Realpolitisch argumentiert der englische Maler Ramsay, dessen Brief Diderot übersetzt. Ramsay kritisiert Beccarias *Dei delitti e delle pene* sowie generell die ›Metaphysik‹ des Sozialvertrags. Einen solchen Vertrag sucht man in der Geschichte vergeblich, Menschen sind herrschsüchtig, die Herrschenden müssen ihre Autorität durchsetzen, notfalls mit grausamen Strafpraktiken (OC XX, 407–419).²⁷ Diderot kann dieser Ansicht nicht beipflichten, nimmt aber zur Kenntnis, dass eine rein normativ agierende Philosophie manche Fragen offen lässt.

²⁵ Vgl. Benot: Diderot (wie Anm. 1), S. 144.

²⁶ A la princesse Dashkoff, 3 avril 1771.

²⁷ Lettre traduit de l'anglais de M. Ramsay.

Sturm und Drang nach Kommerz

Marx hat Diderot als Schriftsteller hoch geschätzt, *Jacques le fataliste*, *Le neveu de Rameau* und den *Salon de 1767* hatte er gelesen, zitierte gerne daraus, mehrere Bände der *Correspondance Littéraire* in der Auflage von 1813–1814 waren in seiner Bibliothek vorhanden (MEGA IV 32, 301–302). Er hatte Gelegenheit, philosophische, ökonomische, literarische und politische Debatten im Frankreich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verfolgen sowie Texte von Diderot, Grimm, Galiani, Raynal und anderen zu lesen. Was die ›politische Form‹ betrifft, so stehen bei Diderot und Marx zwei Aspekte im Vordergrund: die Kritik der Entfremdung als negativer, der Fortschrittsglaube als affirmativer Kommentar zum historischen Prozess. »Soyons (riches) ou paraissions riches«. Marx nimmt das Motto der *Satire* auf, spricht von der ästhetischen Form des Schatzes, dem Besitz von Gold- und Silberwaren. Diderot erwähnt die Arbeiterin, die kaum genug verdient, um sich Brot zu kaufen, aber eine goldene Uhr hat. Marx formuliert knapp: Der Schatzbildner opfert dem Goldfetisch seine Fleischeslust. Er macht Ernst mit dem Evangelium der Entsagung (MEGA II/5, 91). Diderots Rhetorik von Sein und Schein, selbst- und fremdbestimmtem Leben hat Marx inspiriert: das Vermögen, das den Status eines Menschen bestimmt, ist nicht mehr die schöpferische Fähigkeit, sondern die Höhe des monetären Eigentums. Diderot verflucht jene, die das Gold zum Idol der Nation erhoben haben. Dies tut Rameaus Nefte. Er nimmt in der sozialen Hierarchie einen bescheidenen Platz ein und repräsentiert doch den wichtigsten Teil von Stadt und Hof, so belehrt er den Philosophen. Er ist eine Sklavennatur, wie er freimütig einräumt, sucht die Leute zu amüsieren (OC XII, 119, 122). Sein höchstes Gut ist Gold, ihm gilt sein Sehnen. Nie käme er auf die Idee, seinen Sohn Maximen der Tugend zu lehren, wer sich daran hielte, würde zum Bettler. Besitzt er ausnahmsweise einen Louis d’Or, stellt er sich vor den Sohn hin, zieht die Münze aus der Tasche, hebt die Augen zum Himmel empor und küsst sie – die Blasphemie ist deutlich (OC XII, 175). Das Gold wird vom Zirkulationsmittel zum Gott in der Welt der Waren, wie Marx schließt (MEGA II/1.1, 146). Er nimmt die Frage des Luxus auf: Der Kapitalist reduziert das Bedürfnis des Arbeiters auf den elendesten Lebensunterhalt, dessen Tätigkeit auf die abstrakteste mechanische Bewegung; er macht ihn zu einem unsinnlichen, bedürfnislosen Wesen, noch der bescheidenste Genuss, die

geringste spontane Tätigkeit des Arbeiters erscheint ihm als Luxus. Die Nationalökonomie ist keine Wissenschaft des Reichtums, sondern des »Entsagens, des Darbens, der Ersparung, und sie kömmt wirklich dazu, dem Menschen sogar das Bedürfnis einer reinen Luft oder der physischen Bewegung zu ersparen.« Marx reklamiert für das arbeitende Volk den Luxus, Bücher zu lesen, ins Theater, auf den Ball, ins Wirtshaus zu gehen, zu singen, zu malen und zu fechten (MEGA I/2, 420f.). In der Geschichte der Industrie entdeckt er das »aufgeschlagene Buch der menschlichen Wesenskräfte«, die menschliche Psychologie, die bislang stets nur in einer Nützlichkeitsbeziehung gefasst wurde (MEGA I/2, 395). Diderots Kritik des Utilitarismus findet hier ihre Fortsetzung. Industrie bedeutet für Marx die Gesamtheit der produktiv-kreativen Fähigkeiten des Menschen. Er nimmt Elemente der Gesellschaftskritik von Diderot auf und übersetzt sie in die Sprache des 19. Jahrhunderts, worin der industrielle Kapitalismus zur dominierenden Wirtschaftsform geworden ist.

Der Kritiker der Entfremdung ist zugleich Fürsprecher bürgerlich-liberaler Anliegen, er versteht die Französische Revolution als Emanzipation des Bürgertums, fordert Handels- und Gewerbefreiheit als Bedingungen des Fortschritts, steht den kommunistischen Sekten skeptisch gegenüber. Zeit seines Lebens hat Marx einen Kommunismus abgelehnt, der Asketismus und Bedürfnislosigkeit predigt und die Individualität sowie die Welt der Bildung und Zivilisation negiert (MEGA I/2, 399). Das *Manifest der Kommunistischen Partei* ist ein Loblied auf die Taten der Bourgeoisie. Sie hat die Aufklärung radikalisiert, feudale, patriarchalische, idyllische Verhältnisse zerstört, die Religion im eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt und mittels der großen Industrie den Weltmarkt geschaffen.²⁸ Marx erinnert an die bürgerlichen Revolutionen in den Niederlanden, England und Frankreich, versteht sie als Kämpfe gegen Absolutismus, Adel und Kirche, Proklamationen der politischen Ordnung für die neue europäische Gesellschaft, als Sieg des bürgerlichen über das feudale Eigentum, der Konkurrenz über die Zunft, der Aufklärung über den Aberglauben, des Fleißes über die Faulheit, des Rechts über das Privileg (MEW 6, 107f.).

Nach dem Sturz Robespierres wird dessen republikanisches Ideal vom Liberalismus verdrängt, die politische Aufklärung verwirklicht sich

²⁸ Marx-Engels-Werke, Berlin 1956–1990, Bd. 4, S. 464f. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle MEW, Bandnummer und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

prosaisch. Die von feudalen Banden befreite bürgerliche Gesellschaft bricht »in gewaltigen Lebensströmungen hervor. Sturm und Drang nach kommerziellen Unternehmungen, Bereicherungssucht, Tummel des neuen bürgerlichen Lebens, dessen erster Selbstgenuss noch keck, leichtsinnig, frivol, berauschend ist [...]«. Aufklärung fördert das wissenschaftliche so gut wie das ökonomische und politische Wissen, Marx folgt hierin den Enzyklopädisten. Die Verdrängung des feudalen durch das kapitalistische Eigentum, die Regungen der befreiten Industrie sind Akte der Aufklärung (MEW 2, 130). Anhand der Konkurrenz zwischen Grundbesitz und Kapitalbesitz demonstriert Marx wie ökonomische Gewissheiten ideologische Konflikte provozieren: Der Grundeigentümer sieht im Kapitalisten den Urheber von Konkurrenz, Pauperismus und sozialer Desintegration. Der Kapitalist verweist auf die Wunder der Industrie, weiß sich als legitimer Vertreter der Moderne, beschert der Welt Freiheit, Moral, Bildung und Völkerverständigung. Beide Seiten überschätzen sich (MEGA I/2, 379ff.). Sieht Marx sich gezwungen, Stellung zu beziehen, wie in den Disputen über den Freihandel in England, gerät er in Verlegenheit. Auf die Seite der konservativen Freihandelsgegner will er sich nicht stellen, doch ist ihm klar, dass die Globalisierung des Handels die Völkerfreundschaft keineswegs stärken wird; was die freie Konkurrenz auf nationaler Ebene an Zerstörung angerichtet hat, muss sich auf globaler Ebene wiederholen (MEW 4, 444–458). Kann somit die Schaffung des Weltmarkts nicht als Akt der Aufklärung gelten? Marx hat die Globalisierung als notwendigen Prozess verstanden, die neuen Akkumulationsmethoden des global expandierenden Kapitalismus jedoch in düstersten Farben gemalt: Die Ausbeutung von Gold und Silber in Amerika, die Ausrottung und Versklavung der eingeborenen Bevölkerung, die Zwangsarbeit in den Bergwerken, die Eroberung und Ausplünderung von Ostindien, der Sklavenhandel in Afrika, den Handelskrieg der europäischen Nationen, das Kolonialsystem, die Staatsschulden, den Protektionismus, die Instrumentalisierung der Staatsgewalt zu Profitzwecken (MEGA II/5, 601f.).

Diderot hat den unaufhaltsamen Gang der Geschichte anhand der Ruinen evoziert, Marx – in einer Zeit des beschleunigten Fortschritts – nimmt ein Motiv des *Neveu de Rameau* auf, den fremden Gott, der sich bescheiden auf den Altar setzt, neben den Landesgötzen. Er breitet sich aus, wird stärker, »und an einem hübschen Morgen gibt er mit dem Ellbogen seinem Kameraden einen Schub, und Bauz! Baradauz! Der

Götze liegt am Boden.«²⁹ Der fremde Gott ist das Kolonialsystem, das den Profit zum einzigen Zweck der Menschheit erklärt (MEGA II/5, 604), die erbarmungslose Ausbeutung der Erde und der Menschen ist der neue Gottesdienst.

Marx' Thema ist jenes von Raynal und Diderot: die Globalisierung des Handels, der Kolonialismus, die Sklaverei. Wo liegen die Affinitäten? Diderot wie Marx formulieren eine Ethik der Wissenschaft. Marx will nicht die Person des Kapitalisten verantwortlich machen für Verhältnisse, deren Geschöpf er ist; er versteht sich als Wissenschaftler, dem wissenschaftliche Kritik willkommen ist. Diderot respektiert ausschließlich die heilige Wahrheit. Von Leidenschaften und Vorurteilen will er sich befreien, Herkunft und Status vergessen und seinen imaginären Lesern als guter Freund begegnen, seine Seele von Furcht und Hoffnung reinigen. Er will Irrtümer angreifen, nicht Personen. Seine Seele will er von Furcht und Hoffnung reinigen, über dem Globus schwebend will er alles überblicken. Dank dieser Perspektive ist er frei, vermag den Fortschritt zu ermessen, sieht das Aufblühen von Kunst und Wissenschaft, das Ende der Barbarei und die Zivilisierung der Völker. Wem ist dies zu verdanken? Marx wird der Bourgeoisie das Verdienst zuerkennen, Diderot beruft sich auf das Urteil aufgeklärter Männer, die den Fortschritt dem Handel zurechnen (MEGA II/5, 14f.; HDI I, 24).³⁰ Die Zivilisationskritik von Diderot und Marx ist ein Protokoll der Verbrechen der Eroberer und Unterdrücker, doch ist sie nicht nur Anklage, vielmehr Analyse jener Prozesse, die dazu geführt haben, dass Menschen und Nationen unter dem Zwang der Konkurrenz stehen und den Profit zu ihrem ausschließlichen Handlungsmotiv machen.

Vermag der Handel die Harmonie zwischen den Völkern, die gerechtere Verteilung der Reichtümer und die Freiheit aller Menschen zu bewirken angesichts der Monopole, diesen Tyrannen der Industrie? (HDI I, 328). Das Werk von Raynal und Diderot dokumentiert, weshalb dies nicht zutrifft. Marx hat dargelegt, wie die Globalisierung die Arbeits- und Lebensbedingungen der Menschen von weltgeschichtlichen Faktoren abhängig macht, wie technische Erfindungen

²⁹ So die Übersetzung von Goethe. Denis Diderot: Rameaus Neffe, Stuttgart 1984, S. 71. Im Original: »Le dieu étranger se place humblement sur l'autel à côté de l'idole du pays; peu à peu, il s'y affermit; un beau jour, il pousse du coude son camarade; et patatras, voilà l'idole en bas.« OC XII, 163f.; vgl. OC XIX, 382f.

³⁰ Vgl. auch Fontenay: Diderot (wie Anm. 1).

Arbeitsplätze vernichten und große Reiche umwälzen (MEW 3, 45f.). Diderot ruft die Völker auf, sich zu erheben, die Pflastersteine aus den Straßen zu reißen. Den englischen Händlern, die sich zu Herrschern aufgeschwungen haben, schreibt er folgende Maxime zu: »Möge mein Land untergehen, Hauptsache ich kann mich bereichern. Alle Orte auf Erden gelten mir gleich. Habe ich eine Region verwüstet und ausgesaugt, wird stets noch eine weitere übrigbleiben, wohin ich mein Gold tragen und friedlich genießen kann« (HDI I, 327–333 [Freie Übersetzung; U.M.]). »Après moi le déluge! Nach uns die Sintflut«, ist der Wahlruf der Kapitalisten, so bringt es Marx auf den Begriff (MEGA II/5, 212).

Marx' Kapitalismuskritik zielt auf die Instrumentalisierung des Individuums. Eine Arbeitsteilung, die individuellen Bedürfnissen und Fähigkeiten nicht gerecht wird, entwertet die Menschenwelt. Der Instrumentalisierung stellt er das Ideal des universellen, freien, sich selbst verwirklichenden Menschen entgegen und prophezeit ein künftiges Zeitalter freier Individualität (MEGA II/1.1, 90f.; II/5, 476f.). Die Perfektibilität, die Freiheit des Menschen sich zu entfalten und die eignen Potentiale zu verwirklichen, ist für Diderot das Kriterium einer guten, humanen Gesellschaft. Die Politik kann die Menschen nicht perfektionieren, wohl aber die Bedingungen schaffen, welche die Entfaltung ermöglichen. Dies setzt eine Gesellschaft voraus, die sich selbst organisiert, die Menschen zur Freiheit erzieht, die Macht der Regierung beschränkt und ein Recht auf Widerstand kennt.³¹

Der Fortschritt der Zivilisation ist eine vieldeutige Angelegenheit, dies war Diderot so gut wie Marx bewusst. In einer 1856 gehaltenen Rede hielt Marx fest: »In unseren Tagen scheint jedes Ding mit seinem Gegenteil schwanger zu gehen.« Die Technik vermöchte die menschliche Arbeit zu verringern, lässt sie aber verkümmern und bis zur Erschöpfung auszehren. Die Quellen des Reichtums verwandeln sich zu Quellen der Not. Die Bezwingung der Natur durch den Menschen hat zur Folge, dass der Mensch durch andre Menschen oder durch seine eigne Niedertracht unterjocht wird (MEW 12, 3f.).

Wie steht es um die »Formen des Politischen«? Es fehlt im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht an Utopien und Ideologien, die den Sinn der Geschichte zu kennen beanspruchen. Diderot begeistert

³¹ Annie Ibrahim: Diderot. Un matérialisme éclectique, Paris 2010, S. 220; Anthony Strugnell: Diderot's politics, The Hague 1973, S. 67f., 183f.

sich für die Physiokratie und dessen Konzept des legalen Despotismus, er sympathisiert mit dem aufgeklärten Despotismus, der absoluten Monarchie.³² Marx ist von der französischen Aufklärung, von Holbach und Helvétius beeinflusst, ebenso von den Junghegelianern. Je mehr Diderot und Marx sich ins Studium der Geschichte vertiefen, desto kritischer beurteilen sie Ideologien, die beanspruchen deren Ziel zu kennen. Die Wissenschaft der Geschichte überwindet die Ideologien. Diderots Ästhetik hat einen präzisen sozialen, ökonomischen und politischen Inhalt, sie bringt die Bestrebungen der aufsteigenden bürgerlichen Klasse zum Ausdruck.³³ Diderot, der materialistische, revolutionäre Denker nimmt den historischen Materialismus von Marx vorweg. Beide Denker sind kritische Beobachter, Chronisten eines Geschehens, dessen Logik sie mit mehr oder weniger Erfolg zu entschlüsseln suchen. Die Logik ist jene des Konflikts sozialer Klassen, sie gilt es zu verstehen und zu prüfen, unter welchen Bedingungen der Konflikt zu beenden wäre. So bewegt sich denn das Denken von Diderot und Marx zwischen zwei Säulen: Der Kritik der Deshumanisierung sowie dem Bemühen zu verstehen, wie die Menschen versuchen, unter vorgefundenen Umständen ihre eigene Geschichte zu machen.

³² Ibrahim: Diderot (wie Anm. 31), S. 202, 214.

³³ Lefebvre: Diderot (wie Anm. 1), S. 9f.



Die Narrativität fiktionaler und realer Konversationspolitik:
Diderot und die öffentliche Deliberation gesamtgesellschaftlicher
Probleme

In meiner komparatistischen Studie *Biographische Fiktionen: Das Paradigma Denis Diderot im interkulturellen Vergleich (1765–2015)* wurde deutlich, dass Diderot als literarische Hauptfigur über die Jahrhunderte hinweg eher apolitisch rezipiert wurde.¹ Trotz der Tatsache, dass einige Experten der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts – wie beispielsweise Anthony Strugnell oder Yves Benot – Diderot als eigentlich *den* politischsten aller Schriftsteller der französischen Aufklärung bezeichnet haben,² ist dieses Ergebnis jedoch keineswegs außergewöhnlich. Biopics, fiktionalbiographische Romane und Theaterstücke über Schriftsteller, Künstler und Philosophen konzentrieren sich generell eher auf das innere Seelenleben oder das ausgelebte beziehungsweise unterdrückte Liebesleben historischer Persönlichkeiten und weniger auf politische Ereignisse, Überzeugungen und Kontroversen. Umso interessanter war es dann aber auch festzustellen, dass die mir vorliegenden englischsprachigen Texte Diderot fast ausschließlich als einen weitsichtigen politischen Intellektuellen rezipiert und fiktionalisiert haben.³ So erschien beispielsweise 1980 ein fiktives Interview

¹ Heidi Denzel de Tirado: *Biographische Fiktionen im interkulturellen Vergleich. Das Paradigma Denis Diderot (1765–2005)*, Würzburg 2008.

² »Diderot [...] reste néanmoins l'écrivain le plus politique des Lumières [...] Ni Voltaire, trop épris de son rôle personnel dans les affaires publiques, ni Rousseau, dont l'inspiration politique est viciée par son orgueil persécuté, ne nous proposent en leur personne l'image de l'homme nouveau préparant les temps nouveaux, tel qu'il se dégagea des pages que rédigea Diderot après son départ de la cour impériale.« Anthony Strugnell: [Art.] Politique, in: *Dictionnaire de Diderot*, hg. von Roland Mortier und Raymond Trousson, Paris 1999, S. 413. Siehe auch: Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Tietz: *Lectures de Raynal*, Oxford 1991; Hans-Jürgen Lüsebrink, Anthony Strugnell: *L'Histoire des deux Indes: réécriture et polygraphie*, Oxford 1995. Ebenso zum Thema: Lester G. Crocker: Diderot as Political Philosopher, in: *Revue internationale de philosophie*, 148 (1984), S. 120–139; Paul Vernière: Diderot et les contradictions de sa pensée politique, in: *Revue des sciences morales et politiques*, 139 (1984), S. 269–285.

³ Diese Tendenz der englischsprachigen Texte, Diderot als politischen Denker darzustellen, könnte zurückzuführen sein auf Anthony Strugnell: *Diderot's Politics: A Study of the Evolution of Diderot's Political Thought after the Encyclopedie*, The Hague 1973.

mit Diderot in der *New York Times* unter dem Titel »For Liberals to Stay in the 80's Mainstream: A Rephrasing of Theories Was in Order the Estimable Diderot ›Told‹ a ›Reporter««. Darin wurde Diderot als »Parteivorsitzender der Aufklärungspartei« bezeichnet, der nach seiner Einschätzung der gegenwärtigen politischen Lage der USA unter Ronald Reagan befragt wird.⁴ Schon ein Jahr später erschien Edward T. Sanders politisches Pamphlet *The Z-D Generation*, das Diderot als Kritiker und »Geist« des Widerstands gegen den Staat als totalitäres Organ der Gesellschaft präsentiert, zelebriert und radikalisiert.⁵ Im Jahr 2000 tauchte Diderot schließlich als politischer Berater der russischen Zarin Katharina der Großen in Malcolm Bradburys Roman *To the Hermitage* auf.⁶ Dieser Text reflektiert wie kein anderer Diderots politisches Genie und seine virtuose Expertise, seine politischen Ansichten in die verschiedensten Formen und Gattungen einzuweben. Bradbury bezieht sich hier oft auf Diderots Werke, die heute allgemein als seine politischsten Texte angesehen werden, und zitiert mehrmals wortwörtlich aus den *Mémoires pour Catherine II*, die auch unter dem Namen *Mélanges philosophiques, historiques, etc., pour Catherine II* bekannt sind, *Les Observations sur le Nakaz*, seinen Beiträgen für die *Histoire des deux Indes* und natürlich seinem *Supplément aux Voyages de Bougainville*. Obwohl Diderots englischsprachige Rezipienten aus dem zwanzigsten Jahrhundert nicht verschiedener sein könnten und ihre biographischen Fiktionen unterschiedlichen Textformen angehören, haben sie doch eine Gemeinsamkeit: Sie folgen einem dialogischen Prinzip deliberativer Konversationen und hinterfragen bestehende politische Institutionen, Instanzen und Praktiken. Diese Form von »Konversationspolitik« ist auch in den deutschsprachigen biographischen Fiktionen zeitweise

⁴ Gerald Weissman: For Liberals to Stay in the 80's Mainstream, A Rephrasing of Theories Was in Order The Estimable Diderot »Told« a »Reporter«, in: *New York Times*, 2. Dezember, 1980, S. A19. Hier ist der Autor Gerald Weissman besonders darauf bedacht, Diderots progressive Ansichten mit der überholten amerikanischen Politik der 1980er zu kontrastieren.

⁵ Edward Sanders: *The Z-D Generation*, Barrytown 1981. In diesem Text kämpft Diderot gemeinsam mit Emile Zola als politisch engagierter Intellektueller gegen Unrecht und Korruption innerhalb des Polizeistaats Frankreich. Hier wird Diderot als Kritiker und »Geist« des Widerstands gegen den Staat als totalitäres Organ der Gesellschaft repräsentiert, zelebriert und radikalisiert.

⁶ Malcolm Bradbury: *To the Hermitage*, Basingstoke/Oxford 2000. Bradbury vergleicht in seinem Roman politische Ereignisse der Gegenwart mit der Zeit des Aufenthalts von Diderot in Sankt Petersburg, zum Beispiel die Anti-Perestroika-Bewegungen in Russland der 1990er Jahre mit der Pugatschew-Rebellion im achtzehnten Jahrhundert.

präsent, besonders in Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Diderot in Sankt Petersburg* (1873) und Peter Pranges Roman *Die Philosophin* (2005), die im Folgenden genauer analysiert werden.

Diderots produktive Rezeption in Deutschland und die Fiktionalisierung seiner »Konversationspolitik«

Im Gegensatz zum englischsprachigen Raum hat sich die produktive Rezeption Diderots in deutschsprachigen Fiktionen weitaus weniger auf seine Rolle als politischer Visionär konzentriert. Zwar hat Hans Magnus Enzensberger – einer der politischsten Literaten Deutschlands und Preisträger des Literaturpreises »Das politische Buch« zur Förderung wichtiger politischer Literatur – Diderot mit »viel Vergnügen und Interesse« rezipiert und ihm sogar eine Monographie mit dem Titel *Diderots Schatten: Unterhaltungen, Szenen, Essays* (1994) gewidmet, doch konzentriert sich Enzensberger in diesem Buch eher auf Diderots Rolle als erster »Intellektueller« überhaupt:

Diderot hat die Rolle des Intellektuellen nicht nur erfunden. Er wendete sie hin und her, und er sah, dass sie nicht nur schwierig, sondern auch prekär, nicht nur undankbar, sondern auch eine Quelle überraschender Paradoxe war. Sie warf gravierende moralische Probleme auf und entbehrte nicht einer abgründigen Komik.⁷

Die spielerische Art Diderots, die Intellektuellenrolle in Dialogen zu problematisieren und zu hinterfragen, ist nicht nur in Enzensbergers fiktivem Radiointerview *Diderot und das dunkle Ei* (1978) präsent, sondern auch in anderen deutschen Texten wie Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Diderot in Sankt Petersburg* (1873), Peter Pranges Roman *Die Philosophin* (2005) und Michael Krügers Gedicht *Diderots Katze* (1978). In Krügers Gedicht erscheint Diderot gemeinsam mit einer Katze als ideales Harmoniemodell, in dem der Philosoph für einen »aufgeklärten Rationalismus« und die Katze für einen »instinktiven Subjektivismus« stehen. Diderot erscheint hier aber keineswegs als politischer Revolutionär oder Visionär. Von der Arbeit an der Enzyklopädie müde und

⁷ Hans Magnus Enzensberger: *Diderots Schatten. Unterhaltungen, Szenen, Essays*, Frankfurt 1994, S. 385.

verdrossen, beklagt er hier »meckernd« das »Altern einer Illusion«. Die anthropomorphisierte und hochintelligente Katze, die spontan »eine Abhandlung über den Einfluss des Klimas aufs milchige Fensterglas schreibt (während Diderot vor dem Fenster die Revolution beobachtet, ihre vorsichtigen Schritte)«, dient hier als Diderots Gesprächspartner und Kontrastfigur und bringt ihn zu der desillusionierenden Erkenntnis, »dass die Philosophie auch nur eine Anleitung zum Sterben« ist.⁸ In Enzensbergers *Diderot und das dunkle Ei* trifft Diderot auf einen Reporter aus dem zwanzigsten Jahrhundert. In diesem anachronistischen Dialog bekommen Diderots politische Ansichten schon etwas mehr Aufmerksamkeit und der Reporter erklärt ihm, dass die Deutschen ihn in der Zukunft, in 200 Jahren, besonders dafür schätzen werden, dass er sich stets für »die Schwachen«, »das Volk« und »die Rechte der unterworfenen Nationen« eingesetzt habe und sogar dafür ins Gefängnis gegangen sei. Der französische Aufklärer zeigt sich daraufhin aber revolutionskritisch, sagt »schlimme« Zeiten voraus und prophezeit, dass es eines Tages »in Europa von Helfern nur so wimmeln« werde: »Jeder wird sich berufen fühlen, gegen die Missstände der politischen und moralischen Welt anzutreten [...] Wohin man blickt, wird man Scharen von Philanthropen, Pädagogen, Vormündern, Treuhändern antreffen, die alle nur das Beste wollen.«⁹

Auch in Sacher-Masochs Novelle *Diderot in Sankt Petersburg* erscheint Diderot nicht als Prometheus der Aufklärung, der politische oder utopische Lösungen ersinnt. Sacher-Masoch ist vielmehr – ganz im Sinne von Katie Trumpeners Lesart von Diderots *Bijoux Indiscrets* – an dem impliziten Thema von Möglichkeiten und Limitationen politischer Reden und Dialoge interessiert.¹⁰ Anstatt explizit verbalisierter politischer Auseinandersetzungen zeigt Sacher-Masoch nach Diderot'scher Art auf, wie alltägliche Konversationen von politischen Verhältnissen geprägt sind und wie sie Voraussetzungen für ein politisches Leben werden können. In diesem Sinne werde ich mich in der folgenden Analyse der kaum bekannten und vergriffenen Novelle *Diderot in Sankt*

⁸ Michael Krüger: Diderots Katze. Fotografiert von Gabriele Lorenzer, in: Diderots Katze. Gedichte, München/Wien 1978, S. 69–72, hier S. 72.

⁹ Enzensberger: Diderots Schatten (wie Anm. 7), S. 39.

¹⁰ Katie Trumpener: The Politics of Conversation. Denis Diderot, Elio Vittorini, Manuel Puig, Masaki Kobayashi, Vasily Grossman, in: Scheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights, hg. von Philip F. Kennedy und Marina Warner, New York 2013, S. 218–242, hier S. 225.

Petersburg von Leopold von Sacher-Masoch auf die Dynamik von Dialogen und Konversationen als Grundlagen politischen Lebens konzentrieren. In diesem Zusammenhang werde ich mich auf das dialogische Prinzip deliberativer Demokratie nach Jürgen Habermas beziehen, um Diderots Intellektuellenrolle und seine »Konversationspolitik« in Russland zu erörtern.

Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Diderot in Sankt Petersburg* (1873) und das dialogische Prinzip deliberativer Demokratie

Der Plot der Novelle von Sacher-Masochs *Diderot in Sankt Petersburg* ist schnell erzählt: Sacher-Masoch lässt Diderot in der Sankt Petersburg-er Akademie der Wissenschaften einen Vortrag über »die Verwandtschaft des Menschen mit den Tieren und seine Abstammung von dem Affen« halten.¹¹ Während diese Hypothese allgemein enthusiastisch von seinem russischen Publikum aufgenommen wird, wagt jedoch der Zoodirektor und Tierpräparator Lagetschnikoff Diderots Behauptung zu hinterfragen und fordert Beweise. Diderot wehrt diesen Einwand erstaunt ab und ist überrascht, dass man in Russland tatsächlich noch nie von den real existierenden sprechenden Affen in Madagaskar gehört haben will. Die russische Zarin, Katharina die Große, will daraufhin sofort ein Exemplar dieser Spezies der sprechenden Affen, und Diderot – in Beweisnot geraten – verkleidet sich auf Ratschlag der Fürstin Daschkoff selbst als Affe, um die Zarin zu unterhalten. Katharina trifft sich nun täglich mit ihrem sprechenden »Kammeraffen« und ist vorübergehend durchaus begeistert. Als der »Affe« aber keine neuen Kunststücke mehr lernen will, vermacht sie den als Affe verkleideten Philosophen kurzerhand dem Zoodirektor Lagetschnikoff, der ihn dort mit Peitsche und Folter dressieren möchte. Als Lagetschnikoff den ungelehrigen »Affen« ausstopfen will, gesteht ihm Diderot in seiner Angst seine wahre Identität. Doch Lagetschnikoff zeigt keine Gnade und verkündet: »Ich stopfe Sie aus, gerade so, wie Sie mich ausgestopft hätten, wenn Sie Kaiser von Russland geworden wären.«¹² Diderot muss

¹¹ Leopold von Sacher-Masoch: *Diderot in Sankt Petersburg*, hg. von Dieter Bandhauer, Wien 1987 [1875], S. 5–58, hier S. 17.

¹² Ebd., S. 57.

daraufhin auf Aufforderung seines Peinigers Lagetschnikoff seinem Atheismus abschwören und überlebt schließlich nur aufgrund des Eingreifens der Fürstin Daschkoff.

Im Gegensatz zu Diderots Liebe für Diskussionen und Auseinandersetzungen, die er stets besonders im wissenschaftlichen Bereich an den Tag gelegt hatte, folgt Sacher-Masoch hier keineswegs seinem Vorbild Diderot und dessen geliebter sokratischen Methode, die so viele seiner Werke auszeichnet. Anstatt den fiktiven Gesprächspartner Lagetschnikoff und die Leser der Novelle durch geeignete Fragen zu überzeugen und zu einer gewünschten Erkenntnis zu bringen, findet hier kein mäeutischer Dialog statt: »Ich erstaune, dass ein Naturforscher wie Sie nicht weiß, dass es sprechende Affen gibt«,¹³ – heißt es bei Sacher-Masoch ganz einfach.

Ohne zu vertieft auf das Konzept der deliberativen Demokratie einzugehen, erscheint Diderots Rede in der Akademie nach Jürgen Habermas auf den ersten Blick wie eine »ideale Sprechsituation«, in der in einem machtfreien Diskurs durch Austausch von Argumenten Verständigung und Konsens erzielt werden können.¹⁴ Diderots Rede ist ein Erfolg, er wird also – trotz seiner kühnen These der Evolution, die noch 100 Jahre später, zur Zeit der Publikation der Novelle, durchaus kontrovers war – von seinem Publikum bewundert und geschätzt.¹⁵ Den Grundlagen diskursiver Politik im Habermas'schen Sinne folgend, nimmt der Tierpräparator Lagetschnikoff daraufhin sein Recht in Anspruch, Diderots Autorität in Frage zu stellen und dessen Behauptung zu problematisieren. Doch Sacher-Masochs Diderot respektiert seinen Kritiker keineswegs als »gleichwertiges Subjekt«. Stattdessen bezichtigt er seinen Gesprächspartner nicht nur der Ignoranz, die man allgemein auf die Ahnungslosigkeit des russischen Volkes übertragen könnte, sondern stützt sich insgesamt in seiner Argumentation auf äußerst unlautere Mittel. Damit verletzt er das Habermas'sche Diskursprinzip als

¹³ Ebd., S. 18.

¹⁴ Claudia Landwehr: *Facilitating Deliberation. The Role of Impartial Intermediaries in Deliberative Mini-publics*, in: *Deliberative Mini-publics. Involving Citizens in the Democratic Process*, hg. von Kimmo Grönlund, André Bächtiger und Maija Setälä, Colchester 2014, S. 77–92, hier S. 77.

¹⁵ Hier ist zu bemerken, dass Diderot tatsächlich eine Rede in der Akademie der Wissenschaften gehalten hat. Darin ging es aber noch nicht um die Evolutionstheorie, die in einigen seiner Texte zwar durchaus schon angedeutet wird, aber noch keineswegs explizit ausformuliert ist. Siehe hierzu Denzel de Tirado: *Biographische Fiktionen* (wie Anm. 1), S. 307f.

Grundlage des Moral- und des Demokratieprinzips. Diderots Lüge der Existenz einer Spezies von sprechenden Affen ist damit weder »vernünftig« und »aufgeschlossen«, noch »wahrhaftig« und »empathisch«, um nur ein paar der Anforderungen an Diskursbeteiligte einer deliberativen Demokratie zu nennen.¹⁶

Doch diese explizite Verletzung der Diskursregeln rechtfertigt natürlich keineswegs die heftige Reaktion des russischen Zoodirektors, der Diderot am Ende töten und ausstopfen will. Dies ist nicht nur auf die Kontroverse zwischen Religion, Kreationismus und Darwinismus zurückzuführen. Hier geht es – ganz im Sinne der Diderot'schen Rede in dieser Novelle – vielmehr um »the survival of the fittest«. In unserer Novelle lässt die Gräfin Daschkoff den Zoodirektor nämlich anfangs glauben, dass Diderot ihm seine offene Kritik und seine Frage nicht verziehen habe und ihn deshalb zerstören wolle:

Armer, armer Freund, Sie sind verloren...Diderot hat der Kaiserin eine Liebeserklärung gemacht...Denken Sie sich nun Diderot als Zaren und Sie als seinen Untertan, er ist imstande und lässt Sie an Stelle des redenden Affen mit dem Sie ihm das Leben so sauer gemacht haben, für das Museum ausstopfen.¹⁷

Diese absurd klingende Drohung war im 19. Jahrhundert nicht ganz so abwegig, und ausgestopfte Menschen in Museen waren keineswegs eine Erfindung Sacher-Masochs. Der »Kammermohr« des Fürsten Johann Georg Christian von Lobkowitz, Angelo Soliman, wurde beispielsweise nach seinem Tod tatsächlich ausgestopft und bis 1806 im Naturalienkabinett des österreichischen Kaisers ausgestellt.¹⁸ Überdies war Lagetschnikoffs Angst, Diderot könne sich bei Katharina über ihn beschweren, nicht ganz von der Hand zu weisen, weil dieser als Kulturbeauftragter im französisch-russischen Austausch durchaus die

¹⁶ Für eine genauere Definition der Habermas'schen Diskursregeln, siehe Markus Spöndli: *Diskurs und Entscheidung. Eine empirische Analyse kommunikativen Handelns im deutschen Vermittlungsausschuss*, Wiesbaden 2013, S. 15–18.

¹⁷ Sacher-Masoch: *Diderot in Sankt Petersburg* (wie Anm. 11), S. 36.

¹⁸ Für mehr Details über das Leben des »Kammermohrs« Angelo Soliman, eine Analyse rassenpolitischer Aspekte und Parallelen zu Völkerschauen bei Sacher-Masoch, siehe Heidi Denzel de Tirado: *Von »zivilisierten Affen« und »barbarischen Menschen«. Der »mumifizierte Kammermohr« Angelo Soliman, Kafka und Sacher-Masoch*, in: *Texturen des Barbarischen. Exemplarische Studien zu einem Grenzbegriff der Kultur*, hg. von Carla Dauven von Knippenberg, Christian Moser und Daniel Wendt, Heidelberg 2013, S. 95–113.

Aufgabe gehabt hatte, junge russische Intellektuelle zu beaufsichtigen und Katharina über deren Benehmen zu informieren.¹⁹

Doch warum lässt sich Diderot im wahrsten Sinne des Wortes von der Zarin zum »Affen« machen? Hier erscheint es mir wichtig herauszustellen, dass es bei Sacher-Masoch die Gräfin Daschkoff ist, die ihn zu dieser Maskerade überreden kann, weil sie von Anfang an vorgibt, dass nur *er* Einfluss auf die Zarin nehmen könne:

Die Kaiserin, die absolute Herrin von fünfzig Millionen Sklaven, langweilt sich wieder einmal, wissen Sie, was das heißt, eine Zarin langweilt sich? Das bedeutet so viel als: Russland zittert und erwartet von Ihnen seine Befreiung von dem kaiserlichen Zorne. Allen Ernstes, Sie sind der Einzige...dem wir alle und vor allem die Kaiserin selbst es zutrauen, dass Sie deren böse Laune...zerstreuen...²⁰

Überdies lässt die Gräfin Daschkoff Diderot glauben, die Zarin sei in ihn verliebt und wolle ihn heiraten, während sie Katharina der Großen erklärt, dass sie einen Liebesbrief von Diderot an sie gefunden habe. Nun hat Diderot in Wirklichkeit natürlich nie geglaubt, dass er vielleicht Zar von Russland werden könnte, aber er hatte doch Hoffnungen, die Philosophie auf den russischen Thron zu bringen. Wie Platon war Diderot überzeugt, dass die Herrscher zuerst aufgeklärt werden

¹⁹ Wie Sacher-Masoch sah auch Diderot den Osten als »para-kolonialen Raum atavistischer Traditionen am Rande der Zivilisation«, um Stephanie Weissman zu zitieren. Und Sacher-Masochs Geschichten, besonders seine galizischen Geschichten, zeigen wie *Diderots Supplément au Voyage de Bougainville*, dass Zivilisation oft nur eine Maske für gewaltsame Eroberungen darstellt. Wie Sacher-Masoch im Falle des Habsburgischen Reiches, wehrte sich auch Diderot gegen die Idee, die französische Kultur im Ausland zu indoktrinieren. Im *Plan d'une Université* postuliert er, dass jedes Land seine eigene Kultur entwickeln sollte und nicht einfach die schlechte Kopie des französischen Vorbilds sein sollte. In diesem Sinne ist es interessant festzustellen, dass Sacher-Masoch Diderots Feind, den Zoodirektor Lagetschnikoff, nicht nur als einen »Wilden« oder »Barbaren« darstellt, sondern auch als einen ehemaligen Stipendiaten, der an ein paar deutschen Universitäten studiert und ein Jahr in Paris verbracht hat. Dort hat er, laut Sacher-Masoch alles, was er vorher so eminent gekonnt hatte, verlernt und im Gegenzug außer ein paar »Phrasen der Pariser Philosophen...nichts Ordentliches« gelernt. Siehe hierzu Sacher-Masoch, *Diderot in Sankt Petersburg* (wie Anm. 11), S. 10. Diese Beschreibung Lagetschnikoffs erinnern durchaus an Äußerungen Diderots über russische Stipendiaten: »[J]e crois que les voyages, comme les font aujourd'hui nos jeunes seigneurs, corrompent plus de jeunes gens qu'ils n'en instruisent.« Zu einer genaueren Analyse von kultur- und bildungspolitischen Aspekten, siehe Denzel de Tirado: *Biographische Fiktionen* (wie Anm. 1), S. 319–321.

²⁰ Sacher-Masoch: *Diderot in Sankt Petersburg* (wie Anm. 11), S. 6.

sollten,²¹ und Katharina hatte sich als sehr offen, bescheiden und innovativ gezeigt und die *philosophes* mit ihrem Gesetzesentwurf – auf russisch kurz »наказъ« (Nakaz) genannt – schwer beeindruckt. Außerdem schien zur Zeit von Diderots Russlandreise der Absolutismus im Westen die Oberhand zu gewinnen,²² und nur Russland zeigte sich weiterhin wie ein Paradebeispiel für die Möglichkeit, ein Land zu zivilisieren.²³ Nach dem Vorbild Platons und dessen Unterredungen mit dem Tyrannen Dionysios von Syrakus, traf sich Diderot daher täglich mit Katharina der Großen, um der Zarin die Ideale der Aufklärung näherzubringen. Während Platon im »philosophischen Exkurs« seines *Siebten Briefs* klarmacht, dass es sich bei seinen Zusammenkünften mit dem berüchtigten Gewaltherrscher nicht um Lektionen handle und die Erkenntnisse ihrer Gespräche nie schriftlich niedergelegt werden sollten, sind Diderots Aufzeichnungen seiner Konversationen mit der Zarin in den *Mémoires pour Catherine* 1899 erschienen – und damit Sacher-Masoch höchstwahrscheinlich unbekannt. Ob es sich bei diesen Dialogen tatsächlich um wahre Aufzeichnungen der Gespräche zwischen der Zarin und dem Philosophen oder um autobiographische Fiktionen handelt, sei hier dahingestellt. Ich möchte vielmehr auf die Vielseitigkeit der Diderot'schen Rollen in seinen eloquenten Gesprächen mit der Zarin hinweisen. So gibt er sich beispielsweise als »Träu-

²¹ Siehe z.B.: Denis Diderot: Pages contre un tyran, in: *Œuvres politiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1963, S. 142. Hier sei noch auf Friedrich Melchior Grimms *Correspondance littéraire* hingewiesen, für die Diderot häufig schrieb. Grimm hoffte auf eine Gemeinschaft von Philosophen und aufgeklärten Prinzen und wandte sich daher mit seiner alle zwei Wochen erscheinenden Zeitschrift, der *Correspondance littéraire*, an eine kleine Gruppe von auserwählten Rezipienten aus gehobenen Kreisen, die er für fähig hielt, dem »esprit humain« folgen zu können und sich von Ideen der *Lumières* begeistern lassen zu können. Die *Correspondance littéraire* schien ihm ein wichtiges Instrument der Aufklärung, und sowohl der ausschließlich auf souveräne Fürsten eingeschränkte Empfängerkreis seiner geheimen Korrespondenz als auch die Auswahl der Themenbeiträge zeugen von einer durchaus didaktischen Intention, eine erlesene Elite für die Ideen der Aufklärung zu gewinnen.

²² 1771 lösten Louis XV und Maupeou die Parlamente auf. In Deutschland hatte sich der »Philosophenkönig« Friedrich zum Despoten gewandelt und in Schweden änderte Gustav III 1772 die Verfassung und stärkte damit seine eigene Exekutivgewalt und schwächte die seit über 50 Jahren relativ starke Rolle des Riksdag. Sogar in England, der von Montesquieu so hoch gelobten parlamentarischen Monarchie, herrschte seit Jahren Chaos, Korruption und Instabilität im Parlament, und George III zögerte nicht mehr, seine Exekutivgewalt für seine Zwecke einzusetzen.

²³ Siehe hierzu Marc Raeff: *The Enlightenment in Russia and Russian Thought in the Enlightenment*, in: *The Eighteenth Century in Russia*, hg. von J.G. Garrard, Oxford 1973, S. 25–47, hier S. 46f.

mer«, als ein vor sich hinbrabbelndes Kind, als begeisterter Feriengast, als Pazifist, als Apostel, als liebevoller Vater, als mythischer Weiser, als Hofgeist oder eben auch als Zar. In seinen Aufzeichnungen seiner Gespräche mit der Zarin finden wir zudem häufig Aussagen wie »si j'étais souverain«, »si j'étais roi«, »si j'étais sultan«, »me voilà couronné par les mains de Votre Majesté Impériale...«. ²⁴ So »regierte« Diderot tatsächlich öfters das Zarenreich auf dem Papier in einer Mischform aus naiver Utopie und politischem Realismus, freier Assoziation und annotiertem Gesetzestext, versteckt hinter scheinbar spontanen Gedanken oder Gesprächen. Dass Katharina Diderots »brillante Gedanken« nicht in die Tat umsetzte, war den Zeitgenossen bereits bekannt. Sein tatsächliches politisches Engagement, seine Einsichten und seine Vorschläge blieben der Öffentlichkeit sehr lange verborgen, da die Mehrzahl seiner Texte erst im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert erschienen sind. ²⁵ Diderot hatte zwar seinerzeit sowohl das Gesetzbuch der Zarin als auch ihre Kommission, die sie für die Anfertigung des Nakaz gegründet hatte, um scheinbar im Habermas'schen Sinne der deliberativen Demokratie Kommunikation unter den Bürgern zu fördern, als Potemkin'sches Dorf in seinen *Observations sur le Nakaz* demaskiert, doch wurden diese erst 1920 publiziert. Damit weiß Sacher-Masoch davon noch nichts, lässt seinen Diderot den Affen spielen und kritisiert die pseudo-demokratische Lage in Russland in mehreren Zitaten der Zarin, wie zum Beispiel dem folgenden:

Man läßt einige knuten, andere schickt man nach Sibirien und die Vornehmsten auf das Schafott. Es ist pikant, einen Mann, mit dem man heute noch verbindliche Phrasen tauscht, morgen den Kopf auf den Block legen zu sehen...Nun ich finde es pikant, besonders, wenn ich denke, dass es nur von mir abhängt, diese Menschen, die da in Todesangst vergehen, zu begnadigen, daß ich, ich allein es bin, die sie sterben lässt. ²⁶

²⁴ Siehe hierzu Denis Diderot: *Mélanges philosophiques, historiques, etc., pour Catherine II*, in: *Œuvres. Politique*, hg. von Laurent Versini, Paris 1995, Bd. 3, S. 229, S. 203, S. 361, S. 255, S. 323, S. 240, S. 406f., S. 327f. und S. 259.

²⁵ Diderots interessante Rezeptionsgeschichte beinhaltet Übersetzungen von seinen damals noch nicht publizierten Texten aus der *Correspondance littéraire*, die von Schiller und Goethe angefertigt wurden, den Verkauf vieler unveröffentlichter Manuskripte an Katharina die Große (*Fonds de St. Petersbourg*), sowie die abenteuerliche Entdeckung von noch unbekanntem Manuskripten in einem Schloss in der Normandie nach dem Zweiten Weltkrieg (*Fonds Vandeul*). Siehe hierzu Denzel de Tirado: *Biographische Fiktionen* (wie Anm. 1), S. 35–37 und S. 92–94.

²⁶ Sacher-Masoch: *Diderot in Sankt Petersburg* (wie Anm. 11), S. 24.

So ist Katharina in Sacher-Masochs Geschichte von dem sprechenden Affen am Anfang zwar durchaus begeistert, dann aber bald gelangweilt, weil er keine Kunststücke machen kann. Sie vermisst ihre Gespräche mit dem französischen Philosophen über Platon. Diderot ist als »Affe« für die Zarin uninteressant, weil er in dieser Rolle kein Garant für eine scheinbar deliberative Demokratie mehr sein kann. Als sie erfährt, dass Diderot der »sprechende Affe« ist und ausgestopft werden soll, lacht sie nur und versucht keineswegs, ihn zu retten. Damit stellen sich die »verbindlichen Phrasen«, die sie mit Diderot getauscht hat, als vollkommen bedeutungslose und leere Floskeln heraus, und sie ist bereit, ihn tatenlos sterben zu lassen.

Dies trifft im metaphorischen Sinne auch auf den realen Dialog zwischen Diderot und Katharina zu. Wie sein Vorgänger Platon scheitert auch Diderot daran, die Philosophie auf den Thron zu bringen. In einem Brief an Friedrich Melchior Grimm zeigt die Zarin ganz deutlich den Unterschied zwischen Wort und Tat und zwischen Papier und »menschlicher Haut« auf:

Alors lui parlant franchement, je lui dis: »Monsieur Diderot, j'ai entendu avec grand plaisir tout ce que votre brillant esprit vous a inspiré; mais avec tous vos grands principes, que je comprends très bien, on ferait de beaux livres et de mauvaise besogne. Vous oubliez dans tous vos plans de réforme la différence de nos deux positions: vous, vous ne travaillez que sur le papier, qui souffre tout; il est tout uni, souple et n'oppose d'obstacles ni à votre imagination, ni à votre plume; tandis que moi, pauvre Impératrice, je travaille sur la peau humaine qui est autrement irritable et chatouilleuse.«²⁷

So scheitert Diderots »Konversationspolitik« und seine Hoffnung, dass nur *er* die Zarin aufklären könne, sowohl in Wirklichkeit als auch in Sacher-Masochs Fiktion. Die Zarin erweist sich in beiden Fällen als überheblich und uneinsichtig, sieht Diderot als einen nicht ernstzunehmenden politischen Ratgeber, und ein real demokratischer deliberativer Prozess findet nie statt.

Doch selbst wenn diese Gespräche mit Katharina niemals genau in dieser Form stattgefunden haben sollten, kann man doch von »deliberativer Demokratie« sprechen. Wie Markus Spörndli in seiner Analyse dieses Konzepts beobachtet, erklären einige »nicht-kommunikative

²⁷ Katharina die Große, zit. nach Henry Vallotton: Catherine II et ses correspondants Voltaire, Diderot, Grimm et J.J. Rousseau, in: La Revue des deux Mondes 13 (1954), S. 659–674, hier S. 666.

Theoretiker« wie Cass Sunstein und John Rawls, dass Deliberation »nicht unbedingt einen Dialog« beinhalten müsse, sondern auch durch vernünftige Abwägungen einer einzelnen Person zustande kommen könne, da »das Postulat der Unparteilichkeit« dann bereits erfüllt sei, wenn sich eine argumentierende Person »fiktiv in die Lage aller anderen betroffenen Leute versetze«,²⁸

Während Leopold von Sacher-Masoch seinen Diderot im neunzehnten Jahrhundert als einen nicht ernst zu nehmenden, unredlichen und naiven politischen Berater stilisierte, findet in Peter Pranges Roman *Die Philosophin* durchaus eine Form von deliberativer Demokratie statt.

Wie in Sacher-Masochs Geschichte spielen auch hier zwei Frauen eine wichtige Rolle. Doch während Diderot in *Diderot in Sankt Petersburg* den Reizen und Verführungskünsten der beiden mächtigen Frauen zum Opfer fällt, sich von ihnen buchstäblich »zum Affen machen« lässt, gedemütigt wird und erfolglos nach Frankreich zurückkehrt, sind es bei Peter Prange gerade die Frauen, die sein Lebenswerk vor der Zensur und dem Verbot retten und ihn so zum Wegbereiter der Aufklärung und der Demokratie werden lassen. Bei Sacher-Masoch wird Diderots Geist von seinem sexuellen Begehren und seinem Spaß an Intrigen vollkommen ausgeschaltet, und seine Leidenschaft für die Frauen und deren Unterhaltung wird bestraft. In Peter Pranges Roman stellt Diderot sein Werk zwar über seine Gefühle, doch ist es auch gerade sein großes Herz, die Liebe und die Sexualität in diesem historischen Liebesroman, die seinen Erfolg gewährleisten.

Peter Pranges *Die Philosophin* (2003) und die Verbindung von
Konversationspolitik und Sexualität

Peter Pranges belletristischer Historienroman konzentriert sich auf die Geschichte der *Enzyklopädie* und Diderots bekannte Brieffreundin Sophie Volland. Die *Enzyklopädie* wird als hochpolitisches und äußerst brisantes Buchprojekt gefeiert und als »das Buch der Bücher, ein Buch wie die Bibel, ein wirklich neues Testament für eine neue Zeit« bezeichnet. Dieses »neue Testament« hebt nicht nur »die Welt aus den Angeln«,

²⁸ Spörndli: Diskurs und Entscheidung (wie Anm. 16), S. 14.

sondern zeigt auch, »wie das Leben sein kann und sein soll«. ²⁹ Prange weist in mehreren Beispielen darauf hin, dass Diderots Lebenswerk die Menschen von Aberglauben und dem Dogma der Vergangenheit befreit und dadurch freier und glücklicher gemacht hat. Diderots Enzyklopädie, die das Wissen der Menschheit verbreitet und den Menschen zugänglich macht, verändert und verbessert die Kultur und öffnet neue Horizonte für Herrscher und Volk. ³⁰ Hier hebt Prange besonders Diderots Idee einer kollektiven Autorschaft hervor und stellt die Tatsache heraus, dass Diderot auch Handwerker einlud, um an dem klassenübergreifenden Sammelprojekt menschlichen Wissens mitzuschreiben. Dadurch schafft Diderot laut Prange eine Vorform von öffentlicher Beratung, eine Art von öffentlichem Diskurs, an dem die Bürger teilhaben können. Die Enzyklopädie wird dadurch zu einer Art praktischem input-orientierten Demokratiemodell, das als Plattform eines politischen Diskurses und der politischen Willensbildung der Bürger dient. Doch ein machtfreier Diskurs ist im achtzehnten Jahrhundert noch nicht gegeben und die Enzyklopädie hat viele Gegner. Dementsprechend wird Diderot als mutiger Revolutionär und sein Werk als »Sturmgeschütz der Vernunft, Armada der Philosophie« und »Kriegsmaschine der Aufklärung« gefeiert. ³¹ Stets kriegerischen Allegorien folgend, stellt Prange seine Figuren nach manichäischer Manier einander gegenüber und platziert auf der einen Seite die innovativen und couragierten Aufklärer und auf der anderen Seite die mächtigen Gegner der Enzyklopädie.

In dieser dualistischen Gegenüberstellung kommt der Romanheldin, Sophie Volland, eine besondere Rolle zu. Sie wird als eine Figur der modernen Gesellschaft stilisiert, in der man das Recht, politisch zu verstehen, zu urteilen und mitzusprechen, jederzeit erlangen kann. Den Genreregeln des kritischen Frauenromans und des historischen Liebesromans folgend, überwindet Sophie Volland gesellschaftliche Zwänge und Standesgrenzen, kommt problemlos mit den wichtigsten historischen Figuren der Epoche in Kontakt, zieht im Hintergrund die Fäden und macht sich so unabdingbar für den Erfolg der Enzyklopädie und der Aufklärung. Prange entwirft hier eine vollkommen fiktionalisierte typische Heldin eines historischen Trivialromans und

²⁹ Siehe Peter Prange: Die Philosophin, München 2003, S. 63.

³⁰ Ebd., S. 97.

³¹ Ebd., S. 43.

lässt geschichtliche Fakten über die reale Sophie Volland außer Acht.³² So konstruiert er Sophie als Opfer einer abergläubischen und primitiven Gesellschaft. Sie wächst als Waise in einem Kloster auf, weil ihre Mutter als Hexe verbrannt wurde. In der Lebensgeschichte Sophies können wir so die Entwicklung vom »dunklen Mittelalter« zur Aufklärung beobachten, die sich am Ende kaum noch von unserer modernen Gesellschaft unterscheidet. Prange macht das berühmte Café Procope, das tatsächlich Treffpunkt der Klassen- und Ständeunterschiede überwindenden Gesellschaft war, in seinem Roman zum Hauptspielort seiner Geschichte. Das Kaffeehaus wird hier – gemäß den von Habermas im *Strukturwandel der Öffentlichkeit* beschriebenen Kriterien – als liberales und offenes Modell bürgerlicher Öffentlichkeit zelebriert. Die hier »zum Publikum versammelten Privatleute« rasonieren, diskutieren und verhandeln gemeinsame Belange. Hier arbeitet Sophie als Kellnerin, was der jungen Frau, die später zur Vorleserin der Madame de Pompadour und zur Geliebten des höchsten Zensors des Königs, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, aufsteigen sollte, erlaubt, an dieser eigentlich nur Männern und gebildeten Bürgern vorbehaltenen Öffentlichkeit zu partizipieren. Hier lernt sie sowohl Diderot als auch seinen Antagonisten, den Polizeioffizier Sartine, den sie später heiratet, kennen, denn das Procope war voll von »Spitzeln der Polizei, die sich im Café Procope eingenistet hatten wie Flöhe in einer alten Perücke«.³³ Dank der Vermittlerfigur Sophie Volland, die nicht nur kinderleicht Klassenunterschiede überwinden kann, sondern auch spielerisch politische Überzeugungen mächtiger Männer und Frauen ändern kann, hat Diderot schließlich auch Freunde in hohen Positionen, die ihn in seiner bildungspolitischen Aufgabe unterstützen. Prange imaginiert Sophie Volland von Anfang an als Diderots Muse und Inspiration für dessen Sozialkritik. So schreibt er, dass Diderot die Kellnerin Sophie im Café Procope getroffen und sie ihn dort inspiriert habe, ein wunderschönes Liebesmärchen mit dem Titel »Die Prinzessin Mizorza und der Sultan Mongagul« für sie zu schreiben. Nach der Lektüre des Manuskripts und einer wunderbaren Liebesnacht mit Diderot – ein äußerst beliebter Topos in biographischen Fiktionen über den

³² Für mehr Information zu Diderots berühmter Brieffreundin, siehe Heidi Denzel de Tirado: Diderot als Briefeschreiber und der Traum von SMS und E-mail, in: Gesellschaft für kritische Philosophie 4 (2013), S. 89–100.

³³ Prange: Die Philosophin (wie Anm. 29), S. 56.

impulsiven Aufklärer, besonders in den französischen Werken – wird das Liebesglück sofort von Diderots eifersüchtiger Frau zerstört. Jahre später findet Sophie das für sie geschriebene Märchen in dem verbotenen Buch *Die geschwätzigten Kleinode* wieder, das sie auf dem Nachttisch ihres Ehemanns Antoine Sartine, Polizeioffizier und Spion des Königs, findet. Verwirrt darüber, dass aus dem romantischen Liebesmärchen bitterböse Gesellschaftskritik geworden ist, verrät sie ihrem Mann den Namen des anonymen Autors und trägt damit ungewollt zu Diderots Verhaftung bei. Durch diese Änderung der Entstehungsgeschichte der *Bijoux Indiscrètes*, die allgemein als Diderots politischste Satire und schärfste Kritik des Despotismus angesehen werden, entreißt Prange dem Autor sein politisches Anliegen und Engagement und reduziert Diderots Kritik auf eine persönliche Frustration eines verletzten Liebhabers und führt damit Diderots komplexe sexualpolitische Allegorie kunstlos biographistisch auf dessen Leben zurück. Dem Vorbild der »Konversationspolitik« der *Les Bijoux Indiscrètes* folgend webt Prange dann aber zeitlos relevante philosophische, ethische und politische Fragen in Gespräche ein, die aufkommen, »wenn Menschen miteinander streiten, aneinander vorbeireden, sich umgarnen oder miteinander schlafen«. ³⁴

Nach einer langen Schilderung von Diderots Aufenthalt im Gefängnis, in der Prange den couragierten, anständigen Diderot mit dem als Opportunisten und Feigling beschriebenen Rousseau kontrastiert, verlässt Sophie ihren Ehemann und trifft wieder auf Diderot im Café Procope. In Pranges fiktiver klassenlosen Gesellschaft erhält sie daraufhin mühelos ihr Mitspracherecht und steigt als Diderots Geliebte zur Autorin und Redakteurin der radikalsten politischen Artikel der *Enzyklopädie* auf. Ihre Erweiterung des Beitrags von Abbé des Prades führt schließlich zum Verbot der Enzyklopädie und Diderot verbietet ihr daraufhin die Mitarbeit an der Enzyklopädie. So endet das philosophische Liebesglück erneut, dieses Mal, weil Diderot sein Werk über seine Gefühle stellt.

Doch Sophie gibt nicht auf und beginnt jetzt erst recht, politisch und philosophisch aktiv zu werden. Unermüdlich vermittelt sie von nun an zwischen den Fronten der Aufklärung und ihrer Gegner. Als Zofe im Haus des Bruders der Madame de Pompadour bittet sie die einflussreiche Mätresse des Königs, sich für die Veröffentlichungserlaubnis der

³⁴ Katie Trumpener: *The Politics of Conversation* (wie Anm. 10), S. 225.

Enzyklopädie einzusetzen. Prange benutzt hier – wie viele von Diderots Erzählungen – Sexualität als »politisches Motiv«, um die Unschlüssigkeit und Flatterhaftigkeit von Sexualität und politischer Organisation herauszustellen.³⁵ Erneut dreht Prange Prinzipien von Ursache und Effekt um, indem er behauptet, dass sich die Mätresse des Königs von Diderots *Les Bijoux Indiscrets* inspiriert gefühlt habe, ein kleines Bordell im Hirschpark von Versailles für den König zu eröffnen. Damit wird dieses allgemein als Schlüsselroman verstandene Werk, in dem Mongagul deutlich als Louis XV und Mirzoza augenscheinlich als Madame de Pompadour erkennbar sind – bei Prange zur Inspiration für Madame de Pompadour, den König sexuell bei Laune zu halten, um politisch Einfluss auf ihn nehmen zu können. Die Pompadour ist Diderot deswegen äußerst dankbar für diese »sexualpolitische Idee«. Obwohl Sophie das Angebot aus Liebe zu Diderot ausschlägt, eine Dame im Pavillon des Königs im Hirschpark zu werden, verwendet sich die Pompadour für die *Enzyklopädie*. Und sie tut dies nach Diderot'scher Formel in scheinbar lapidaren Alltagsgesprächen. Als der König nach einem enttäuschenden Jagdausflug wissen will, warum seine Büchse eine Ladehemmung hatte, wirft »Mirzoza« beiläufig ein, dass *sie* gerne wissen würde, wie ihr Gesichtspuder seine Wirkung entfalte. Nach dem vermeintlich unschuldig formulierten Wunsch, dass es doch nützlich wäre, »wenn man solche Dinge irgendwo nachschlagen könnte«, lässt sie die veröffentlichten Bände der *Enzyklopädie* hereinbringen, der König ist von den Erklärungen der *Enzyklopädie* begeistert und hebt das Verbot auf. Prange schildert daraufhin die gesamte Geschichte der *Enzyklopädie*, die von Zensur, Verboten und Aufhebungen von Verboten geprägt ist, und verbindet weiterhin Sophies Schicksal und das Wohlwollen der Pompadour mit dem Werdegang des Buches.

Am Ende ist es Sophie, die den Erfolg der Enzyklopädie durch die richtigen Entscheidungen gewährleistet. Da sie als Mätresse des Zensors Malesherbes diesen zu einer Zeit, in der Diderots »Feinde alle Macht im Staat erobert haben«, dazu gedrängt hatte, sein Amt als oberster Zensor aufzugeben, bringt sie erneut ungewollt das Gelingen der Enzyklopädie in Gefahr. Doch auf ihrem Totenbett macht die Pompadour Sophie bewusst, dass es »ihre Pflicht [sei], Diderot zu helfen« und dass sie »die Einzige [sei], die ihn schützen kann. Ihn und die Enzyklopä-

³⁵ Vgl. Valérie André: Diderot. Contes politiques et politique du conte, in: Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVIIe–XIXe siècle) 3 (2006), S. 137–157.

die«. ³⁶ Bei Prange sind es damit also zwei Frauen, die verstehen, dass man eine deliberative Demokratie letztendlich nur durch Kompromisse, Zugeständnisse und eine Politik der argumentativen Abwägung erreichen kann: »Sie musste die Vollkommenheit des Werkes zerstören, Worte der Wahrheit und der Vernunft für immer auslöschen, um das Ganze vor der Vernichtung zu bewahren.« ³⁷ So interpretiert Prange Le Bretons perfide Verstümmelung und Autozensur der Enzyklopädie zwar als notwendige Entscheidung, um dieses wichtige Buch veröffentlichen zu können, traut ihm aber eine so mutige Handlung nicht zu. Da sich Le Breton als zu feige erweist, ist es Sophie, die Diderots Werk am Ende »verfälscht, verstümmelt, kastriert« und ihn damit »betrogen, gedemütigt, zerstört« zurücklässt. ³⁸ Diderot will seine Herausgeberschaft daraufhin aufgeben, doch Malesherbes macht ihm die wegweisende Bedeutung seines Werkes bewusst: »Sie haben nicht nur das Wissen darüber gesammelt, wie man die Welt verbessern kann, sondern mit der Enzyklopädie auch ein Programm zur praktischen Verwirklichung entworfen.« Diese Verbindung demokratietheoretischer Konzepte und deren praktischer Umsetzung werden allgemein als wesentliches Kennzeichen der deliberativen Demokratie bezeichnet, und so erscheint das Enzyklopädieprojekt wie ein Modell für beteiligungszentrierte Demokratie. Überzeugt von dem Argument, dass Zensur, »wenn es eine Zensur geben muss, aus welchen Gründen auch immer«, am besten durch »einen Gegner der Zensur ausgeübt wird«, vergibt Diderot seiner Sophie am Ende mit den Worten: »Damit wir gemeinsam zu Ende bringen, was wir angefangen haben.« ³⁹

Diderot und Sophie erscheinen in diesem Roman als Wegbereiter der Moderne und »Zeitgenossen der Gegenwart«. Durch den ständigen Dialog wird bei Prange nicht nur das politische Bewusstsein der Eliten verändert, sondern auch die politische Willensbildung der Massen. Während Sophie den obersten Zensor und die Pompadour in ihren Gesprächen von der Wichtigkeit der Enzyklopädie überzeugen kann, ist es Diderot, der die einfachen Leute zum Denken veranlasst. Hier erscheint er hauptsächlich als aktiver Zuhörer, ermöglicht ihnen dadurch die Zugehörigkeit zu der neuen Öffentlichkeit und gibt ihnen da-

³⁶ Prange: Die Philosophin (wie Anm. 29), S. 485.

³⁷ Ebd., S. 475.

³⁸ Ebd., S. 504f.

³⁹ Ebd., S. 517.

durch eine Stimme. Während sich Prange am Anfang des Buches auf die Schilderung von Diskursen entstehender politischer und sozialer Bewegungen konzentriert, endet er seinen Roman mit Beschreibungen der großen politischen Umwälzungen des achtzehnten Jahrhunderts. So schildert er den Einfluss der Enzyklopädie auf politische Aktionen wie den Mordanschlag auf den König, den Marsch der Pariser Frauen nach Versailles – an dem er Sophie natürlich 1789 aktiv teilnehmen lässt – und schließlich die Revolution. Er erklärt wie der dritte Stand die Macht erobert hatte und wie die feudalen Standesrechte von nun an durch angeborene, unantastbare und unveräußerliche Menschenrechte ersetzt worden seien, um die Freiheit der Bürger gegen die Willkür des Staates zu schützen. Er gibt der Enzyklopädie damit eine wichtige Rolle für die politische Meinungsbildung und sieht sie als Teil einer sich langsam bildenden politischen Öffentlichkeit. Obwohl das Leben nach der Revolution, das Prange im Epilog aufzeigt, wie eine klare Widerspiegelung der Gegenwart wirkt, zeigt sich Sophie doch revolutionskritisch. Es ist der zum Tode verurteilte Malesherbes, der die Philosophin – und die Leser – in einem letzten Gespräch von der Wichtigkeit der Aufklärung überzeugt, die er als eine »immer wieder neue Aufgabe« bezeichnet, an »der jede Generation weiterarbeiten muss«. Als Initiator dieser großen Aufgabe sieht er Diderot und dessen Lebenswerk: »Die Enzyklopädie hat für die Menschheit ein riesiges Tor aufgestoßen, jetzt liegt es nur an den Menschen, durch dieses Tor zu schreiten«. ⁴⁰

Die Entstehung politischer Willensbildung und der Dialog mit der Nachwelt

In den beiden analysierten Texten erscheint Diderot als ein »Zeitgenosse der Zukunft«, der mit der Nachwelt plaudert, ein Phänomen, das sich allgemein in den fikionalbiographischen Texten des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts über Diderot als Hauptfigur zeigt: »je ne vous écris pas; mais je cause avec vous [gemeint ist der Leser]«. ⁴¹ Prange folgt der von Jean-Pierre Seguin beschriebenen Formel einer »doppelten Orientierung« von fiktiven Zeitreisen bei Diderot, die sich

⁴⁰ Ebd., S. 542.

⁴¹ Roger Kempf: Diderot et le roman ou le démon de la présence, Paris 1964, S. 35.

einerseits »vers l'avenir, et c'est la science-fiction« richten und andererseits »vers le passé, et c'est la constitution de mythe«. ⁴² Sacher-Masoch und Prange rezipieren Diderots zukunftsweisende Gedanken auf unterschiedliche Art. Sacher-Masoch entwirft Diderot und das Russland des achtzehnten Jahrhunderts als Relikte einer vollkommen anderen Zeit zum Kontrast seiner Gegenwart des neunzehnten Jahrhunderts, und Prange vergleicht das Frankreich der Aufklärung mit der Lebenswelt seiner Leser.

In beiden Geschichten gibt es eine Frau, die im politischen Zentrum steht und politische Macht besitzt und von einer weniger mächtigen Frau beraten wird. Bei Sacher-Masoch ist es die Gräfin Daschkoff, die Katharina die Große beeinflussen kann, und bei Prange ist es die Marquise de Pompadour, die sich von Sophie inspirieren lässt. Alle vier Frauen spielten tatsächlich eine wichtige Rolle in Diderots Leben, doch hing das Wohlwollen der Zarin und der Pompadour ihm gegenüber weder von Sophie Volland noch von der Gräfin Daschkoff ab. Obwohl beide Geschichten auf den ersten Blick hauptsächlich als Liebesgeschichten erscheinen, versteckt sich hinter ihnen – ganz auf Diderot'sche Art – durchaus scharfe Kritik am politischen System.

Beide Texte fingieren Orte der öffentlichen Debatte, die Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* als Plattformen des öffentlichen Diskurses bezeichnet hat. Sacher-Masoch beginnt seine Geschichte in der Akademie der Wissenschaften und Prange in einem Kaffeehaus. Auffallend ist, dass sich diese Orte in den Fiktionen als allen zugängliche, offene Diskussionsforen ohne sozial-, bildungs- und geschlechtsspezifische Grenzen präsentieren und damit auf den ersten Blick dem Ideal einer bürgerlichen Öffentlichkeit entsprechen, denn in beiden Texten sind sowohl Bürger der unteren Klassen als auch Frauen erlaubt. Doch in beiden Fällen kann nicht gemeinsam räsonierend nach der Wahrheit gesucht werden. Bei Sacher-Masoch glaubt Lagetschnikoff, dass er aufgrund einer kritischen Frage getötet und ausgestopft werden könne, und Diderot wird aufgrund seiner leidenschaftlichen Reden von Sartine überwacht, festgenommen und in das Staatsgefängnis im Donjon von Vincennes gebracht. In beiden Texten werden Diskurse und Reden entstehender sozialpolitischer Bewegungen thematisiert. Während Diderots Genie und Einsichten in Russland keinerlei Spu-

⁴² Jean-Pierre Seguin: Diderot, le discours et les choses. Essai de description du style d'un philosophe en 1750, Paris 1978, S. 177.

ren hinterlassen, sieht Peter Prange in ihm den Autor des Buchs, das die Welt aus den Angeln gehoben und für immer verändert hat. Obwohl sich die deutsche Rezeption – sei es *Diderot und das dunkle Ei*, Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Diderot in Sankt Petersburg*, Peter Pranges Roman *Die Philosophin* oder Michael Krügers *Gedicht Diderots Katze* – zwar nicht explizit auf Diderots politische Texte konzentriert, so thematisieren doch alle sein Interesse und seine Offenheit, sich auf andere Menschen – und Tiere – einzulassen. So zollt ihm die für den bescheidenen Philosophen so wichtige Nachwelt – »le grand juge qui nous jugera tous: la postérité«⁴³ – im neunzehnten, zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert genau die Ehre, die er sich immer erhofft hat. Diderot, dieser »homme sans vie« – wie Bonnet ihn in Anlehnung an den »homme sans ombre« der Romantik bezeichnet hat – wird als »grand homme« noch aus seinem Grab gehört. In Deutschland wird er außerdem genauso in Szene gesetzt, wie es seinem Ideal entspricht; nicht als Hauptprotagonist auf der politischen Bühne, sondern als »homme de génie« im Dialog »au parterre«.⁴⁴

⁴³ Denis Diderot: Lettre à Falconet du 15 Février, in : Correspondance, hg. von Georges Roth und Jean Varloot, Paris 1955–70. Bd. 5, S. 58–100, hier S. 75.

⁴⁴ Ich beziehe mich hier auf zwei berühmte Zitate von Diderot. Das erste stammt aus dem *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Paris 1779, S. 297: »[O]n ne pense, on ne parle avec force que du fond de son tombeau: c'est là qu'il faut se placer, c'est de là qu'il faut s'adresser aux hommes.« Und das zweite Zitat kommt aus dem *Paradoxe sur le comédien*: »[D]ans la grande comédie, la comédie du monde [...] toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre.« Zit. nach Jean-Claude Bonnet: La Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes, Paris 1998, S. 171.

SUSANNE SCHMIEDEN

Brechts Diderot-Gesellschaft oder Von der Möglichkeit einer anderen ›theatralischen‹ Wissenschaft

Nach vier Jahren im dänischen Exil hegt Bertolt Brecht 1937 den Plan, eine ›Gesellschaft für induktives Theater‹ zu gründen, und zwar nach dem Vorbild traditioneller wissenschaftlicher Gesellschaften:

Seit Jahrhunderten existieren internationale Gesellschaften von Wissenschaftlern, welche den Austausch der Erfahrungen und Probleme organisieren. Die Wissenschaften haben ihren gemeinsamen Standard, ihr gemeinsames Vokabular, ihre Kontinuität. Das Faktum, daß die Künste (im folgenden ist an die theatralischen Künste gedacht, zu denen auch die Filmkunst zu rechnen ist) keine solchen korrespondierenden Gesellschaften haben, erklärt sich aus der völlig individualistischen Struktur der Künste (GBFA 22, 274f.).¹

Der Titel dieses kurzen Textes, in dem er seine Pläne darlegt, lautet *Die Diderot-Gesellschaft* und über die Frage, inwiefern der Namensgeber der zu gründenden Gesellschaft auch inhaltlich Pate gestanden hat, ist bislang nur spekuliert worden, ohne dass es dafür eine zufriedenstellende Antwort gegeben hätte, und dies nicht zuletzt deshalb, weil es bei dem Vorhaben geblieben und die Gesellschaft nie entstanden ist.

Der Plan und seine Rezeption

In seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe von Denis Diderots *Paradox über den Schauspieler* verweist Reinhold Grimm auf die Pläne Brechts: »Diderot-Gesellschaft: so wollte Brecht, als Huldigung und versteckte Kampfansage zugleich, die theaterwissenschaftliche Gesell-

¹ Bertolt Brecht: [Die Diderot-Gesellschaft], in: ders.: Schriften 2, Teil I, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 22, S. 274–277, hier S. 274f. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle GBFA, Bandnummer und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

schaft taufen, die er im dänischen Exil zu gründen versuchte [...].«² Allerdings konzentriert sich Grimm, dem Ort der Publikation entsprechend, vor allem auf deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den jeweiligen Theater- und Schauspieltheorien und erwähnt die Diderot-Gesellschaft als Ausgangspunkt des nachweislichen Interesses Brechts an Diderot.

Der Germanist Theo Buck sieht in der Namensgebung der Diderot-Gesellschaft gar eine Konfrontation national verschiedener Auffassungen von Rationalität, »denn sie enthält ja die Frage, warum eine vergleichbare Autorität in der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte fehlt.«³

Isabella von Treskow wiederum konstatiert in ihrer Monographie über die *Französische Aufklärung und sozialistische Wirklichkeit*:

Besonders im skandinavischen Exil der Jahre 1933 bis 1941 richtete Brecht seine Aufmerksamkeit auf die Werke der *philosophes*. Seine Aufzeichnungen zu Diderot bezeugen, daß er sich vor allem für dessen theatertheoretische Äußerungen interessierte und ihn auf diesem Gebiet als Erneuerer schätzte, ohne sich jedoch explizit auf Diderots Ideen zu beziehen.⁴

Dem ist zunächst entgegenzuhalten, dass sich durchaus konkrete inhaltliche Bezugnahmen feststellen lassen, etwa im *Dialog über Schauspielkunst* von 1929 und in dem Vortrag *Über experimentelles Theater* von 1939, beides Texte, auf die bereits Reinhold Grimm in diesem Zusammenhang verweist. Weiter heißt es bei von Treskow:

Auch das Programm der »Diderot-Gesellschaft«, der »Gesellschaft für induktives Theater«, die er 1937 zu gründen vorhatte, zeigt keinen ausdrücklichen Bezug auf Diderots Theaterstücke oder dramatologische Konzeptionen. Vielmehr ging es Brecht darum, einen angemessenen Namen für seine Gesellschaft zu finden und Diderot implizit zu würdigen.⁵

² Reinhold Grimm: Nachwort, in: Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler, übers. von Katharina Scheinfuß und mit einem Nachwort von Reinhold Grimm, Frankfurt a.M. 1964, S. 71–79, hier S. 77.

³ Theo Buck: Brecht und Diderot oder Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland, Tübingen 1971, S. 3.

⁴ Isabella von Treskow: *Französische Aufklärung und sozialistische Wirklichkeit*: Denis Diderots »Jacques le fataliste« als Modell für Volker Brauns »Hinze-Kunze«-Roman, Würzburg 1996, S. 54.

⁵ Ebd.

Erstaunlicherweise ist also in der jüngeren Publikation, die noch dazu ein explizit politisches Thema behandelt, nämlich das Verhältnis von französischer Aufklärung und sozialistischer Wirklichkeit, von der politischen Bedeutung der Namensgebung, welche in den beiden älteren Texten, die darauf Bezug nehmen, noch erkennbar ist, nichts mehr übrig. Zwar mag es stimmen, dass es keinen expliziten Bezug zu Diderots ›dramatologischen Konzeptionen‹ gibt, aber lediglich eine Würdigung ganz ohne inhaltlichen Bezug anzunehmen, ist vor dem Hintergrund des politischen Fokus der eigenen Arbeit wenig plausibel.

In einem Brief vom 19. März 1937 an Max Mordecai Gorelik begründet Brecht die Namenswahl der Gesellschaft, die hier zum ersten Mal explizit als ›Diderot-Gesellschaft‹ bezeichnet wird, zwar tatsächlich etwas lapidar mit der Suche nach einem passenden Namen und stellt fest:

Dieser große Enzyklopädist hat über Theater sehr philosophisch und materialistisch-philosophisch geschrieben. Natürlich vom bürgerlichen Standpunkt aus, aber doch von revolutionär-bürgerlichem. Wenn Du dagegen Einwendungen hast, schreibe es mir gleich. Ich habe einfach einen Namen gesucht, da jede Beschreibung im Titel entweder banal oder präziös klingt (GBFA 29, 24).

Es kann jedoch kaum übersehen werden, als was Diderot hier in erster Linie bezeichnet wird, nämlich als ›großer Enzyklopädist‹. Der Name ist also mitnichten zufällig gewählt, sondern verweist auch auf das wissenschaftliche Großprojekt der französischen Aufklärung und Diderots tragende Rolle dabei.

Der Bezug zu Diderot im Brechtschen Plan ist also in der Tat nicht nur in den theatertheoretischen Überlegungen beider Autoren zu suchen, sondern auch und vor allem in der Suche nach geeigneten Darstellungsformen von Wissen und im Nachdenken über das Verhältnis von Wissenschaft, ›theatralischen Künsten‹ und Politik:

Die Gesellschaft für induktives Theater ist sich bewußt (realizes), daß das Interesse an einer realistischen, d. h. die Realität meisternden (die Realität erlaubenden) Darstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen, an einer Darstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen, welche dieses Zusammenleben erleichtern kann, indem es dasselbe produktiv gestaltet, kein allgemeines ist (GBFA 22, 274).

Brecht beschreibt hier den Umstand eines grundsätzlichen Interessenkonflikts, wenn nicht gar einer gesellschaftlichen Paradoxie: Der Anspruch seiner ›wissenschaftlichen‹ Gesellschaft ist ein gemeinnüt-

ziger, insofern Probleme behandelt werden sollen, die alle Mitglieder der Gesamtgesellschaft betreffen, und dennoch oder gerade deswegen ist das gesellschaftliche Interesse an deren Arbeit kein allgemeines. Die Technik, mit der sich Brecht unter anderem an diesem Problem immer wieder abarbeiten wird, ist die der Verfremdung.

Phoebe von Held stellt den englischen Begriff der *alienation*, der in dieser Form (wie auch das französische *aliénation*) bezeichnenderweise sowohl ›Verfremdung‹ als auch ›Entfremdung‹ heißen kann, in den Mittelpunkt ihrer Arbeit und wendet ihn in einer historischen Umkehrung auf sich selbst an. Sie unterzieht nach eigenem Bekunden Diderot damit einer Brechtschen Lesart und fragt danach, wie Diderot ›nach Brecht zu lesen wäre: »This book therefore reinvestigates Brecht's concept of aesthetic alienation through the lens of Diderot.«⁶ Sie geht also von einer engen Verbindung beider Autoren aus, die durch Entfremdungen und Verfremdungen geprägt ist, sich aber mehr in Formen und Methoden als in konkreten Inhalten zeige.

In jüngster Zeit hat schließlich Matthias Rothe auf eine weitere wichtige Gemeinsamkeit im Denken beider Autoren aufmerksam gemacht, nämlich auf das über das Theater vermittelte Interesse beider an der Ökonomie ihrer Zeit und deren konkreten Auswirkungen auf die Gesellschaft:

Die scheinbar so unvermeidbaren Hungersnöte in Frankreich und die scheinbar so unkontrollierbar fluktuierenden Getreidepreise in der Weimarer Republik brachten sie dazu, die trockenen Texte der Ökonomen zu studieren (Diderot erlebt die Anfänge einer ökonomischen Wissenschaft, so wie wir sie kennen). Und das Theater galt ihnen zuallererst als ein heuristisches Instrument, nicht als bloßes Repräsentationsmittel. Was geschieht mit dem Theater, wenn es sich auf die Ökonomie einlässt? Es kann nicht auf der Bühne bleiben, sondern expandiert.⁷

An den Aspekt des Theaters als heuristischem Instrument soll hier in mehrfacher Weise angeknüpft werden und Brechts Diderot-Gesellschaft als Kulminationspunkt der nicht verwirklichten Möglichkeit einer anderen, nämlich ›theatralischen‹ Wissenschaft in den Mittelpunkt

⁶ Phoebe von Held: *Alienation and Theatricality. Diderot after Brecht*, London 2011, S. 2.

⁷ Matthias Rothe: *Theater und Getreide: Brechts und Diderots Entdeckung der Ökonomie 1769/1925*, Brecht-Haus-Lecture vom 16.12.2016, Literaturforum im Brecht-Haus Berlin, <http://lfbrecht.de/event/theater-und-getreide-brechts-und-diderots-entdeckung-der-oekonomie-17691925/> (Letzte Konsultation: 23.1.2019).

gerückt werden. ›Theatralisch‹ in diesem Sinne würde dann bedeuten: die eigenen Darstellungsformen und -bedingungen reflektierend.

Im Anschluss an die Ausführungen zu Diderot und Brecht werde ich im letzten Teil des Artikels zudem deren Vorstellungen zum Verhältnis von Wissenschaft, Theater und Politik mit heute vorherrschenden Vorstellungen kontrastieren, und zwar anhand eines kurzen Blicks auf das Projekt *Wikipedia* und dessen ideologische Vordenker.

Die Mitglieder

Im Kontext der geplanten Gründung einer ›theaterwissenschaftlichen‹ Gesellschaft, die sich auf den französischen Aufklärer Diderot beruft, ist auch die geplante Zusammenstellung der anzufragenden Personen aufschlussreich, die Brecht im bereits zitierten Brief an Gorelik anführt:

Jean Renoir, Paris
 Moussignac (sic!), Paris
 Doone, London
 Auden, London
 Isherwood, London
 Burian, Prag
 Piscator, Paris
 Eisler
 Später können wir es noch schicken an
 Knutzon, Kopenhagen
 Per Lindberg, Stockholm
 Ochlopkow, Moskau
 Eisenstein, Moskau
 Tretjakow, Moskau
 In USA müßtest Du es MacLeish geben und wen Du sonst noch für geeignet hältst (GBFA 29, 24).

Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Personen, nur Männer wohlgemerkt, die den darstellenden Künsten nahestehen, sei es Film, Theater, Musik oder auch mehreres davon gleichzeitig. Auffällig ist neben der Interdisziplinarität darüber hinaus auch die Internationalität der ausgewählten Personen. Diese Konstellation steht offenkundig in einem starken Kontrast zu der zu jener Zeit in den Anfängen befindlichen Theaterwissenschaft, die nicht nur national ausgerichtet war, sondern sich innerhalb der etablierten Institutionen zunächst einerseits

unter streng hierarchischen und ökonomisch äußerst schwierigen Bedingungen entwickelte, und sich schließlich direkt der nationalsozialistischen Ideologie andiente.⁸ Darauf und auf den politischen Kern des Brechtschen Plans soll im Folgenden noch näher eingegangen werden.

Die Frage des Politischen

Die Welt muß ihren derzeitigen Besitzern, welche ihren Besitz unverändert haben wollen, entrissen werden, und die Kenntnis dieser Welt und der Methoden ihrer Änderung muß den Ideologen ihrer Besitzer ebenfalls entrissen werden. Diese schwierige, von einzelnen nicht lösbare Aufgabe verlangt Zusammenschluß, und zwar einen arbeitsmäßigen, nicht nur einen solchen der Sympathien (GBFA 22, 274).

Dies ist die wohl deutlichste politische Beschreibung der Diderot-Gesellschaft: Es geht Brecht bei der geplanten Zusammenarbeit erklärtermaßen um Ideologiekritik und die Infragestellung des aktuellen Herrschaftswissens, das den Status der besitzenden Klasse legitimiert. Die ästhetische und intellektuelle Intervention, die nicht nur den ›Besitz der Besitzer‹, sondern vor allem das Wissen der ›Ideologen ihrer [der Welt, S.Sch.] Besitzer‹ fokussiert, erfordert in erster Linie Zusammenarbeit und nicht Individualismus, den Brecht als charakteristisch für die Künste betrachtet.

Dass dann im Zusammenhang mit der Brechtschen Diderot-Gesellschaft explizit von ›Theaterwissenschaft‹ gesprochen wird, ist insofern bemerkenswert, als diese in Form einer eigenständigen Disziplin relativ jungen Datums ist und tatsächlich genau zu jener Zeit institutionalisiert worden ist. Das erste Institut entstand 1923 in Berlin und war bereits 1933 vollständig der NS-Ideologie untergeordnet. Insofern ist die Gründung einer internationalen, theaterwissenschaftlichen Gesellschaft aus dem Exil heraus 1937 selbstverständlich nicht nur ein Politikum, sondern kann auch als Teil dessen begriffen werden, was Walter Benjamin 1930 in seiner Rezension zu Siegfried Kracauers *Die Angestellten* als die Tugend des ›Mißvergünstigen‹ und Außenseiters ausmacht, nämlich ›Politisierung der Intelligenz‹: »Der Wirklichkeit wird

⁸ Vgl. Stefan Corssen: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, Tübingen 1998, S. 91.

so sehr zugesetzt, daß sie Farbe bekennen und Namen nennen muß. [...] Der Instinktunsicherheit, wie sie von der herrschenden Klasse gezüchtet wird, tritt hier gerade der Literat als Wahrer unverdorbenere sozialer Instinkte entgegen.«⁹

Zwar war das Verhältnis von Brecht und Kracauer ambivalent und Kracauer hat gar Benjamin für sein enges Verhältnis zu Brecht kritisiert, jedoch scheint gerade in dessen Würdigung Kracauers als Außenseiter und Politisierer der Intelligenz eine Gemeinsamkeit zu Brecht auf.

Unter den Bedingungen einer beginnenden totalitären Ideologie, wie sie alle diese Autoren erlebten, bedeutet Politisierung im von Benjamin gezeichneten Sinne zunächst einmal Rückbesinnung auf sich selbst und das einzelne Individuum, um dann aus dem Bewusstsein der Differenz von herrschender Ideologie und eigenen Werten und Ansprüchen heraus das Politische, also einen freien Aushandlungsraum verschiedener Ansprüche jenseits der rein ökonomischen Vernunft, zu gestalten. Genau dies scheint auch das Anliegen Brechts mit der Diderot-Gesellschaft gewesen zu sein, denn, so schreibt er, »die Kenntnis dieser Welt und der Methoden ihrer Änderung muß den Ideologen ihrer Besitzer ebenfalls entrissen werden« (GBFA 22, 274).

Gerade die Aneignung des Begriffs ›Wissenschaft‹ durch einen Außenseiter im mehrfachen Sinne (Brecht befand sich zu jener Zeit im Exil und er ist nie ein Akademiker gewesen) zu einem Zeitpunkt, an dem die Wissenschaft insgesamt und insbesondere die eben erst etablierte Theaterwissenschaft nahezu vollständig von der herrschenden Ideologie korrumpiert waren, zeugt von dem klaren Bewusstsein der unbedingten Notwendigkeit eines progressiven Widerstands mit ästhetischen Mitteln und insbesondere mit denen der Sprache. Im Text zur Diderot-Gesellschaft von 1937 heißt es programmatisch:

Die Diderot-Gesellschaft setzt sich die Aufgabe, Erfahrungen ihrer Mitglieder systematisch zu sammeln, eine Terminologie zu schaffen, die theatralischen Konzeptionen des Zusammenlebens der Menschen wissenschaftlich zu kontrollieren. Sie sammelt Berichte von mit Theater und Film experimentierenden Künstlern über ihre Arbeiten und organisiert deren Austausch. [...] Probleme können auch ungelöst dargestellt werden. Gerade Fragen des Details sind von besonderem Interesse (GBFA 22, 276).

⁹ Walter Benjamin: Politisierung der Intelligenz, in: Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt a.M. 1971, S. 116–123, hier S. 118f.

Dass gerade Fragen des Details von besonderem Interesse sein sollen und Probleme auch ungelöst dargestellt werden können, sind selbst Details, denen hier Beachtung geschenkt werden sollte, sind doch die Nivellierung individueller Details und die scheinbar endgültigen und eindeutigen Lösungen für Probleme Merkmale autoritär-ideologischen Denkens, zu dem zu dieser Zeit zu großen Teilen auch das »wissenschaftliche« Denken zu rechnen war. Die in der Diderot-Gesellschaft favorisierte »Wissenschaft« soll sich dagegen explizit an den »Erfahrungen ihrer Mitglieder« und an dem »Zusammenleben der Menschen« orientieren, also an einem empirischen und sozialen Maßstab – genau darin liegt eine entscheidende Gemeinsamkeit zu Diderot, dessen Name, es sei abermals gesagt, mit Bedacht für dieses Projekt gewählt worden ist.

Die angestrebte Wissenschaftlichkeit ist außerdem eine »theatralische«, wie Brecht sie selbst nennt, und sie ist eine demokratische, insofern ihr Anliegen nicht in der autoritären Durchsetzung einer bestimmten Terminologie und Herangehensweise an Probleme besteht, sondern im gemeinsamen Schaffen einer solchen Terminologie und dem Darstellen von Problemen und Widersprüchen. Sie wirft also eher Fragen auf als Antworten zu geben.

Das historische Vorbild? Diderots »Enzyklopädie«-Artikel

Brechts Pläne für die Diderot-Gesellschaft lassen sich als Versuch eines modernen Nachfolgeprojekts der großen *Enzyklopädie* von Diderot und D'Alembert betrachten, und insofern ist die Bezugnahme auf Diderot nicht nur theatertheoretisch, sondern vielmehr auch wissenschaftstheoretisch zu verstehen. Theater, Politik und Wissenschaft stehen bei beiden Autoren in einem engen Wechselverhältnis zueinander, insofern sie sich vor allem für deren Darstellungsformen interessieren.

Das Projekt der *Enzyklopädie* wird in dem von Diderot verfassten Artikel »Enzyklopädie« in der *Enzyklopädie* selbst als das Werk einer »Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern« ausführlich beschrieben und reflektiert:

Zur Verwirklichung dieses Planes, der nicht nur die verschiedenen Gegenstände unserer Akademien, sondern alle Zweige des menschlichen Wissens umfaßt, soll eine *Enzyklopädie* beitragen; ein Werk, das nur von einer Gesellschaft von

Gelehrten und Künstlern geschaffen werden kann, die getrennt arbeiten, jeder auf seinem Gebiet, und nur durch das allgemeine Interesse der Menschheit und durch ein Gefühl des gegenseitigen Wohlwollens zusammengehalten werden.¹⁰

Nicht nur sind die Ähnlichkeiten zu Brechts Beschreibung der Diderot-Gesellschaft augenfällig, auch die Verschränkung von individueller Freiheit und allgemeinem, gesellschaftspolitischem Interesse wird hier pointiert dargelegt. Die ›Gesellschaft‹, von der Diderot spricht, besteht zwar aus »Gelehrten und Künstlern«, also aus privilegierten Mitgliedern der Gesamtgesellschaft, jedoch bilden diese keinen elitären Zirkel, sondern werden gerade und »nur durch das allgemeine Interesse der Menschheit und durch ein Gefühl gegenseitigen Wohlwollens zusammengehalten«. Sie schreiben die *Enzyklopädie* nicht für einen exklusiven Kreis von Gelehrten, sondern auch und vor allem für jene, die nicht zum inneren Kreis ihrer Gesellschaft gehören. Voraussetzung für das Gelingen des Projekts ist demnach, dass jeder auf seinem Gebiet, also innerhalb eines klar begrenzten Bereichs arbeiten kann, und zugleich das gemeinsame Projekt, hier also konkret die *Enzyklopädie*, im Mittelpunkt des gemeinsamen Interesses steht. Die Gesellschaft von Gelehrten ist somit keineswegs Selbstzweck, sie ist keine homogene Gemeinschaft, sondern Bedingung der Möglichkeit eines gemeinsam zu verwirklichenden Projekts. Dieses weist am Ende zwar einen abgeschlossenen Werkcharakter auf (anders als die Diderot-Gesellschaft wurde die *Enzyklopädie* tatsächlich abgeschlossen), verschleiert jedoch keinesfalls die Vielstimmigkeit, Pluralität und jeweils begrenzte Perspektive der daran Beteiligten, sondern stellt diese, ganz im Gegenteil, sogar aus. Allgemeinheit des Wissens und subjektive Vermittlung schließen sich somit nicht aus, sondern verschränken sich. Dabei ist die Perspektive zum einen klar auf die konkreten Mitmenschen auch außerhalb des unmittelbaren Wirkungskreises und zum anderen auf die Nachwelt ausgerichtet, verbunden mit der Hoffnung eines wissenschaftlichen Fortschritts:

Tatsächlich zielt eine Enzyklopädie darauf ab, die auf der Erdoberfläche verstreuten Kenntnisse zu sammeln, das allgemeine System dieser Kenntnisse den Menschen darzulegen, mit denen wir zusammenleben, und es den nach uns

¹⁰ Denis Diderot: Art. Enzyklopädie (Philosophie) [Band V der Enzyklopädie, 1755], in: ders.: Philosophische Schriften, Bd. I, hg. und übers. von Theodor Lücke, Westberlin 1984, S. 149–234, hier S. 154f.

kommenden Menschen zu überliefern, damit die Arbeit der vergangenen Jahrhunderte nicht nutzlos für die kommenden Jahrhunderte gewesen sei [...].¹¹

Die Übereinstimmungen zu Brechts Beschreibung der Diderot-Gesellschaft zeigen sich hier besonders deutlich: In beiden Projekten soll durch das systematische Sammeln von Kenntnissen und durch die gemeinsame Arbeit das Zusammenleben der Menschen in positiver Weise beeinflusst werden. Die konkreten Formulierungen und die Rhetorik in den Texten beider Autoren sind derart zum Verwechseln ähnlich, dass der Schluss naheliegt, Brecht habe sich bei der Wahl des Namens seiner Gesellschaft mit großer Wahrscheinlichkeit auch an diesem Text Diderots orientiert, nicht nur an seinen theatertheoretischen Schriften, auch wenn sich dies nicht mit Sicherheit nachweisen lässt. Noch einmal Brecht: »Eine Gesellschaft solcher Künstler muß sich an die Seite der großen Produktivkräfte der modernen Menschheit stellen, ohne Rücksicht auf eine Gesellschaftsordnung, welche die Entfaltung dieser Produktivkräfte hemmt« (GBFA 22, 274). In Diderots *Enzyklopädie*-Artikel wiederum heißt es: »Gewisse Leute, die gewöhnt sind, von der Möglichkeit eines Unternehmens auf den Mangel an Fähigkeiten zu schließen, den sie in sich selbst entdecken, haben denn auch öffentlich erklärt, daß wir unser Werk nie vollenden würden.«¹² Beide sind sich offenbar auch über den Widerstand im Klaren, der ihren Projekten entgegenschlagen wird.

Die historische Wirklichkeit: Die Entwicklung der Theaterwissenschaft um 1937

Das erste theaterwissenschaftliche Institut wurde nur einige Jahre zuvor gegründet, hatte sich aber, wie bereits erwähnt, 1933 sehr rasch der NS-Ideologie untergeordnet. Es gehört zu den Perfidien der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts, dass ausgerechnet der Gründungsvater der Theaterwissenschaft als eigenständiger institutioneller Disziplin, Max Herrmann, der Jude war, ab 1933 sogleich Berufsverbot erhielt und 1942 im Konzentrationslager Theresienstadt ermordet wurde.

¹¹ Ebd., S. 149.

¹² Diderot: Art. Enzyklopädie (wie Anm. 10), S. 149.

Sein ehemaliger Kollege, der Germanist Julius Petersen, der nun alleiniger Leiter des Theaterwissenschaftlichen Instituts war, beteiligte sich derweil aktiv an der raschen Gleichschaltung seiner Disziplin und Institution.¹³

In dieser Zeit der völligen Entrechtung schreibt Max Herrmann jedoch weiterhin an seinem letzten theaterwissenschaftlichen Werk über *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, das 1962 postum erschienen ist, herausgegeben von seiner Schülerin Ruth Mövius. Bemerkenswert daran ist zum einen die im Vorwort formulierte Hinwendung zur Flüchtigkeit der Aufführung selbst und die Feststellung, dass es für eine kommende Theaterwissenschaft notwendig sei, die konkrete Kunst des einzelnen Spielers in der Retrospektive methodisch zu vergegenwärtigen und dadurch auch zu verlebendigen. Zum anderen findet sich auch hier der Gedanke, dass eine passende Methode erst noch gefunden, das heißt gemeinsam erarbeitet werden muss. Diese Form der wissenschaftstheoretischen Reflexion ist derjenigen von Brecht nicht unähnlich und es wäre weiterhin zu untersuchen, inwiefern auch der starke Fokus beider auf die Schauspielkunst einen gemeinsamen Bezugspunkt bildet:

Während es nun aber im Wesen der Theaterkunst begründet ist, daß ein Theatermuseum niemals schwimmende Fische, das heißt lebendig auf einer Bühne agierende Schauspieler vergangener Zeiten, wird vorführen können und also in der Hauptsache immer nur ein Arsenal für theatergeschichtliche Forschungen bleiben wird, wird sich diese Forschung der Erkenntnis nicht entziehen können, daß die eigentliche, die entscheidende Theaterkunst doch die *Schauspielkunst* ist. Daher muß sich die Theatergeschichte – allen Schwierigkeiten zum Trotz – nunmehr mit aller Energie der Geschichte der Schauspielkunst zuwenden. Und sie wird, zunächst auf gewissen Ansätzen weiterbauend und ihre Art verbessernd und verfeinernd, die Methode feststellen müssen, deren Anwendung schauspielerische Leistungen der Vergangenheit wieder einigermaßen lebendig zu machen vermag.¹⁴

Dass es ausgerechnet die Schauspielkunst ist, die den Wissenschaftler Herrmann in den Jahren der Entrechtung und faktischen Zerstörung seiner Existenz intellektuell beschäftigt, ist in jedem Fall bemerkenswert, hat dies doch auch weitreichende politische Implikationen, insofern gerade der Nationalsozialismus in erheblichem Maße mit ›the-

¹³ Corssen: Max Herrmann (wie Anm. 8), S. 91.

¹⁴ Max Herrmann: *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, hg. und mit einem Nachruf von Ruth Mövius, Berlin 1962, S. 13f.

atralischen« – also hier tatsächlich im Sinne von inszenatorischen und manipulativen – Mitteln gearbeitet hat. Vor diesem Hintergrund ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Schauspielkunst und dem Beruf des Schauspielers als explizit aufklärerische Arbeit zu sehen.

Während sich also in Berlin das erste eigenständige theaterwissenschaftliche Institut zügig und offensiv zum Nationalsozialismus bekennt und seinen Gründer verrät, beschäftigt sich dieser aus dem akademischen Leben Vertriebene mit dem Beruf und der Kunst des Schauspielers. Etwa gleichzeitig versucht ein Schriftsteller und Theatermacher aus dem Exil heraus, eine andere und internationale »theaterwissenschaftliche« Gesellschaft zu gründen, die den Namen eines französischen Aufklärers tragen soll. Diesen dreien wiederum, also Diderot, Brecht und Max Herrmann, ist – bei allen großen Unterschieden – gemeinsam, dass sie vermittelt über das Theater und insbesondere über die Schauspielkunst, sowohl als Praxis als auch durch ein vertieftes theoretisches Verständnis, im Grunde gesellschaftspolitische Fragen verfolgen.

Die beständige Möglichkeit einer anderen »theatralischen« Wissenschaft:
 Politisierung der Intelligenz statt Instrumentalisierung von Wissen

Die entscheidende Einsicht, die man aus den Versuchen der Etablierung einer möglichen anderen Wissenschaft vom Theater für die heutige Zeit gewinnen kann, lautet: So wie es kein Theater ohne Schauspieler, also ohne konkrete Menschen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit gibt, so gibt es auch keine Wissenschaft ohne konkrete Menschen als Produzenten und Vermittler von Wissen, das immer auch bestimmten politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen unterworfen ist. Was sich an den impliziten und expliziten Vorstellungen einer Wissenschaft vom Theater respektive einer »theatralischen« Wissenschaft bei den hier genannten Autoren lernen lässt, ist die Orientierung an konkreten Menschen und deren spezifischer Verortung in der Welt, sowohl hinsichtlich der Produktion, als auch hinsichtlich der Darstellung und Tradierung von Wissen.

Erstaunlicherweise findet sich ein – auf den ersten Blick – ganz ähnlicher Gedanke bei einem Autor, den man in diesem Zusammenhang

zunächst ganz und gar nicht vermuten würde: Es ist Friedrich August von Hayek. In seinem bis heute wirkmächtigen Text über *Die Verwertung des Wissens in der Gesellschaft*, der nur einige Jahre später, nämlich 1945 erschienen ist, geht es ebenfalls um die Frage, in welcher Form Wissen erscheint, wie es dargestellt und in der Gesellschaft genutzt werden kann und soll. Es heißt dort: »Wenn es heute Mode ist, die Wichtigkeit der Kenntnis der besonderen Umstände von Ort und Zeit gering zu schätzen, so hängt das auch eng mit der geringeren Wichtigkeit zusammen, die man der Veränderung als solcher beimißt.«¹⁵

Der Satz für sich genommen könnte durchaus auch bei Brecht oder gar bei Diderot stehen, jedoch könnten die Konsequenzen daraus und die Implikationen dieser Feststellung gar nicht unterschiedlicher sein: Während die Diderot-Gesellschaft tatsächlich in der Tradition der Aufklärung steht, geht es ihr doch um eine im Kern demokratisch organisierte Gesellschaft, die sowohl den Zeitgenossen als auch der Nachwelt verpflichtet ist, proklamiert Hayek ganz offen eine genaue aufklärerische Position. Indem er aus der eingeforderten Berücksichtigung der ›besonderen Umstände‹ nicht etwa die individuell verschiedenen Handlungsmöglichkeiten der vordergründig als ›frei‹ postulierten Individuen ableitet, sondern – ganz im Gegenteil – deren Anpassungsfähigkeit an einen imaginierten ›Markt‹ als oberstes Ziel ausruft, verkehrt er die Freiheit des Einzelnen in ihr Gegenteil, nämlich in Unterwerfung. Ursächliche und komplexe Zusammenhänge sollen den Einzelnen ganz explizit nicht interessieren, wenn er sich ›richtig‹, und das heißt hier marktkonform zu verhalten in der Lage sein soll. Gesellschaft als ein heterogenes Gebilde freier und vernunftbegabter Bürger wird abgelöst durch ›den Markt‹: »Das Ganze funktioniert als *ein* Markt,« wie Hayek schreibt, das heißt, dass es nicht einmal eine Pluralität von verschiedenen Märkten, sondern lediglich die eine, quasi-metaphysische Ordnungsinstanz gibt, an welche die Individuen paradoxerweise dennoch angepasst werden müssen, obwohl diese Instanz, einem ›Wunder‹ gleich, immer ideal funktioniert.¹⁶ Das ideale Verhalten soll außerdem herbeigeführt werden, ohne dass die Individuen dies merken. Es geht demnach um nichts anderes als Manipulation:

¹⁵ Friedrich August von Hayek: *Die Verwertung des Wissens in der Gesellschaft*, in: ders.: *Wirtschaftstheorie und Wissen. Aufsätze zur Erkenntnis- und Wissenschaftslehre*, hg. von Viktor Vanberg, Tübingen 2007, S. 57–70, hier S. 61.

¹⁶ Ebd., S. 65f.

Das Problem ist ja gerade das, wie man den Bereich der zweckmäßigen Ausnutzung der Produktivkräfte über die Reichweite der Kontrolle des einzelnen menschlichen Geistes ausdehnen kann; und daher, wie man die bewußte Kontrolle vermeiden und Antriebe schaffen kann, die die Individuen veranlassen, die wünschenswerten Dinge zu tun, ohne daß jemand ihnen ihr Tun vorschreiben muß.¹⁷

Auch hier gibt es demnach ein theatralisches Element, jedoch eines, das in genau entgegengesetzter Richtung funktioniert: Wo Brecht und seine ›theatralische‹ Wissenschaft, die sich auf Diderot und die Aufklärung beruft, für die Differenz von Sein und Schein, von Wirklichkeit und Inszenierung, von Notwendigkeit und von Menschen gemachten Regeln sensibilisieren soll, da behauptet Hayek eine Identität oder genauer: die Notwendigkeit der Vermittlung des Glaubens an eine Identität von Schein und Sein.

Der Initiator des aktuell mit Abstand größten und quasi-monopolistischen Online-Lexikons, Jimmy Wales, bezieht sich nicht nur offen auf das Hayeksche Denken und insbesondere auf den erwähnten Text über *Die Verwertung des Wissens in der Gesellschaft*. *Wikipedia* als ein modernes Nachfolgeprojekt der Diderotschen *Enzyklopädie* zu betrachten, wie es zuweilen getan wird, ist bei näherer Betrachtung nur aufgrund eines fundamentalen Missverständnisses möglich. Während sowohl die Diderotsche *Enzyklopädie* als auch die von Brecht geplante Diderot-Gesellschaft jeweils aus Experten bestehen, die gemeinsam Wissen für alle aufbereiten und darstellen sollen und dies unter insofern demokratischen Bedingungen tun, als sie den subjektiven Aspekt der Vermittlung betonen, statt ihn zu verschleiern, folgt *Wikipedia de facto* einem diametral entgegengesetzten, nämlich autoritären Prinzip, wie etwa Philip Mirowski aufgezeigt hat: »Wikipedia in action is not some democratic libertarian paradise in cyberspace, but rather is predicated on a strict hierarchy, in which higher levels exist to frustrate and undo the activities of participants at lower levels. The notion that ›everyone can edit‹ is simply not true [...].«¹⁸

Dies ist das exakte Gegenteil der von Brecht zu jener Zeit favorisierten ideologiekritischen Arbeit im Rahmen einer wissenschaftlichen Ge-

¹⁷ Ebd., S. 66f.

¹⁸ Philip Mirowski: Defining Neoliberalism, in: ders., Dieter Plehwe (Hg.): *The Road from Mont Pèlerin. The Making of the Neoliberal Thought Collective*, Cambridge/Mass. 2009, S. 417–455, hier S. 422.

sellschaft und einer Theaterpraxis, deren Vorbilder er insbesondere bei Diderot gefunden hat, wie hier gezeigt werden sollte.

Sowohl mögliche Alternativen zur heute weitgehend verinnerlichten Vorstellung der Notwendigkeit einer unmittelbaren und effizienten Instrumentalisierung von Wissen, wie Hayek sie forderte, als auch die Auswirkungen einer politischen Instrumentalisierung und Gleichschaltung von Kunst und Wissenschaft lassen sich exemplarisch an verschiedenen Konstellationen im und um das Jahr 1937 studieren, wovon hier eine beleuchtet worden ist. Der Blick in die Geschichte kann hier nicht nur vergangene Wirklichkeit, sondern auch im doppelten Sinne unzeitgemäße Möglichkeiten für die Gegenwart sichtbar und denkbar machen.

Widerständig gegenüber dem jeweils herrschenden Zeitgeist, auch das lässt sich durch diese Rückblicke lernen, sind oftmals die Außenseiter und zumindest zeitweise Missvergnügten, zu denen auch der hier skizzierte Brecht gezählt werden kann. Noch einmal Benjamin:

So steht von Rechts wegen dieser Autor am Schluß da: als ein einzelner. Ein Mißvergnügter, kein Führer. Kein Gründer, ein Spielverderber. Und wollen wir ganz für sich uns in der Einsamkeit seines Gewerbes und Trachtens ihn vorstellen, so sehen wir: Einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen [...]. Ein Lumpensammler, frühe – im Morgengrauen des Revolutionstages.¹⁹

¹⁹ Benjamin: Politisierung der Intelligenz (wie Anm. 9), S. 123. Mit ›diesem Autor‹ meint Benjamin an dieser Stelle Kracauer. Doch lässt sich, so meine ich, die Zuschreibung über das Lumpensammler-Motiv und dessen politische Implikationen im hier dargelegten Kontext auch auf Brecht übertragen.



CHRISTINE WEDER

»Comment s'étaient-ils rencontrés?« – »Was hielt sie zusammen?«
Zur Ästhetik und Politik der Frage in Denis Diderots *Jacques le fataliste* und Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman*

Wer könnte »spontan« – wie es in einschlägigen Fragebögen gerne heißt – fünf Werke der Weltliteratur nennen, die mit einer Frage beginnen? Obwohl der Literatur eine besondere mediale Möglichkeit, Fragen zu stellen, zugetraut wird, ist eine solche Aufzählung schwierig, weil Erzählen als *Erfinden* in der Regel nicht mit *suchenden* Frage-Sätzen einsetzt. Doch es gibt Ausnahmen und dieser Beitrag handelt von zwei Ausnahmen, die allerdings auf der verlangten Fünferliste nur als eine oder anderthalb zählen könnten, weil die eine der anderen als Vorlage diente: von Denis Diderots Roman *Jacques le fataliste et son maître*, der zuerst in Folgen (und Teilen) in der Zeitschrift *Correspondance littéraire* von 1778–1780 erschienen war und dessen komplizierte Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte im deutschsprachigen Bereich bereits vor der ersten französischen Buchausgabe (postum 1796) einsetzte,¹ und von Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* (1985), der gut 200 Jahre später in der DDR erschienen ist und eine besonders produktive literarische Rezeption von Diderots *Jacques* darstellt.² Dass sich diese Adaptation bei aller Anlehnung zugleich jede Freiheit nimmt, zeigt *in nuce* und *ab ovo* ein Vergleich der beiden Anfangspassagen mit ihrer jeweiligen Initialfrage:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut (D OC XXIII, 23).

¹ Für einen Überblick zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. die Einleitung in der französischen Gesamtausgabe: Denis Diderot: *Jacques le fataliste*, hg. von Jacques Proust und Jack Undank, in: Denis Diderot: *Œuvres complètes. Édition critique et annotée*, Paris 1975ff., Bd. XXIII, S. 3–291, hier S. 3–20. Im Folgenden wird mit der Sigle D OC und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

² Volker Braun: *Hinze-Kunze-Roman*. Mit einer schöngestigten Lesehilfe von Dieter Schlenstedt im Anhang, Halle/Leipzig 1985 (Erstausgabe). Im Folgenden wird mit der Sigle B HKR und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

(Wie sie sich gefunden hatten? Durch Zufall, wie man sich so findet. Wie sie hießen? Was geht Sie das an? Wo sie herkamen? Vom nächstliegenden Ort. Wo ihr Weg hinführte? Weiß man je, wohin ein Weg einen führt? Was sie sagten? Der Herr hatte nichts zu sagen [Der Herr sagte nichts (D H III, 5)]; Jacques aber sagte, sein Hauptmann hätte gesagt, alles Gute, alles Böse, was uns hier unten begegnet, stehe da oben geschrieben [D F III, 5]).³

Was hielt sie zusammen? Wie hielten sie es miteinander aus? Ich begreife es nicht, ich beschreibe es. Und immer der eine mit dem andern, und der andre machte mit? So verhielt es sich, was weiß ich; verflixt und zusammengenäht. Wenn man sie fragte, antwortete der eine für den andern und der andere mit: Im gesellschaftlichen Interesse.

Aha, natürlich,

erwidere ich: das Ding, um dessentwillen ich schreibe (B HKR, 7).

Beide Erzähler, die ja alles wissen müssten beziehungsweise erfinden könnten, stellen sich an mit ihren Eingangsfragen. Oder, wie sich hinsichtlich der Fortführung dieses Textverfahrens interpretieren lässt: Sie stellen sich als neugierig-fragende Leser. Sie erzählen nicht einfach, was es mit ihrem jeweiligen Protagonisten-Paar auf sich hat, das heißt in Diderots Fall, wie der Diener Jacques und sein namenloser adliger Herr, die unter durchweg unterbrochenen Diskussionen und Erzählungen von Lebens- respektive Liebesgeschichten zu Pferde durch Frankreich ziehen, zusammengekommen waren, und in Brauns analogem Fall eines Knecht-Herr-Romans, was den Fahrer Hinze und den von ihm herumchauffierten Parteifunktionär Kunze bei den Gesprächen auf ihren Fahrten hauptsächlich durch Ost-Berlin und Umgebung zusammenhielt außer dem schwarzen Blech ihrer Limousine der

³ Als Übersetzung wird hier die gängige DDR-Ausgabe (Rütten & Loening) verwendet: Denis Diderot: Jacques der Fatalist und sein Herr, mit 22 Reproduktionen nach zeitgenössischen Kupferstichen von Balthasar Anton Dunker und einem Frontispiz von Ambroise Tardieu nach einer Zeichnung von Louis-Michel Van Loo = Denis Diderot: Das erzählerische Werk, aus dem Franz. neu übersetzt von Christel Gersch, hg. von Martin Fontius, 4 Bde., Berlin 1978/79, Bd. III. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle D F, Bandnummer und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe. Bei signifikanten Differenzen – wie in dieser Passage bei der tendenziösen Aussage über den Herrn, der »nichts zu sagen« hatte – erscheint in eckigen Klammern zusätzlich die Variante gemäß folgender Übersetzung: Denis Diderot: Jacques der Fatalist und sein Herr, mit 25 Federzeichnungen von Edouard Pignon = Das erzählerische Gesamtwerk von Denis Diderot, übertragen von Jens Ihwe, hg. von Hans Hinterhäuser, 4 Bde., Berlin 1966/67, Bd. III. Hier und im Folgenden wird mit der Sigle D H, Bandnummer und Seitenzahl verwiesen auf diese Ausgabe.

tschechoslowakischen Nobelmarke Tatra. Statt dies ohne Umschweife zu erzählen, fragen die beiden umständlichen Erzähler zunächst danach. (Wen eigentlich? Uns? Sich selbst?) Anders interpretiert: Sie imaginieren fragende Leser, denen sie – mehr oder weniger – Red' und Antwort stehen. So stellen sie die Selbstverständlichkeit des Erzählens insgesamt in Frage.

Bereits in den Anfangspassagen bahnt sich eine Differenz im Einsatz der Fragen an. Zwar wird das Fragen hier wie dort mit Vorliebe poetologisch genutzt für Reflexionen oder ›Interrogationen‹ über das Erzählen und Hören von Geschichten, über das Schreiben und Lesen. Die Fragerei erscheint jedoch bei Braun, anders als bei Diderot, von Anfang an explizit politisch aufgeladen. Das deutet sich schon darin an, dass die zitierten Diderot'schen Fragen nach dem Woher und Wohin, die als performatives Pendant zum thematisierten existenziell-religiösen Fatalismus lesbar sind, bei Braun mit den Fragen danach, wie es die beiden (in der Herr-Knecht-Situation) »miteinander« aushielten, in den Kontext der sozialistisch gewendeten Dialektik von Notwendigkeit und (Willens-)Freiheit verschoben werden.⁴ Ausdrücklicher wird es, wenn der Erzähler im *Hinze-Kunze-Roman*, der als Autorfigur auftritt, im fingierten Zwiegespräch mit seinen Figuren die Frage nach dem Zweck seines Schreibens ebenso wie diejenige nach der ›Rechtfertigung‹ der Herr-Knecht- oder Fahrer-Gefahrener-Konstellation mit der Angabe »[i]m gesellschaftlichen Interesse« beantwortet. Damit ruft er eine Grundformel der sozialistischen (Kultur-)Politik auf – freilich, um diese offiziell geforderte Schreibmotivation als »Ding, um dessentwillen ich schreibe« hier wie an zahlreichen anderen Stellen des Romans⁵ zu ironisieren, buchstäblich in Frage zu stellen.

Dass sich sowohl die Beschwörungen des gesellschaftlichen Interesses wie auch das Aufwerfen von Fragen auf den ersten Seiten von Brauns Roman besonders häufen, hat dabei System. Der Verfasser-Erzähler unterbricht sich nach einigen Seiten, um das Bisherige – erneut nicht todernst – als »sehr persönlichen Anfang, der mit der Hauptverwal-

⁴ Allgemein zu dieser Verschiebung vgl. Isabella von Treskow: Französische Aufklärung und sozialistische Wirklichkeit. Denis Diderots »Jacques le fataliste« als Modell für Volker Brauns »Hinze-Kunze-Roman«, Würzburg 1996, S. 319–393, hier bes. S. 357–368. Diese Dissertation führt die Überlegungen weiter von Claudia Albert: Diderots »Jacques le fataliste et son maître« als Modell für Volker Brauns »Hinze-Kunze-Roman«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S. 384–396.

⁵ Vgl. z.B. B HKR 7, 9, 11, 16f., 19, 21f., 27f., 29f., 33f., 40, 59f., 61, 75, 105, 147, 155f.

tung abgesprochen« sei, zu deklarieren (B HKR, 14). Mit der *Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*, der für die Erteilung oder aber Verweigerung von Druckgenehmigungen zuständigen Abteilung des *Ministeriums für Kultur*,⁶ bringt er die maßgebliche literaturpolitische Überwachungsinstanz antizipierend ins Spiel des Romans, die dann in Wirklichkeit das seit 1981 vorliegende Manuskript erst nach langem Hin und Her 1985 genehmigen sollte.⁷ Innerhalb der Anfangspassage bemerkt der Erzähler: »Ich weiß nicht, ob es im gesellschaftlichen Interesse ist, so viele Fragen zuzulassen, eh wir uns unsere Leute [d.i. Hinze und Kunze; C.W.] angesehen haben« (B HKR, 11). Sein Zweifel an der Verträglichkeit »so vieler Fragen« mit dem Erzählen »im gesellschaftlichen Interesse« lädt das Fragen poetologisch mit einer diffusen politischen Bedeutung auf.

Diese Aufladung möchte ich zum Anlass nehmen, um exemplarisch dem Politischen in Romanform und speziell dem politischen Aspekt literarischer Frageverfahren nachzugehen. Das daraufhin perspektivierte Verhältnis von Ästhetik und Politik wird primär beim *Hinze-Kunze-Roman* und von hier aus schlaglichtartig bei *Jacques le fataliste* untersucht. In Diderots Roman, den Hans Magnus Enzensberger »eine Zumutung für das Hasenherz« des auf »geistigen Komfort« bedachten Lesers genannt hat, da er keine »Doktrin« biete und damit amüsiere, »die großen Fragen der Metaphysik zugleich auszubeuten und zu desavouieren«,⁸ weist das Fragen untergründig ebenfalls eine politische Dimension auf. Für diese Dimension vermag der ›Rückblick‹ von Brauns Adaptation aus besondere Aufmerksamkeit zu wecken. Allgemein sind solche neuen Aufmerksamkeiten für das ›Original‹ ein

⁶ Zur Rolle dieser Instanz vgl. bes. Siegfried Lokatis: *Die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*, in: »Jedes Buch ein Abenteuer«. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre, hg. von Simone Barck, Siegfried Lokatis und Martina Langermann, Berlin 1997, S. 173–226.

⁷ Zur Publikationsgeschichte vgl. York-Gothart Mix: *Dem Furchtsamen rauschen alle Blätter. Volker Braun, der »Hinze-Kunze-Roman« und die Gefährlichkeit von Literatur*, in: *Ein »Oberkunze darf nicht vorkommen«*. Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des *Hinze-Kunze-Romans* von Volker Braun, hg. von York-Gothart Mix, Wiesbaden 1993, S. 9–33.

⁸ So lässt sich aus seinen »Unterhaltungen« in Dialogform destillieren, die als Beigabe in Schmidt-Henkels Übersetzung des Romans (wieder)abgedruckt sind: Denis Diderot: *Jacques der Fatalist und sein Herr*, aus dem Franz. und mit einem Nachwort von Hinrich Schmidt-Henkel. Mit fünf Unterhaltungen von Hans Magnus Enzensberger, Berlin 2014, S. 381–401, Zitate hier S. 381, 386 und 388.

kardinaler Gewinn der vergleichenden Lektüre mit Adaptationen, bei der die Differenzen nicht eingegebenet, sondern näher beschreibbar werden.

Politik des Romans

Wer Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* als politische Literatur liest, wird zunächst auf der inhaltlichen Ebene ansetzen. Dies geschieht nicht nur generell, weil das Politische selbst im Fall der Literatur meist zu einseitig inhaltlich und kaum in der Form verortet wird. Dieser Roman bietet sich in seinem historisch-politischen Kontext auch speziell dazu an.

Allein die Wahl von Diderots *Jacques* als Vorlage birgt ein zweiseitiges (literatur)politisches Potential. Zwar galt Marx' Lieblingsromancier Diderot in der DDR unangefochten als führender Vertreter der französischen Aufklärung. Sein Materialismus wurde dafür gelobt, das »mechanistische« Stadium zumindest nahezu überwunden und die »dialektische« Stufe immerhin beinahe vorweggenommen zu haben.⁹ Bei mehreren Werken schon früher als in der BRD setzte hier eine intensive Übersetzungstätigkeit ein. Als Braun seinen Roman schrieb, war soeben eine vierbändige Ausgabe des *Erzählerischen Werks* (1978/79) in neuer Übersetzung erschienen. Allerdings – so bilanziert deren Herausgeber, der Jenaer Romanist Martin Fontius, im Nachwort – brachte die »sozialistische Welt« gerade dem »unbequemen »Anti-Roman[]« *Jacques* »deutliche Reserviertheit« entgegen, während sie ansonsten, namentlich bezüglich *Die Nonne* und *Rameaus Neffe*, begeistert mittat bei der derzeitigen allgemeinen »Diderot-Renaissance« hüben und drüben (D F III, 281).

Fontius selbst teilt die »Reserviertheit« nicht und schlägt sich folglich auf die Seite der westlichen »Welt«, die er indes aus einem anderen, das heißt weniger triftigen Grund begeistert sieht: »Daß der Altersroman gegenwärtig in Westeuropa den Vorzug genießt, das am häufigsten

⁹ Zur Diderot-Rezeption in der DDR vgl. zusammenfassend Treskow: Französische Aufklärung und sozialistische Wirklichkeit (wie Anm. 4), S. 25–43, bes. S. 36ff., sowie die Literaturverweise dort. Gerade bezüglich »Jacques« ergibt jedoch die Konsultation der Begleittexte in den Ausgaben ein differenzierteres Bild (vgl. im Folgenden).

kommentierte unter den Diderot'schen Werken zu sein, verdankt er seiner eigenwilligen Form, nicht seinem reichen Gehalt« (ebd.). Der Herausgeber Fontius fokussiert dagegen im Sinne der Grundtendenz sozialistischen Realismus' auf den Inhalt und lobt das in Diderots *Jacques* enthaltene »politische[] und philosophische[] Programm« (D F III, 286).

Sein Lob lässt zugleich erahnen, was vom sozialistischen Standpunkt aus getadelt werden könnte: Das »politische Programm« als »Hauptkomponente des Romans« bestehe darin, dass Diderot das »Verhältnis von Herr und Diener radikal umgekehrt«, mit der dargestellten »Lebensabhängigkeit« des Herrn von seinem Diener »die Schwäche jeder Herrenkaste bloßgelegt« und der »Entmachtung des Adels dadurch vorgearbeitet« habe (D F III, 286f.). Daher ist »Diderots letzter Roman« für ihn »ein Buch der Revolutionserwartung« (D F III, 286). Dabei schlägt die Differenz zwischen Diener und *Knecht*, die Fontius unter Berufung auf den »großen schottischen Ökonomen Adam Smith« beschreibt, negativ zu Buche: Da der Diener im Gegensatz zum produktiv arbeitenden Knecht, der etwas »schaff[t]«, etwas »bewerkstellig[t]«, nur »unproduktive Arbeit« leistet, indem er seinem Herrn das Leben »bequemer« macht, bezeichnet der Diener-Protagonist des Romans in Fontius' Augen gleichzeitig »den Punkt, über den Diderot noch nicht hinausgelangt« (D F III, 288).

Umso heikler erscheint Volker Brauns Übertragung der Diener-Herr-Konstellation über 200 Jahre und eine Mauer hinweg in die eigene Gegenwart der DDR. Zumal auf diesem Protagonisten-Problem des Chauffeurs im Dienste eines Staatsfunktionärs, die nun motorisiert »durch die preußische Prärie [reiten]«, im Roman selber bei jeder Gelegenheit herumgeritten wird. Bereits im Vorspann, der die Leser noch vor dem buchinternen Titelblatt auf die Handlung sowie besonders auf den Ton des Romans einstimmt und der seinerseits in dialogischer, fragend-antwortender Form gehalten ist, heißt es:

- Hinze und Kunze – sie sind also ein Paar. Aber ein ungleiches.
- Ja, darauf legen sie Wert.
- Nach dem Sprichwort und dem Sozialismus sollten sie gleiche sein.
- Ja, nach – und nach.
- Sie machen uns nichts vor ...
- Das ist kein belletristischer Roman.
- Was hält sie aber zusammen?
- Ich beschreibe es: ich begreife es nicht –

- Sind sie Herr und Knecht?
- O nein, das wollen sie nicht sein. Das darf nicht sein...

Einer der Gutachter im langwierigen Publikationsprozess, der Literaturwissenschaftler Professor Hans Kaufmann, der für die Veröffentlichung des Romans votiert, bezeichnet den Vorspann als »ausdrückliche Lesehilfe[...]«, in der Braun »seine Position als sozialistischer Autor der DDR hervorhebt«. ¹⁰ Dies ist, gelinde gesagt, eine parteiliche Vereindeutigung des zweideutigen Ironie-Effekts, die strategisch motiviert sein dürfte. Denn in der ironischen Abwehr des Herr-Knecht-Verhältnisses im Vorspann ist die Kritik zumindest am real existierenden Sozialismus unüberhörbar.

Diese Kritik manifestiert sich im ganzen Roman insbesondere in der Zeichnung der Figur Kunze, mit der Braun Diderots anstößige Präsentation der Mächtigen und ihrer Machenschaften in *Jacques* für die DDR-Verhältnisse adaptiert. Eine schlüpfrige Schlagseite hatten bereits die weltlichen wie klerikalen Herrschenden, über die Diderots Figuren diskutieren und erzählen. Dieser Akzent wächst sich bei Braun mit dem sexsüchtigen Parteimachtmann Kunze – in den Worten des Ostberliner Schriftstellerkollegen Rolf Schneider, der den Roman bei Erscheinen im Spiegel ausführlich rezensierte – zum »sozialistischen Male-Chauvinismus« aus. ¹¹ Abschätzig fasst der Rezensent die »mage-re Fabel« unter diesem dick unterstrichenen Thema zusammen:

Die beiden [Hinze und Kunze; C.W.] fahren quer durch die DDR und deren Hauptstadt, dabei reden sie viel. Hinze hat eine appetitliche Frau, Lisa, auf die Kunze erotischen Hunger entwickelt; unter Mithilfe seines Fahrers Hinze gelangt er zum Ziel. Eine Weile ist das eine sozialistische ménage à trois, dann wird sich Lisa in die höheren Ränge der Leitungswissenschaften hineinqualifizieren, ein Kind zur Welt bringen und die beiden Männer verlassen. ¹²

Die Zusammenfassung zeigt nebenbei und ohne dass Schneider dies anmerkt, wie Braun Diderots »Fabel« buchstäblich weiterschreibt, indem sein Dreiecksverhältnis beim Schluss von *Jacques* ansetzt: dort, wo – analog etwa zum Fragen aufwerfenden Ende von Diderots *Ceci n'est pas un conte* – die »Frage« offenbleibt, ob dem Protagonisten bald

¹⁰ Hans Kaufmann: Gutachten, Berlin 4. November 1983, in: »Oberkunze« (wie Anm. 7), S. 75–80, hier S. 79.

¹¹ Rolf Schneider: Herr Kunze und sein Knecht Hinze (Rezension), in: Der Spiegel 47 (18. 11. 1985), S. 266–268, hier S. 268.

¹² Ebd., S. 267.

»von seiner« gerade geheirateten »Denise [...] Hörner aufgesetzt« werden,¹³ in die sich »sein Herr« und überdies (als Vierter) der Schlossherr »Desglands [...] vergafft« haben (D F III, 278). So präsentiert sich die Situation jedenfalls gemäß der dritten und letzten Schlussvariante, die uns Diderots fiktiver Herausgeber anbietet mit der Aufforderung: »[N] ehmen Sie« Jacques' Liebesgeschichte »da auf, wo er stehengeblieben ist, und spinnen Sie sie nach Ihrem Gefallen fort« (D F III, 274). Das tut Braun mit dem *Hinze-Kunze-Roman*.

Der Leser als »homme questionneur«

Die Fragen in *Jacques* stehen auch insgesamt im Kontext der vielfältigen Geste des Erzählers zur Ermächtigung des Lesers. Diese Geste ist zugleich ein durchsichtiges Spiel des bloßen Als-ob, weil im Verlauf des Romans – anders als am Schluss – doch jeweils der sich seinerseits als Autor gebende Erzähler bestimmt, wie es weitergeht (oder nicht, wenn unterbrochen wird). An signifikanter Stelle mit deutlicher Reminiszenz an die Anfangsfragen des Romans thematisiert, genauer: befragt der Autor-Erzähler das Fragen selbst und sagt uns über Jacques' Herrn:

Il était homme. – Homme passionné comme vous, Lecteur; homme curieux comme vous, Lecteur, homme importun comme vous, Lecteur; homme questionneur comme vous, Lecteur. – Et pourquoi questionnait-il? – Belle question! Il questionnait pour apprendre et pour redire, comme vous, Lecteur ... (D OC XXIII, 67).

Er war ein Mensch. – Ein leidenschaftlicher Mensch wie Sie, Leser; ein neugieriger Mensch wie Sie, Leser; ein lästiger Mensch wie Sie, Leser; ein fragesüchtiger Mensch [ein Frager – D H III, 61] wie Sie, Leser. – Und warum fragte er soviel? – Schöne Frage! Er fragte, um etwas zu erfahren und weitererzählen zu können, ganz wie Sie, Leser ... (D F III, 48).

Die Fragerei wird hier zunächst anthropologisch bedacht als »Markenzeichen« des Menschen (Anthropinon), der sich mindestens so gut wie über das Lachen (*homo ridens*) oder Spielen (*homo ludens*) als *homo in-*

¹³ So Fontius' Umschreibung im Nachwort (D F III, 294).

terrogans, als »homme questionneur« kennzeichnen lässt.¹⁴ Im gleichen Atemzug wird das Fragen poetologisch, genauer: ›lectorologisch‹ veranschlagt, indem der Leser als »lästiger« Frager angesprochen wird, auf den der Autor-Erzähler reagiert. So gibt sich Dichtung nicht einfach als *Kreation* des Autors, sondern als *Reaktion* auf den Leser-Frager. Der Leser-Frager erscheint insofern zur Autorität erhoben, als der Autor-Erzähler sich ihm stets *zu Diensten* präsentiert: Der Erzähler suggeriert generell, die Nachfrage des Lesers nach Geschichten zu befriedigen, und lässt nebenher die tote Metapher ›Nachfrage‹ auferstehen.¹⁵ Zudem legt er im Verlauf des Erzählens permanent dienstfertig auf die fingierten Leser-Nachfragen hin Rechenschaft ab. Nicht zufällig tritt im Roman zugleich der *Diener* Jacques durchweg als Erzähler von (Liebes-)Geschichten auf, während sein Herr ihn nach diesen fragt und damit in die Rolle des Lesers rückt – nicht umgekehrt. Die Allianz Erzähler-Diener bzw. Leser-Herr versieht die anthropologisch und poetologisch bedachte Fragerei zusätzlich mit einer politischen Dimension. Dabei bleibt das Machtverhältnis freilich ambivalent, weil die Allianz – analog zu jeder Metapher – eine wechselseitige Wirkung erzeugt und nicht nur den Leser zum Herrn ermächtigt, sondern auch umgekehrt den Herrn zum fragesüchtigen, geschichtenabhängigen Leser ›erniedrigt‹.

Der als Autor aktiv gewordene Leser Volker Braun hat sich Diderots Ermächtigung zum Weitererzählen jedenfalls zu Herzen genommen und mit seiner *ménage à trois* im Anschluss an Diderots Schluss seinen ersten größeren Roman als Fortsetzung von Diderots letztem angelegt. Entsprechend spinnt er die angedeuteten erotischen Gelüste des Herrn genüsslich weiter und lässt sie in der Episode einer Westreise des ›Genossen‹ Kunze in die kapitalistische Liebesgeschäftswelt der Reeperbahn gipfeln (vgl. B HKR, 86–90). Beim Rezensenten Schneider erregt Kunzes »Dienstfahrt nach Hamburg [...] ins Eros-Center« Unmut, derweil sie den Bildredaktor der Rezension im *Spiegel* zu einer blickfängerisch-missverständlichen Verschmelzung von Autor und Romanfigur verführt (»Autor Braun / Dienstfahrt ins Eros-Center«, lautet die

¹⁴ Vgl. bes. John Bruin: *Homo Interrogans: Questioning and the Intentional Structure of Cognition*, Ottawa 2001.

¹⁵ Enzensberger akzentuiert entsprechend: »Wer ist hier Herr des Verfahrens? Der Autor will gelesen werden, er bringt sein Werk auf den Markt; insofern ist er der Diener, und der Käufer, der ihn bezahlt, ist sein Auftraggeber, das heißt, sein Herr.« Enzensberger: *Unterhaltungen* (wie Anm. 8), S. 392.

Bildunterschrift).¹⁶ In Schneiders Augen »liebt« Braun die Figur oder »verurteilt« Kunzes »Erotomanie« zumindest nicht.¹⁷ Dies sei zwar an früheren Braun'schen »Sexualhuber«-Helden, Nachkommen von »Brechts Baal«, im Kontext »der von Walter Ulbrichts Prüderie ausgebleichten DDR-Kunst-Szene mit ihren drögen Leitfiguren [...] höchst erfrischend« gewesen, gerate aber jetzt in gewandelter Zeit des nicht weniger »verlogen[en]« allgemeinen »DDR-Voyeurismus« zum »miefige[n] Henry-Miller-Verschnitt«. ¹⁸ Obwohl es allgemein zu Brauns Ästhetik wie Politik der Darstellung gehört, dass er seine Figuren nicht simpel schwarz-weiß malt, erscheint die Einschätzung erstaunlich, zumal Kunze in der Reeperbahn-Szene vom Erzähler nicht nur mit beißender Ironie, sondern auch explizit mit der Betitelung »Schwein« (B HKR, 90) beehrt wird.

Eine solch zweifelhafte Figur als Parteifunktionär bereitete daher den DDR-Zensurinstanzen ganz andere Sorgen als Schneider, die näher mit den Obszönitätsbedenken von Diderots Zensoren im 18. Jahrhundert verwandt sind. Ihre Sorgen sind umso berechtigter, als im *Hinze-Kunze-Roman* durchweg deutlich wird, dass sexuelle Privatinteressen unablässig sind vom »gesellschaftlichen Interesse« (vgl. z.B. B HKR, 72, 89, 120f., 149–155), mithin Sex im Osten nicht weniger politisch aufgeladen ist als in den westlichen Aufbruchsbewegungen (in der Folge) von »1968«. Entsprechend stellt auf dem langen Weg des Romans zur Druckgenehmigung dieser Aspekt im Allgemeinen und die Reeperbahn-Szene im Besonderen einen wiederkehrenden »Problemkreis[]«¹⁹ dar. Der Genehmigung geht eine »mehrjährige[] intensive[] Zusammenarbeit mit dem Autor«²⁰ voraus, wie es die Zensurinstanzen beschönigend nennen, zu denen auch die vorzensurierenden²¹ Verlagsexponenten und die oft eng mit dem MfS (*Ministerium für Staatssicherheit*)

¹⁶ Schneider: Herr Kunze (wie Anm. 11), S. 267f.

¹⁷ Ebd., S. 268.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ So der Lektor Einhorn in einer Aktennotiz, in: »Oberkunze« (wie Anm. 7), S. 74f., hier S. 74.

²⁰ So z.B. der Leiter des Mitteldeutschen Verlags Günther an die »HV Verlage und Buchhandel«, in: »Oberkunze« (wie Anm. 7), S. 105–107, hier S. 105.

²¹ Zusammenfassend zur Typologie von Vor-, Nach- und Rezensur vgl. York-Gothart Mix: Zensur im 18. Jahrhundert. Prämissen und Probleme der Forschung, in: Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis, hg. von Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, Göttingen 2007, S. 11–23, hier S. 16. Während die Vorzensur durch die Verlage eindeutig eine Form von institutionalisierter Zensur ist, wäre zu diskutieren, ob es sich um »formelle« oder eher »informelle« Zensur – oder aber um

verflochtenen Gutachter gehören. Unter anderen zeigt sich die Cheflektorin des Mitteldeutschen Verlags, obschon letztlich der Veröffentlichung zustimmend, in ihren Gutachten unbefriedigt darüber, dass Braun an der »Eros-Center«-Szene in fast unveränderter Form festhielt, während man ihn bei den intensiven »Arbeitsgesprächen« immerhin zur Tilgung anderer Episoden wie etwa »einer ausschweifenden Feier Kunzes« bewegen konnte.²² Sie resümiert resigniert: »Wir haben im harten, langen Ringen mit dem Autor nicht alles erreicht, was wir gern erreicht hätten.«²³

Die erotisch-politisch problematische Kunze-Figur wiegt umso schwerer, als der Knecht, der Dienstfahrer Hinze, kein ausgleichender Vorbildcharakter ist. Für die Vertreter der offiziellen Literaturpolitik der DDR, namentlich die zensierenden LiteraturwissenschaftlerInnen der *HV Verlage und Buchhandel*, bietet die literarische Form der *Satire* generell die Schwierigkeit, dass darin – selbst bei konformem Kritik-Effekt – in der Regel positive Figuren und propagierende Gegenprogramme fehlen.²⁴ Diese Schwierigkeit spitzt sich an Brauns Hinze gerade auch im Gegensatz zu Diderots Jacques zu. Rezensent Schneider bringt es auf den politischen Punkt:

Hinze ist, von gelegentlich geistreichen Repliken abgesehen, eine dumpfe Knechtsnatur, unfähig zur Auflehnung und das Gegenteil von Diderots Jacques, der die Schicksalsergebenheit zwar predigt, aber nicht lebt. Hinzes Apathie gipfelt darin, daß ihm der omnipotente Herr die Frau stehlen darf. Zur Kompensation kriegt er eine von dessen abgelegten Freundinnen.²⁵

Hinze als schlechterer Jacques, da besserer Fatalist als *Jacques le fataliste* – diese Interpretation verdeutlicht indirekt einen weiteren Aspekt, in dem Diderots philosophischer Roman (nicht nur) für sozialistische Augen politisch heikel sein könnte: Wenn der Titel in dem Sinn ernst zu nehmen wäre, dass es sich um ein literarisches Votum für Fatalismus anhand eines vorbildlichen Protagonisten handelte, dann wäre der

einen Grenzfall dieser beiden Formen – handelt (zu dieser Unterscheidung vgl. ebd., S. 15f.).

²² Helga Duty: Verlagsgutachten, in: ebd., S. 81–84, hier S. 83; vgl. auch S. 100–104, hier S. 103.

²³ Ebd., S. 83.

²⁴ Vgl. dazu auch Christine Weder: Zensur wird Literatur: Fiktionale Fußnoten in Irmtraud Morgners Lügenroman »Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers« (1972), in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135/2 (2016), S. 267–288.

²⁵ Schneider: Herr Kunze (wie Anm. 11), S. 267.

Roman potenziell Propaganda dafür, die Hände schicksalsergeben in den Schoss zu legen, anstatt die Beförderung einer Gesellschaft ohne Herren und Knechte in die Hand zu nehmen. Als Ausweg bliebe dann höchstens, Jacques' Fatalismus anders zu deuten, wie dies (wieder: nicht nur) die DDR-Philologie auch getan hat. So schreibt etwa der berühmte Leipziger Literaturwissenschaftler Hans Mayer, Jacques' Weltanschauung beruhe nicht »auf einer blinden und verzweiflungsvollen Schicksalsgläubigkeit [...], sondern auf einer entschlossenen und tatenfrohen ›Einsicht in die Notwendigkeit‹«. ²⁶ Einen ähnlichen Ausweg wählt Schneider mit der zitierten Theorie-Praxis-Kluft beim Jacques, der fatalistisches Wasser predige, aber subversiven Wein trinke. Auf elaborierterem Niveau geht Fontius, der Herausgeber der DDR-Diderot-Ausgabe, seinerseits diesen Interpretationsweg, wenn er in Jacques einen sieht, der »sich als ›Fatalist‹ versteht, als ein Mensch aber keineswegs stets und überall so denken und handeln muß, wie man es eigentlich erwarten sollte«, und das »philosophische[] Programm« des Romans entsprechend benennt (D F III, 286): »In der Figur des Jacques gelingt es Diderot, die dialektische Einheit von Freiheit und Determiniertheit, die sich nicht ausschließen, sondern ein Konkretum bilden, zu veranschaulichen« (ebd., 290).

Dieses philosophische ›Programm‹ von Diderots Roman setzt Fontius bemerkenswert scharf ab von Diderots Philosophie jener Zeit. Letztere kennzeichnet er als »Materialismus, der einen konsequenten Determinismus einschließt« und damit einen freien Willen und jede moralisch-politische Verantwortung ausschließt (ebd., 289). Mit Bezug auf eine Äußerung von Diderot selbst akzentuiert er sie als Philosophie *contre cœur*, die des Autors »Geist billigen«, indes sein »Herz widerlegen« muss (ebd., 290). Diesen »Widerspruch« habe Diderot in Jacques »auf eine neue Weise aufgenommen und behandelt« (ebd.). Fontius suggeriert damit zu Recht, dass das literarische Medium andere Möglichkeiten hat als theoretisch-thesenhafte Textformen und etwa ›weltanschauliche Widersprüche‹ oder ›Dialektiken‹ in besonderer Weise integrieren kann.

Allerdings ist diese Mediendifferenz womöglich noch grundlegender und Literatur im Falle von Diderots philosophischem Roman über-

²⁶ Hans Mayer: Diderot und sein Roman »Jacques le fataliste«, in: ders.: Deutsche Literatur und Weltliteratur. Reden und Aufsätze, Berlin 1957, S. 317–349, hier S. 347. Vgl. dazu auch Treskow: Französische Aufklärung und sozialistische Wirklichkeit (wie Anm. 4), S. 355.

haupt keine ›Veranschaulichung‹ eines noch so dialektischen politisch-philosophischen Programms. Anders formuliert: Die Frage, die sich gemäß Fontius »der Leser« des *Jacques* »am Ende« hinsichtlich Fatalismus stellt, nämlich »welche Auffassung Diderot« nun »eigentlich vertrete«, und auf die der Herausgeber dann doch eine Antwort gibt, – diese Frage bleibt möglicherweise tatsächlich offen. Die unzähligen gestellten Fragen *im Roman* mögen mit dieser offenen Frage *des Romans* zusammenhängen.²⁷ Und weiter: Volker Braun könnte seinen *Hinze-Kunze-Roman* nicht nur in den genannten (politischen) Momenten kreativ an Diderots *Jacques* orientiert haben, sondern zugleich dessen Form der offenen Frage(n) adaptiert haben für seine romanhafte Behandlung der Sozialismus-Thematik.

Diese Parallele ist nicht selbstverständlich. Zumindest in der Theorie – oft im Gegensatz zur Interpretationspraxis – gehört es zwar zu den literaturwissenschaftlichen Gemeinplätzen, dass Literatur, insbesondere ›moderne‹ Literatur, darauf spezialisiert sei, Fragen aufzuwerfen. Auch Schriftsteller geben auf die (Interview-)Frage nach der Aufgabe von Literatur gerne zur Antwort, Literatur müsse keine Antworten geben, sondern Fragen stellen. Literatur funktioniert jedoch keineswegs immer und überall in diesem Sinn fragend, und dort, wo es geschieht, ist im Einzelnen zu beschreiben, wie es geschieht.²⁸ Im thematischen Kontext des vorliegenden Bandes ist außerdem zu fragen, ob und, wenn ja, inwiefern die literarische Form offener Fragen politisch verstanden werden kann. Im Unterschied zu Verfahren der Infragestellung in der Bedeutung von Kritisieren, die (negative) Botschaften vermitteln, liegt die politische Dimension von offenen Fragen nicht auf der Hand.

Kritik *versus* offene Fragen

Die in Brauns Roman *vorkommenden* Fragen, die von den Figuren oder vom Erzähler explizit – und ebenso zahlreich wie bei Diderot – geäußert werden, sind kaum je offene Fragen, sondern erfüllen klar die

²⁷ Die beiden Ebenen sind zu trennen, so dass die zahlreichen *rhetorischen* Fragen im Roman nicht gegen dessen Lancierung *offener* Fragen sprechen.

²⁸ Ausführlicher dazu Christine Weder: Fragen als Verfahren der Literatur und Wissenschaft. Skizze einer Fragestellung, in: KulturPoetik (2017/2), S. 277–291.

kritische Funktion von Infragestellungen. Sie lassen sich grundsätzlich in zwei verschiedene, aber untereinander verbundene Erscheinungsformen einteilen. Zum einen sind da die Fragen auf Figurenebene, mit denen gewöhnlich der ›Diener‹ Hinze das Verhalten seines ›Herrn‹ Kunze in Frage stellt.²⁹ Beispielhaft hierfür ist eine Begebenheit zu Beginn der Geschichte. Nachdem Hinze Kunzes »Weisung« gefolgt war, »den Waden einer jungen Person hinterher« zu fahren, »fragte sich‹ Hinze

lautlos aber stur, wie dieses abnorme Verhalten zu erklären sei, für das er mit engagiert war. War es im (aber so fragte er nicht ungefragt, so frage ich) gesellschaftlichen Interesse? Na was. Und weil wir einmal dabei sind: wie konnte es ein persönliches sein, wenn ich vorgeschriebenermaßen davon ausgehen muß, daß da eine Übereinstimmung herrscht? Wir fragen zu viel, dafür wird Hinze nicht bezahlt (B HKR, 8f.).

Weil sich der Erzähler dabei mit Hinze verbrüdet und die Fragen laut stellt, die sich jener nach dem impliziten Motto ›Tue deine Pflicht und frage nicht!‹ verbeißt, schlägt er gleichzeitig eine Brücke zur zweiten Erscheinungsweise kritischer Fragen, die sich poetologisch auswirkt: Immer wieder unterbricht sich der Erzähler in Autorenrolle (auch) mit Fragen, um das Erzählte anzuzweifeln und hernach eine ›verbesserte‹ Version im Einklang mit den offiziellen literaturpolitischen Forderungen zu liefern. In diesem Aspekt würde sich ein detaillierter Vergleich mit Diderots literarischem Spiel der inszenierten Textlücken und multiplen Versionen lohnen.

So fällt sich Brauns Erzähler etwa bei der anfänglichen Schilderung des ungleichen Hinze-Kunze-Verhältnisses selbst mit Fragen ins Wort, nachdem er erzählt hat, wie der Chauffeur seinem »Chef« eilfertigst alles recht machte und jener ihm sagte, wohin er fahren sollte:

Was heißt sagte, was heißt machte? Nein, so ging es nicht zu; nach dem Schema F wenn ich schon arbeite ich nicht, wenn! nach der Natur, daß es ein Vergnügen ist. Also

Wenn du Lust hast, wenn du so freundlich bist, sagte Kunze sachte, so fahren wir ins, du weißt es selbst, noch ein Stück, du bist großartig, ein Kumpel, ich danke dir, mein Freund.

²⁹ Vgl. neben der im Folgenden besprochenen Passage auch exemplarisch B HKR, 42. Für eine Variierung des Geschlechter(macht)verhältnisses Lisa – Hinze vgl. z.B. B HKR, 63.

Natürlich (das war Hinzes zweites Wort, und meins), natürlich mache ich das, ist mir ein Fest, laß ich mir nicht nehmen, Genosse: freundlichst, der Hinze, und Kunze umfaßte ihn mit seiner weißen Pranke. Das muß gesagt sein, das waren ihre Worte. So fuhren sie miteinander (B HKR, 7f.).³⁰

Bei den Fragen dieses Typs handelt es sich um fingierte kritische Nachfragen von politisch besonders interessierten Lesern und Leserinnen, namentlich von Angehörigen der Zensurinstanzen im weiten Begriff. Mit jenen Instanzen korrespondiert Braun beziehungsweise sein Autor-Erzähler im Roman durchgängig und in satirischem Modus. Er tut dies einerseits auf thematischer Ebene, indem er Exponenten der Zensur darin auftreten lässt und – in Metalepsen – Einspruch gegen das Manuskript des Romans erheben lässt. So stellt sich der Autor-Erzähler mitten im *Hinze-Kunze-Roman* mit seinem bis dahin geschriebenen Buch einem beurteilenden »Gremium« (ebd., 145).³¹ In dessen Vorsitzerin, »Frau Prof. Messerle« (ebd.), erkannten zeitgenössische Leser mühelos die prominente DDR-Rezensentin Anneliese Löffler.³² Messerle wirft dem Autor vor, seine Figuren »entwickeln sich einfach nicht«, das heißt nicht »in gehörige politische Höhen« (ebd.). Zumal mit Blick auf den »Realbezug« Löffler liefert die Szene ein literarisches Porträt des Rezensionsbetriebs als Instrument der Zensur (Nachzensur) von Literatur. Und darin war der Roman realistisch-prophetisch im konkretesten Sinn: Tatsächlich sollte dann Anneliese Löffler den *Hinze-Kunze-Roman* auf Bestellung der *Hauptverwaltung* in der SED-Zeitung *Neues Deutschland* verreißen.³³

Brauns Roman korrespondiert andererseits auch formal mit der Zensur. Das Textverfahren karikiert Zensureingriffe, etwa indem durch

³⁰ Vgl. analog auch bes. die spätere Passage mit der zum DDR-Werbeblock ausgebauten »Verbesserung, bei welcher der Erzähler den »Kritik«-Effekt so ausdrücklich wie ironisch abstreitet (B HKR, 72–75, Zitat 73).

³¹ Zu dieser Szene vgl. auch die Hinweise bei Mix: Blätter (wie Anm. 7), S. 16.

³² Vgl. Mix: ebd.; entsprechend entschlüsselte die Figur etwa – freilich ohne direkte Namensnennung – Rezensent Schneider: Herr Kunze (wie Anm. 11).

³³ Abgedruckt bei Mix: »Oberkunze« (wie Anm. 7), S. 150–152. Ironisch zu dieser Antizipation äußert sich Braun im Gespräch mit Mix für dessen Materialienausgabe (in: ebd., S. 217–222, hier S. 218): »[Mix:] Ist es zulässig, die Kunstfigur Messerle [...] mit der Literaturkritikerin Anneliese Löffler zu identifizieren? [Braun:] Nein, wozu? Aber die Strickmuster dogmatischer Kritik konnte man doch von ihr ... Gewiß, aber das war mein Geheimnis. Ich konnte nicht vorhersehen, daß sich ausgerechnet Anneliese Löffler mit dem Verriß im »Neuen Deutschland« melden würde. Das war aufmerksam von ihr. Die Kritik folgte dem Schema, das schon vorher beschrieben war: sie mußte sich des Musters bedienen, das war die Infamie.«

typographische Auslassungen der Eindruck zensierender Tilgungen imitiert wird (vgl. z.B. ebd., 14, 17, 26).³⁴ Unter großzügigem Einsatz der rhetorischen Figur der Paralipse (*praeteritio*) werden immer wieder scheinbare Rücksichten auf beziehungsweise mutwillige Verstöße gegen die Konformität markiert. So heißt es zum Beispiel vor der eingehend erzählten Westreise Kunzes samt Reeperbahn-Episode: »Folgende Reise mußte Kunze allein unternehmen. Grund genug, kein Wort und kein Kapitel darüber zu verlieren« (ebd., 86).

Zurück zu den Fragen: Sowohl die fragenden Interventionen des zusammenspannenden Duos ›Diener‹ Hinze / Erzähler, die den Partei-›Herrn‹ in Frage stellen, wie auch die ironisierten Einspruchsfragen der zensierenden Herren und Herrinnen über Literatur dienen der politischen Kritik – der Kritik an der politischen Machtstruktur der DDR und ihrer Literaturpolitik. Für alle nur halbwegs Ironie-Gewieften ist diese Botschaft klar und deutlich, die sich Braun lediglich leisten konnte, weil er als ebenso prominenter wie parteilicher Autor galt und die restriktive Druckgenehmigungspraxis in den letzten Jahren der DDR nachließ.³⁵

Angesichts der offensichtlichen Kritik versucht der gewitzteste und witzigste Gutachter im Veröffentlichungsprozess, der Literaturwissenschaftler Dieter Schlenstedt, der besonders dezidiert für die Drucklaubnis eintritt, gar nicht erst, darin oder daneben eine andere, konforme Botschaft nachzuweisen. Er installiert zwar für die satirische Kritik einen eleganten Blitzableiter: Unter Berufung auf Georg Lukács' Auffassung von der »Möglichkeit der Satire«, nicht nur zur »Kritik von Klassen gegen Klassen«, sondern ebenso zur »Selbstkritik von Klassen und Gesellschaften« beizutragen, zählt er Brauns Roman zur gegenwärtig-fortschrittlichen Tendenz »unserer Literatur«, einen »neuen selbstkritischen Appell« zu lancieren.³⁶

Doch unter primärer Gewichtung der Form setzt er auf ein anderes Hauptargument und verstärkt dieses gegenüber seinem Gutachten noch einmal im »Anhang« (B HKR, 197) zu Brauns Roman, der im

³⁴ Vgl. dazu Mix: Blätter (wie Anm. 7), S. 18.

³⁵ Vgl. Mix: ebd., bes. S. 16.

³⁶ Vgl. in seinem Gutachten vom Oktober 1983, abgedruckt bei Mix: »Oberkunze« (wie Anm. 7), S. 62–73, hier S. 66f.; die Zitate stammen indes aus seinem Anhang zur Erstausgabe des Romans (B HKR, 197–223, hier S. 222f.; vgl. dazu im Folgenden), für den er dieses Argument ausbaut und um die explizite Referenz auf Marx' Votum für solche »Selbstkritik von Gesellschaften« ergänzt, das Lukács übernommen hat.

Impressum der Erstausgabe im Mitteldeutschen Verlag als »schöngeistige[...] Lesehilfe von Dieter Schlenstedt« angekündigt wird.³⁷ Der Gutachter Schlenstedt war auf die bei den Verlagsdiskussionen aufgekommene Idee »eine[r] Art Lesehilfe« nach »einigem Zögern« eingetreten (nämlich, wie er rückblickend erklärt, »als mir einfiel, man könnte sie ironisch realisieren«),³⁸ um das satirische Spiel des Romans im Anhang weiterzutreiben. In fingierten Dokument-Beigaben, betitelt etwa »Der Verlag an die Leser« oder »Der Erstgutachter an den Direktor des Verlages«, ironisiert er seinerseits die parteikonformen Einwände und zensierenden Verfahren im Druckgenehmigungsprozess des DDR-Literaturbetriebs (B HKR, 197–223).

Schlenstedt beziehungsweise sein fiktiver Gutachter votiert – im politischen Kontext erstaunlich – ganz grundsätzlich dagegen, bei diesem Roman auf einen »intextioniert[en] Sinn (eine Idee)«,³⁹ auf (politische) »Botschaften« (ebd., 205) jenseits jener »Selbstkritik« (ebd., 223) zu lauern. Er plädiert dafür, dem literarischen Text vielmehr ein »offenbleibendes Sinnzentrum« (ebd., 202f.),⁴⁰ ja »offene Fragen« (ebd., 223) zuzugestehen. Anstatt parteiliche Antworten bietet der Roman in seinen Augen fundamental offene (literatur-)politische Fragen nach dem Sozialismus und nach einem Schreiben im »gesellschaftlichen Interesse« (ebd., 205) und ist entsprechend als »eine Hypothese über die Totalität unserer Gegend« zu verstehen, »über die man diskutieren könnte« (ebd., 215). Die resultierenden offenen Fragen setzt Schlenstedt dabei mit den »ständig wiederkehrenden Formeln der Frage« (ebd., 203) im Roman in Zusammenhang, jedoch nicht gleich: Die offenen Fragen werden kaum je⁴¹ explizit gestellt, sondern sind hauptsächlich Effekt des Textverfahrens insgesamt.

Man kann Schlenstedts Argumentation als raffinierten, aber *entpolitizierenden* Ausweg einstufen. Seine Berufung auf die Autonomie der Literatur, die kein »Knecht« (ebd., 206) des »gesellschaftlichen Interesses« sei – so seine auf diesen Roman zugeschnittene Abwandlung der seit dem 18. Jahrhundert gängigen Kritik an der Magd-Rolle von

³⁷ Diese »Lesehilfe« fiel in späteren Ausgaben leider weg.

³⁸ So im Interview (1993) mit Mix, in: Mix: »Oberkunze« (Anm. 7), S. 223–230, hier S. 227.

³⁹ Schlenstedt: Gutachten (wie Anm. 36), S. 64.

⁴⁰ Vgl. auch B HKR, 199; entsprechend im Gutachten (wie Anm. 36), S. 64 und bes. 69.

⁴¹ Kandidatin für eine Ausnahme ist z.B. die Frage: »Aber wo ist die Wahrheit?« (B HKR, 75).

Literatur – mag danach klingen. Er selbst wäre indes nicht einverstanden mit der Einstufung, und dies aus guten Gründen. Denn er kann zum Lob der offenen Fragen von Brauns Roman, zu denen er auch die Eingangsfrage zählt (»Was hält Hinze und Kunze zusammen?«) auf die ihrerseits »frag-würdige«⁴² (ebd., 223) »Schreibart« (ebd., 208) Diderots verweisen – und auf die Aufklärung allgemein mit ihrem, ihm zufolge *politischen* Literaturprogramm der Anstiftung zur nachdenkenden »Selbsttätigkeit« der Leser (ebd., 197). Von hier aus gesehen, so ließe sich weiterfahren, erscheint eine der berühmtesten Fragen der Geschichte, Kants Frage *Was ist Aufklärung?*, nicht nur inhaltlich,⁴³ sondern auch in ihrer *Form* als Frage politisch. Allerdings: Kant beantwortet sie ja und verhält sich darin – gemäß den Konventionen seiner Textsorte – anders als Diderot und Braun mit ihren Romanen. Oder ist es doch eine noch offene Frage?

⁴² Mit dem Bindestrich setzt er sein emphatisches Verständnis von »fragwürdig« im negativen Sinn ab.

⁴³ In seinem Gutachten (wie Anm. 36), S. 72f., verweist Schlenstedt auf Kants Konzept der Aufklärung.

»Ein Revolutionär, ein Bücherwurm, ein Spieler«.
Zur politischen Physiognomie Diderots in Hans Magnus
Enzensbergers Interview *Diderot und das dunkle Ei*

Hans Magnus Enzensbergers Hörspiel *Das unheilvolle Portrait. Eine Mystifikation* (1981) beginnt mit der harmlosen Frage, wer Denis Diderot eigentlich gewesen sei. Während sich der erste Sprecher (›Er‹) nurmehr daran erinnert, dass Diderot »ein berühmtes Lexikon geschrieben hat«,¹ vermag der zweite Sprecher (›Ich‹) sofort eine längere Passage aus dessen *Encyclopédie* zu zitieren. Angesichts dieser überraschenden Kenntnisse stellt ›Er‹ mit leichtem Erstaunen fest: »Offenbar haben Sie einen Narren an diesem Schriftsteller gefressen.«² Der zweite Sprecher bestätigt diese Einschätzung, indem er hervorhebt, dass die *Encyclopédie* »eines der Wunderwerke der europäischen Aufklärung« gewesen sei.³ Da sein Gesprächspartner jedoch wenig Begeisterung für dieses Nachschlagewerk aufbringt, wechselt der zweite Sprecher das Themengebiet und formuliert eine anachronistische Würdigung des französischen Schriftstellers: »Denis Diderot war der genialste Hörspiel-Autor, der je gelebt hat.«⁴ Auch wenn diese Behauptung sofort die Skepsis des ersten Sprechers weckt, wird Diderot auf diese Weise attestiert, seiner Zeit künstlerisch weit voraus gewesen zu sein. Im Unterschied zur *Encyclopédie*, die im Grunde nur noch »ein nahrhaftes Fressen für Historiker und Holzwürmer« abgebe, seien Romane wie *Le Neveu de Rameau* oder *Jacques le Fataliste* erzählerisch derart avanciert und polyphon angelegt, dass sie »das Radio zum Tanzen« brächten.⁵ Um diesen Erfindungsreichtum nochmals hervorzuheben, recurriert

¹ Hans Magnus Enzensberger: Das unheilvolle Porträt. Eine Mystifikation [1981], in: Diderots Schatten. Übersetzt, bearbeitet und erfunden von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a.M. 1994, S. 49–86, hier S. 51. Die Datierung der versammelten Diderot-Texte wird im Inhaltsverzeichnis sowie im Anhang der Anthologie *Diderots Schatten* geboten (ebd., S. 7, S. 393).

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 52.

⁵ Ebd., S. 53.

der zweite Sprecher auf eine Charakteristik Johann Wolfgang Goethes, die er unausgewiesen zitiert:

Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum; wer an ihm oder an seinen Sachen mäkelte, ist ein Philister, und deren sind Legionen. Wissen doch die Menschen weder von Gott, noch von der Natur, noch von ihresgleichen dankbar zu empfangen, was unschätzbar ist.⁶

Spätestens in dem Moment, als sich der zweite Sprecher im weiteren Verlauf des Rahmengesprächs als Verfasser von *Das unheilvolle Porträt* zu erkennen gibt, wird deutlich, dass der empirische Autor Enzensberger die Figur ›Ich‹ als sein fiktionales alter ego angelegt hat. Beide verbindet die ausdrückliche Wertschätzung Diderots: Bezeichnet ihn der zweite Sprecher als seinen »Lieblings-Schriftsteller«, versichert Enzensberger zu Beginn der 1980er Jahre, von einer regelrechten »Diderot-Manie« erfasst worden zu sein.⁷ Einen vorläufigen Höhepunkt dieser Begeisterung bildet die Anthologie *Diderots Schatten* (1994), die von dem Interview *Diderot und das dunkle Ei* (DE)⁸ eröffnet wird. Darüber hinaus hat sich Enzensberger bis heute kontinuierlich mit Diderot beschäftigt, wie seine wiederholten Bezugnahmen auf den Roman *Jacques le Fataliste* oder auch seine jüngst erschienene Übersetzung *Die Unterhaltung eines Philosophen mit der Marschallin de Broglie wider und für die Religion* (2018) belegen.⁹

⁶ Ebd. Enzensberger zitiert hier eine Passage aus Goethes Brief vom 9. März 1831 an Carl Friedrich Zelter; Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche, Vierzig Bände, Abt. II: Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 11 (38): Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode, hg. von Horst Fleig, Frankfurt a.M. 1993, S. 375.

⁷ Enzensberger: Porträt (wie Anm. 1), S. 52; ders.: Nachwort [1982–84], in: ders.: *Diderots Schatten* (wie Anm. 1), S. 381–389, hier S. 387. Dieses Nachwort ist zuerst im Anschluss an Enzensbergers Komödie *Der Menschenfreund* gedruckt worden. Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Nachwort, in: ders.: *Der Menschenfreund*. Komödie, Frankfurt a.M. 1984, S. 137–145.

⁸ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle DE und Seitenzahl verwiesen auf Hans Magnus Enzensberger: *Diderot und das dunkle Ei*. Ein Interview [1986], in: ders.: *Diderots Schatten* (wie Anm. 1), S. 9–48.

⁹ Vgl. York-Gothart Mix: Denis Diderots »Jacques le Fataliste et son Maître« als ästhetisches und philosophisches Paradigma. Die Rezeption des Romans im Werk Friedrich Schillers, Volker Brauns und Hans Magnus Enzensbergers, in: *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung*, hg. von Wolfgang Adam, York-Gothart Mix und Jean Mondot, Heidelberg 2016, S. 347–361, hier S. 350–354, 360f.; Nikolas Immer: *Im Schatten Diderots*. Hans Magnus Enzensbergers Radio-Roman Jakob

In seinen zahlreichen Bezugnahmen auf die Person und das Werk Diderots hat Enzensberger unterschiedliche Charakter- und Wesenszüge des französischen Schriftstellers ausgeleuchtet. Während die Komödie *Der Menschenfreund* (1984) mit der paradoxen Bewertung endet, dass sich Diderot nicht nur wie ein »Menschenfreund«, sondern auch wie ein »Ungeheuer« verhalten habe,¹⁰ kulminiert das Interview *Diderot und das dunkle Ei* in der nicht widerspruchsfreien Selbstbeschreibung, »[e]in Revolutionär, ein Bücherwurm, ein Spieler« (DE, 41) zu sein. Dass Enzensberger mit dieser dreifachen Typologisierung, die er seiner Titelfigur zuweist, verschiedene Aspekte von Diderots politischer Physiognomie kenntlich macht, soll im Folgenden offengelegt werden. Im Anschluss an die Frage nach der (I) ästhetischen Anlage des Interviews werden die genannten charakterlichen Ausprägungen in abweichender Reihenfolge behandelt: (II) der Bücherwurm, (III) der Revolutionär und (IV) der Spieler.

Anachronistische »Mystifikation«. Zur Anlage des Interviews

Nach Enzensbergers eigener Auskunft ist das Interview *Diderot und das dunkle Ei* bereits im Jahr »1986« entstanden.¹¹ Vier Jahre später wird es zusammen mit einer Nachbemerkung als Einzelausgabe in der Friedenauer Presse gedruckt und im September 1993 im Freiburger Theater unter der Leitung von Hans J. Amman uraufgeführt. Anlässlich dieser Inszenierung hat Ulrich Herrmann vermerkt, dass Enzensbergers Interview »kein Schauspiel, kaum theatralisch und schon gar nicht aufwühlend« sei und in dieser undramatischen Form einem »kunstvollen Rohrkrepiere« gleiche.¹² Unbeeindruckt von diesem Urteil hat

und sein Herr (1979), in: Jacques le fataliste und der europäische Roman, hg. von Caroline Mannweiler und Olaf Müller, Heidelberg 2019, S. 201–214; Denis Diderot: Eine Unterhaltung eines Philosophen mit der Marschallin de Broglie wider und für die Religion. Aus dem Französischen übersetzt und mit Addenda von Hans Magnus Enzensberger, Berlin 2018.

¹⁰ Hans Magnus Enzensberger: *Der Menschenfreund*, in: ders.: *Diderots Schatten* (wie Anm. 1), S. 289–380, hier S. 380.

¹¹ Vgl. Enzensberger: *Diderots Schatten* (wie Anm. 1), S. 7, S. 393.

¹² Ulrich Herrmann: Eine Enzensberger-Uraufführung in Freiburg: Vom Dunkel ins Dunkel, in: *Die Zeit* (1. Oktober 1993) [<https://www.zeit.de/1993/40/vom-dunkel-uns-dunkel>; Zugriff: 11.2.2019].

Enzensberger noch im August 2014 selbst an einer szenischen Lesung dieses Interviews mitgewirkt, woraufhin Mladen Gladic von der »Präsentation eines klugen und kurzweiligen Stücks Literatur« gesprochen hat.¹³

Analog zur Einschätzung Herrmanns hat Enzensberger *Diderot und das dunkle Ei* nicht als einen dramatischen Text angelegt. Das bestätigen sowohl der gattungstypologische Untertitel *Ein Interview* als auch Enzensbergers *Nachbemerkung*, in der er ihn präzisierend als »erdachte[s] Interview« (DE, 47) ausgewiesen hat. Angesichts dieser Akzentuierung des Gesprächscharakters lässt sich *Diderot und das dunkle Ei* einerseits jenen Radio-Texten zuordnen, die Enzensberger zu Beginn der 1980er Jahre verfasst hat. Andererseits steht das Interview aufgrund der »Reanimierung« Denis Diderots im Rahmen einer fiktiven Unterhaltung in der Tradition der Totengespräche.¹⁴ Dass »[e]in Besucher aus dem 20. Jahrhundert« (DE, 10) und Denis Diderot im Paris des späten 18. Jahrhunderts miteinander ins Gespräch gebracht werden, verdeutlicht zudem die phantastische Anlage dieser dialogischen Konstellation.¹⁵ Die Zeitreise des Reporters ermöglicht die anachronistische Konfrontation beider Figuren, die verschiedene komische Effekte zeitigt.¹⁶ Wie Enzensberger in seiner *Nachbemerkung* erstaunlich offen dargelegt hat, basiert *Diderot und das dunkle Ei* auf einer »Vielzahl von Quellen«

¹³ Mladen Gladic: Geistesgespräch mit dunklem Ei. Wie Hans Magnus Enzensberger mit Udo Samel seinen Diderot-Dialog las, in: Die Welt (26. August 2014) [https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article131590239/Geistesgesprach-mit-dunklem-Ei.html]; Zugriff: 11.2.2019].

¹⁴ Von den fünf konstitutiven Kriterien, die nach Herbert Jaumann ein Totengespräch kennzeichnen, erfüllt das Interview *Diderot und das dunkle Ei* drei: a) Es ist eine Fiktion; b) es wird eine Beziehung zwischen zeitlich und kulturell einander fernstehenden Figuren hergestellt; c) es wird eine experimentelle Gesprächssituation entworfen, ohne dass allerdings bei beiden Figuren die geforderte »Freiheit von ›Interessen« vorherrscht (Herbert Jaumann: Art. Totengespräch, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart u.a. hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin/New York 2007, Bd. 3, S. 652–655, hier S. 652).

¹⁵ Heidi Denzel de Tirado hat es als »surfunktionale synchronisierende [sic] Tatsache« bezeichnet, dass Diderot einem Reporter aus dem 20. Jahrhundert begegne (Heidi Denzel de Tirado: Biographische Fiktionen. Das Paradigma Denis Diderot im interkulturellen Vergleich (1765–2005), Würzburg 2008, S. 146).

¹⁶ Enzensberger hat den Anachronismus später als »wesentliches Moment einer proteischen Welt« beschrieben, den man dort, wo es »möglich scheint, für sich produktiv [...] machen« solle (Hans Magnus Enzensberger: Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus, in: ders.: Zickzack. Aufsätze, Frankfurt a.M. 1997, S. 9–30, hier S. 23).

(DE, 47): Neben den Romanen *Le Neveu de Rameau* oder *Jacques le Fataliste* finden zunächst das *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, die *Encyclopédie* sowie die von Marie Angélique de Vandeul verfassten *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot* Erwähnung. Darüber hinaus nennt Enzensberger zwei Texte, über die er schreibt, dass er sich »um deren Verbreitung in Deutschland [...] bemüht« (DE, 47) habe: Zum einen Guillaume Raynals und Diderots *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770), zum anderen Diderots *Lettres à Sophie Volland*. Mit der Rede von seinen »Bemühungen« bezieht sich Enzensberger auf die im Jahr 1984 initiierte Buchreihe *Die Andere Bibliothek*, in deren Rahmen als Band 42 *Die Geschichte beider Indien* (1988) und als Band 60 die *Briefe an Sophie* (1989) erschienen waren.¹⁷ Inzwischen sind in der *Anderen Bibliothek* weitere »Diderot-Bände« publiziert worden: als Band 170 *Jakob und sein Herr* (1999), als Band 243 Philipp Bloms Darstellung *Das vernünftige Ungeheuer. Diderot, d'Alembert, de Jaucourt und die Große Enzyklopädie* (2005) sowie die zwei Foliobände *Die Welt der Encyclopédie* (2001) und *Diderots Enzyklopädie* (2013).¹⁸ Am Ende seiner Quellenbestimmung nennt Enzensberger schließlich noch die Komödie *Der Menschenfreund* (1984), die er auf der Grundlage von Diderots Theaterstück *Est-il bon, est-il méchant?* gestaltet hat.

Auch wenn seine detaillierte Aufzählung die hohe intertextuelle Dichte des Interviews sichtbar macht, hat Enzensberger längst nicht alle

¹⁷ Vgl. Martin Hochrein: Zur Gründung der Buchreihe »Die Andere Bibliothek«, in: Buch Macht Geschichte. Beiträge zur Verlags- und Medienforschung. Festschrift für Siegfried Lokatis zum 60. Geburtstag, hg. von Patricia F. Blume, Thomas Keiderling und Klaus G. Saur, Berlin/Boston 2016, S. 87–98; Guillaume Thomas François Raynal, Denis Diderot: Die Geschichte beider Indien, ausgewählt und erläutert von Hans-Jürgen Lüsebrink, Nördlingen 1988; Denis Diderot: Briefe an Sophie. Aus dem Französischen von Gudrun Hohl, Frankfurt a.M. 1989.

¹⁸ Vgl. Denis Diderot: Jakob und sein Herr. In der Übersetzung von Wilhelm Christhelf Siegmund Mylius, Berlin 1792, durchgesehen, ergänzt und mit einem Nachwort versehen von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1999; Philipp Blom: Das vernünftige Ungeheuer. Diderot, d'Alembert, de Jaucourt und die Große Enzyklopädie. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2005; Die Welt der »Encyclopédie«, hg. von Anette Selg und Rainer Wieland. Aus dem Französischen von Holger Fock, Frankfurt a.M. 2001; Diderots »Enzyklopädie«. Mit Kupferstichen aus den Tafelbänden, hg. von Anette Selg und Rainer Wieland. Aus dem Französischen von Holger Fock, Berlin 2013. Ergänzend ist zu vermerken, dass in der *Anderen Bibliothek* – allerdings ohne Reihenummer – jüngst folgende Anthologie erschienen ist: Denis Diderot: Dies ist keine Erzählung. Aufklärerische Geschichten, hg. von Christian Döring, Berlin 2018.

dafür herangezogenen Prätexte ausgewiesen.¹⁹ Angesichts dieses erheblichen intertextuellen Gehalts soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, als handle es sich bei dem Interview um eine reine Zitatcollage. Vielmehr betont Enzensberger am Ende der *Nachbemerkung*, seiner Diderot-Figur »vieles in den Mund gelegt [zu] habe[n], was ich ihm zutraue, aber nicht zuschreiben kann« (DE, 48). Dieses kompositorische Verfahren der Verknüpfung historisch verbürgter und historisch möglicher Aussagen hat Enzensberger bereits im Zusammenhang mit dem *Menschenfreund* reflektiert:

Dabei habe ich Diderots Werk, ebenso wie seine Biographie, rücksichtslos geplündert, und was ich dort nicht fand, dazuerfunden; anders gesagt, ich habe versucht, die pure Fiktion und den dokumentarischen Beleg miteinander zu verweben, dergestalt, daß nur der Kenner imstande wäre, sie auseinanderzutrennen. Diderot selbst hat es in diesem Verfahren zu einer unübertrefflichen Meisterschaft gebracht. Dabei ist er bis an die Grenze der Mystifikation und zuweilen auch darüber hinaus gegangen.²⁰

Wird diese Selbstaussage auf *Diderot und das dunkle Ei* bezogen, ist festzustellen, dass es auch hier durchaus einer ausgeprägten Kennerschaft bedarf, um »die pure Fiktion« vom »dokumentarischen Beleg« zu unterscheiden. Während es teils möglich ist, verschiedene Aussagen der Diderot-Figur wörtlich auf die genannten Prätexte zurückzuführen, sind die fiktionalen und faktualen Anteile teils derart miteinander verschmolzen, dass sich auch bei Enzensberger von einer »Mystifikation« sprechen lässt. Obgleich diese Gestaltungstechnik kaum als originell einzustufen ist, führt er sie paradigmatisch auf Diderot zurück und kennzeichnet sein eigenes Schreibverfahren somit als kontrafaktisch. Bemerkenswert ist dabei, dass dieser kompositorische Modus der Aufnahme und Adaption von Bestehendem strukturell mit den Reflexionen über das Parasitäre korrespondiert, die im Verlauf des Interviews angestellt werden.

¹⁹ Denzel de Tirado hat zusätzlich auf Diderots *Satire contre le luxe à la manière de Perse* aufmerksam gemacht, aber die *Encyclopédie*, die *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* und die *Lettres à Sophie Volland* – d.h. Quellen, die Enzensberger allesamt selbst anführt – merkwürdigerweise nicht genannt. Vgl. Denzel de Tirado: Biographische Fiktionen (wie Anm. 15), S. 144. Zu weiteren intertextuellen Parallelen vgl. Alan J. Clayton: Writing with the words of others. Essays on the Poetry of Hans Magnus Enzensberger, Würzburg 2010, S. 92, Anm. 27.

²⁰ Enzensberger: Nachwort (wie Anm. 7), S. 388.

Enzyklopädische Wissensvermittlung. Diderot als »Bücherwurm«

Als der Besucher aus dem 20. Jahrhundert in der Rue Taranne eintrifft, bemerkt er schnell, dass er einen etwas heiklen Zeitpunkt für sein Interview gewählt hat. Denn Diderot, der mit redaktionellen Arbeiten für die *Encyclopédie* befasst ist, nutzt die Unterbrechung, um sich über die Menge der herumliegenden Schriftstücke zu beklagen: »Da, sehen Sie, alles voller Manuskripte, stapelweise. Ganze Kisten voller Papier.« (DE, 11)²¹ Nach einem erläuternden Rückblick auf die Anfänge der *Encyclopédie* beginnt Diderot, sich kritisch über seinen Mitherausgeber Jean-Baptiste le Rond d'Alembert zu äußern, der ihn angesichts der gegenwärtigen »Scherereien« (DE, 11) im Stich lassen wolle. Mit seiner euphemistischen Rede von den »Scherereien« zielt Diderot insbesondere auf die Zensurbedingungen, die nach dem Attentat auf König Ludwig XV., das Robert-François Damiens am 7. Januar 1757 verübt hatte, nochmals verschärft wurden.²² In dieser Krisenphase der *Encyclopédie*, die zwei Jahre später nicht nur das Druckprivileg verlieren, sondern auch von der katholischen Kirche auf den Index gesetzt werden wird, trifft Enzensbergers Besucher aus dem 20. Jahrhundert in Paris ein.²³ Angesichts seiner auffälligen Neugier verwundert es nicht, dass ihm Diderot bald unterstellt, ein »Spitzel« (DE, 19) zu sein. Doch die Neugier des Besuchers findet in der Wissbegier Diderots ihre strukturelle Entsprechung. Zunehmend fasziniert ihn jenes titel-

²¹ Angesichts dieser Arbeitsfülle bezeichnet sich Diderot selbst als einen »Packesel« (DE, 11). In der Diderot-Biographie von Pierre Lepape heißt es dazu: »Er war zugleich Wissenschaftler, Journalist, Schriftsteller und Projektleiter und kam seinen Aufgaben mit unglaublicher Energie nach.« (Pierre Lepape: Denis Diderot. Eine Biographie. Aus dem Französischen von Gabriele Krüger-Wirrer, Frankfurt a.M./New York 1994, S. 99). Louis de Jaucourt, der sich später an der Seite Diderots in erheblichem Maße für die *Encyclopédie* engagieren wird, ist aufgrund seiner ungemein hohen Produktivität in ähnlicher Weise als »Lastesel« des Unternehmens charakterisiert worden (Anette Selg, Rainer Wieland: Diderot und das Abenteuer der Enzyklopädie, in: dies.: Diderots Enzyklopädie [wie Anm. 18], S. 21–39, hier S. 32).

²² Vgl. Robert Darnton: Eine kleine Geschichte der *Encyclopédie* und des enzyklopädischen Geistes, in: Selg/Wieland: Die Welt (wie Anm. 18), S. 455–464, hier S. 459f.; Selg/Wieland: Diderot und das Abenteuer (wie Anm. 21), S. 30.

²³ Tatsächlich lässt sich diese relative literaturgeschichtliche Einordnung nur bedingt aufrecht erhalten, da der Besucher gegen Ende des Interviews feststellt, dass Diderot gemeinsam mit Raynal die *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* schon verfasst habe – die allerdings erst 1770 erscheinen wird.

gebende »dunkle Ei« (DE, 15), das der Besucher ständig in der Hand hält. Die Identifikation dieses Objekts als Mikrofon – und damit als ein »out-of-place-artifact«²⁴ – eröffnet die Möglichkeit, Diderot als eine Forscherpersönlichkeit zu inszenieren. Zum einen stimuliert das »dunkle Ei« sein Erkenntnisinteresse, zum anderen veranschaulicht ein längeres Zitat aus dem *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, dass Diderot bereits die Wirkungsweise eines ähnlichen Geräts antizipiert hatte. Diese Passage hat Enzensberger als direktes Zitat kenntlich gemacht: »Denken Sie sich ein Klavier, das Empfindungsvermögen und Gedächtnis besäße... Es ist doch klar, daß ein solches Klavier die Weisen, die Sie gespielt haben, von selbst wiederholen würde.« (DE, 16)²⁵ Auch wenn Diderot bekennen muss, dass er die Funktionsweise des Mikrofons nicht zu begreifen vermag, imaginiert er die potentiellen Verwendungsmöglichkeiten dieses Geräts: »Die Ideen flögen durch die Luft, leicht wie Spinnweb, wie geisterhafte Keime, nicht nur durch den Raum, sondern auch durch die Zeit, ohne Papier, ohne Buchbinder, ohne Erlaubnis, ohne Zensur.« (DE, 17) Diderot skizziert die aus seiner Perspektive utopische Vorstellung einer offenen Ideenzirkulation, die von den Einschränkungen der Zensur nicht betroffen wäre.²⁶ In seinem aufklärerischen Optimismus umreißt er eine emanzipierte Form der Wissensvermittlung, die nicht mehr subversiv verfahren müsste und zugleich universal ausgerichtet wäre.²⁷

Inwiefern die *Encyclopédie* selbst als Aufklärungsmedium angelegt ist, wird exemplarisch deutlich, als Diderot erläutert, wie der Artikel über den »mechanischen Wirkstuhl« zustande gekommen ist. Er berichtet

²⁴ Diesen Begriff hat bereits Denzel de Tirado mit Rekurs auf den amerikanischen Zoologen Ivan T. Sanderson verwendet. Vgl. Denzel de Tirado: Biographische Fiktionen (wie Anm. 15), S. 144.

²⁵ Vgl. Denis Diderot: Gespräch zwischen d'Alembert und Diderot, in: ders.: Erzählungen und Gespräche. Deutsch von Katharina Scheinfuß. Mit einer Einführung von Victor Klemperer, Leipzig 1953, S. 355–372, hier S. 364f.

²⁶ »Obwohl Diderot die technische Funktionsweise des Aufzeichnungsgeräts noch gar nicht verstanden hat und dies auch offen zugibt, maßt er sich doch schon an, die Einsatzmöglichkeiten und Leistungen des Geräts beurteilen zu können.« (Misja Sophia Doms: Die Enteignung des Worts. Hans Magnus Enzensbergers fiktionales Schriftstellerinterview »Diderot und das dunkle Ei«, in: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser, Paderborn 2014, S. 379–400, hier S. 390).

²⁷ Bemerkenswerterweise kommt das subversive Potential der *Encyclopédie*, das nicht zuletzt in den »sprechenden« Querverweisen steckt, in *Diderot und das dunkle Ei* allenfalls indirekt zur Sprache. Vgl. Darnton: *Kleine Geschichte* (wie Anm. 23), S. 455f.; Selg/Wieland: *Diderot und das Abenteuer* (wie Anm. 21), S. 26f.

davon, »ganze Wochen in den Werkstätten« (DE, 22) der Handwerker zugebracht und sich Fachwissen aus erster Hand angeeignet zu haben. Mit dieser Versicherung wird eine zentrale Passage aus dem *Prospekt der Encyclopédie* (1750) aufgegriffen:

Wir [Diderot und d'Alembert] wandten uns an die tüchtigsten Handwerker in Paris & unserem Königreich. Wir machten uns die Mühe, sie in ihren Werkstätten aufzusuchen, sie auszuforschen, nach ihrem Diktat Aufzeichnungen zu machen, ihre Gedanken zu entwickeln, aus diesen Gedanken die jeweils eigentümlichen Fachausdrücke zutage zu fördern, Verzeichnisse derselben anzufertigen & sie zu erklären; [...].²⁸

Doch Diderots Erkenntnisinteresse reicht noch weiter: In Enzensbergers Gestaltung begründet er, dass er den Wirkstuhl demontiert und in seine Einzelteile zerlegt habe, um »die Prinzipien zu verstehen, nach denen [...] [er] arbeitet« (DE, 22). Diese Darstellung entspricht wiederum der Selbstbeschreibung Diderots, die er im Artikel *Strumpf* mit Bezug auf die Strumpfwirkmaschine geliefert hat.²⁹ Dass diese detaillierte Ergründung der Wirkungsweise kein Selbstzweck ist, wird bei Enzensberger direkt ausgesprochen: Das Ziel der genauen Untersuchung bestehe darin, die Arbeitsabläufe in den »Manufakturen [zu]

²⁸ Denis Diderot: *Prospekt der »Encyclopédie«*, 1750, in: Selg/Wieland: *Die Welt* (wie Anm. 18), S. 464–471, hier S. 469. In einem Essay über den Schweizer Architekturhistoriker Siegfried Giedion hat Enzensberger diese Passage wörtlich zitiert. Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Unheimliche Fortschritte. Über Siegfried Giedions Werk »Die Herrschaft der Mechanisierung«*, in: ders.: *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*, Frankfurt a.M. 2002, S. 60–70, hier S. 62. Dass Enzensberger schon in *Diderot und das dunkle Ei* auf diese Passage anspielt, wird durch den Umstand erhärtet, dass seine Diderot-Figur kurz zuvor die »Hebammenkunst« (DE, 21) des Sokrates erwähnt und der empirische Diderot im Anschluss an die zitierte Passage und mit Rekurs auf Sokrates von der »schwierige[n] Aufgabe der Entbindung des Geistes: *obstetrix animorum*« (Diderot: *Prospekt* [wie Anm. 28], S. 469) spricht.

²⁹ Diderot bezeichnet die Strumpfwirkmaschine als »eine der kompliziertesten & folgerichtigsten Maschinen, die wir besitzen«, und führt im weiteren Verlauf des Artikels aus: »[...] [wir] glaubten [, ...] eine Art Analyse vornehmen zu müssen, & zwar so, daß die ganze Maschine in mehrere besondere Gruppen zerlegt wird, daß unter jeder Gruppe die Teile dargestellt werden, die an ihr sonst nicht deutlich wahrzunehmen sind« (Denis Diderot: *Art. »Strumpf«* (Bas), in: Selg/Wieland: *Die Welt* [wie Anm. 18], S. 380f.). Vgl. auch die Abbildung zur Montage der Strumpfwirkmaschine: Selg/Wieland: *Diderots Enzyklopädie* (wie Anm. 18), S. 236f. – Darüber hinaus scheint Enzensberger dieses Beispiel mit poetologischem Hintersinn ausgewählt zu haben: Ebenso wie Diderot den Wirk- bzw. Webstuhl zerlegt, ist der Leser angehalten, Enzensbergers »textus« auseinanderzulegen, um »die Prinzipien zu verstehen«, nach denen er zusammengesetzt worden ist.

verbessern« (DE, 22). Gleichwohl erschöpft sich der aufklärerische Anspruch des Wörterbuchs nicht in der Optimierung handwerklicher Produktionsbedingungen. Vielmehr besitzt die sachgerechte und verständliche Erläuterung technischer Vorgänge und Prinzipien die grundsätzlich politische Funktion, nützliches Fachwissen einem breiten Lesepublikum zur Verfügung zu stellen.³⁰

Von Ameisenlöwen und Parasiten. Diderot als »Revolutionär«

Ebenso wie in Enzensbergers Komödie *Der Menschenfreund* wird die Titelfigur des Interviews als Philanthrop eingeführt. Im Gespräch mit dem Besucher berichtet Diderot sogleich, dass er einen armen Schriftsteller bei der Publikation einer Schmähschrift unterstützt und einen ideenlosen Komödienschreiber mit neuen Einfällen versorgt habe.³¹ Der Komödienschreiber vergleicht sich daraufhin mit einem »Ameisenlöwe[n]« (DE, 14), in dessen Natur es liege, arglose Tiere anzulocken und auszusaugen. Diese beiden Anekdoten, die Diderots Tochter in ihren *Mémoires* überliefert hat,³² bilden den Ausgangspunkt für die folgenden Reflexionen über das Parasitäre. Während in den ersten beiden Fällen Diderot als Opfer erscheint, das von seinen Mitmen-

³⁰ Besonders deutlich wird diese Intention etwa in Jaucourts Artikel *Heraldik*, der allerdings in den *Encyclopédie*-Anthologien von Anette Selg und Rainer Wieland nicht abgedruckt ist und der auch in *Diderot und das dunkle Ei* nicht zur Sprache kommt. In dem Artikel heißt es: »Es gibt keine einzige Broschüre über die Kunst, Hemden, Strümpfe, Schuhe oder Brot herzustellen; die Enzyklopädie ist das erste und einzige Werk, das diese Techniken beschreibt, die doch nützlich für den Menschen sind, während die Bibliotheken voll sind von Büchern über die unnütze und lächerliche Wappenkunde.« (Zit. nach Lepape: Diderot [wie Anm. 21], S. 113). – Mit der skizzierten Publikumswirkung verbindet sich freilich die Frage, wer überhaupt in der Lage war, die *Encyclopédie* lesen zu können, was auch bei Enzensberger thematisiert wird: »Wissen Sie, was ein Exemplar der *Encyclopédie* kostet? An die tausend Francs. Sie glauben doch nicht im Ernst, die geschundenen Bauern in der Auvergne oder die Indianer in den Kolonien nähmen sich unsere Abhandlungen zu Herzen?« (DE, 39).

³¹ Diderots Uneigennützigkeit zeigt sich darin, dass er eine Publikation fördert, die als Schmähschrift gegen seine Person gerichtet ist.

³² Vgl. Marie Angélique de Vandeul: Erinnerungen zur Geschichte von Diderots Leben und Werken, in: Diderot: Jakob und sein Herr (wie Anm. 18), S. 395–440, hier S. 420–423. Die oft zitierte Anekdote vom Ameisenlöwen bzw. vom »Formica-leo« (ebd., S. 423) hat Enzensberger bereits in seinem Nachwort von 1982/84 wörtlich wiedergegeben. Vgl. Enzensberger: Nachwort (wie Anm. 7), S. 383–385.

schen ausgenutzt wird, erlaubt es das Beispiel des Dieners Gousse nicht mehr,³³ eindeutig zwischen Wirt und Parasit zu unterscheiden. Denn Gousse, der für Diderot verschiedene Dienste unentgeltlich erledigt hatte, ist nicht davor zurückgescheut, seinen Auftraggeber zu bestehen. Diderot fragt sich daraufhin: »aber heißt das, daß er ein Schuft ist? Er opfert sich für seine Freunde auf, aber heißt das, er ist ein Wohltäter der Menschheit? Ist er gut, ist er böse? Die Antwort ist vermutlich, keines von beiden.« (DE, 32)³⁴

Die Thematisierung des Verhaltens von Gousse, dem eine »eigene Moralität« (DE, 30) attestiert wird, hat die Funktion, die produktiven Effekte des Parasitentums gegenüber einer vereinseitigenden Kritik kenntlich zu machen.³⁵ Indem die Perspektive auf die französische Gesellschaft erweitert wird, kommt das symbiotische Verhältnis zwischen reichen und armen Bevölkerungsteilen in den Blick: »Wir haben«, erläutert Diderot zunächst, »drei königliche Nachtstuhlprüfer am Hofe, sieben Hühneraugenoperateure, fünfundsiebzig Beichtväter. Man sagt, daß diese Schmarotzer dem französischen Volk die Butter vom Brot fressen, und das ist wahr.« (DE, 24)³⁶ Gleichzeitig begründet Diderot die ›Systemrelevanz‹ dieser »Schmarotzer«:

Aber gesetzt, wir schaffen alles Überflüssige ab, auch den Luxus, der sich an der Armut mäset, was wird dann aus den Fächermacherinnen, den Ebenisten und Vergoldern, den Ziselierern, Sporenschmieden, Sänftenträgern? Was wird aus ihren Frauen und Kindern? Leicht gesagt, fort mit der Verschwendung, Schluß mit der Üppigkeit! Vierzehntausend Barbieri und Perückenmacher müßten in Paris verhungern, ganz zu schweigen von den fünfunddreißigtausend Huren, die in dieser herrlichen Stadt ihrem Gewerbe nachgehen, den hundertfünfzigtausend Lakaien, den zahllosen Kutschern und Stallknechten. Ich will gar nicht von den achtzigtausend Bettlern und Dieben reden, die auch ein stattliches Kontingent ausmachen... (DE, 24f.)

Auf der einen Seite veranschaulicht der Zentralbegriff des »Luxus«, dass von einem exklusiven Lebensstandard mittelbar auch jene Bevölkerungsschicht profitiert, die ihn überhaupt erst erarbeitet. In dieser

³³ Vgl. Diderot: Jakob und sein Herr (wie Anm. 18), S. 84–86.

³⁴ Mit der Frage »Ist er gut, ist er böse?« zitiert Enzensberger selbstverständlich den Titel von Diderots Theaterstück *Est-il-bon, est-il méchant?*

³⁵ Zu dem ursprünglich positiv aufgeladenen Begriff des Parasiten vgl. Louis de Jaucourt: Parasit (›parasite‹), in: Selg/Wieland: Die Welt (wie Anm. 19), S. 304f.

³⁶ Diese Passage hat Enzensberger schon in seinem *Menschenfreund* verwendet. Vgl. Enzensberger: Der Menschenfreund (wie Anm. 10), S. 361.

Perspektive werden die weitgehend mittellosen Menschen ausdrücklich nicht als Opfer, sondern ihrerseits als Parasiten begriffen, die sich vom Reichtum ihrer Wirte nähren.³⁷ Auf der anderen Seite ist sich Diderot bewusst, mit dieser gesellschaftlichen Wechselwirkung eine Relation der »Ausbeutung« (DE, 26) zu beschreiben. Der Begriff des Parasitentums erweist sich in diesem Horizont als Synonym für die Etablierung machtpolitisch ungerechtfertigter Herrschaftsverhältnisse. Der sozialrevolutionäre Gestus von Diderots Aussagen liegt insbesondere darin, Priester, Aristokraten und schließlich auch Kolonialisten offen als Parasiten zu identifizieren. Dabei beruft er sich auf Claude Adrien Helvétius' Schrift *De l'esprit* (1758) und zitiert: »Keine Ladung Zucker trifft in Europa ein, die nicht von Menschenblut gefärbt wäre.« (DE, 33)³⁸ Das von Helvétius thematisierte »Menschenblut« verweist wiederum auf den Sklavenhandel, den Diderot und Guillaume Raynal einige Jahre später in ihrer *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770) verurteilen werden.³⁹

Doch Diderot legt ebenso dar, dass Helvétius nicht an seinen radikalen Überzeugungen festhalten wollte, weil er von der Kirche zum Widerruf gedrängt wurde: »Er kroch zu Kreuze und leistete öffentlich Abbitte für seine Verfehlungen.« (DE, 34)⁴⁰ Auch wenn sich Diderot von diesem Verhalten spöttisch distanziert, verdeutlicht er indirekt die beschränkten Möglichkeiten offener Gesellschaftskritik im Ancien Régime. Zwar lässt er im Gespräch mit dem Besucher durchaus revolutionäre Ansätze erkennen, hält jedoch an einer skeptischen Grundhaltung fest.

³⁷ Diderot veranschaulicht diese Überlegung noch: »An jedem großen Herrn hängen dreißig solcher Geschöpfe, die ihn zur Ader lassen, und das ist wohlgetan.« (DE, 25) Im Hintergrund ist hier der *Encyclopédie*-Artikel *Luxus* von Jean-François de Saint-Lambert zu sehen, in dem der Verfasser eine »sozial verträgliche« Entfaltung des Luxus anmahnt: »der *Luxus* & die Leidenschaften, die zum *Luxus* führen, müssen dem Geist der Gemeinschaft & dem Wohl der Gemeinschaft untergeordnet sein.« (Jean-François de Saint-Lambert: Art. *Luxus* (*luxe*), in: Selg/Wieland: Die Welt [wie Anm. 18], S. 240–250, hier S. 243).

³⁸ Vgl. Claude Adrien Helvétius: Discurs über den Geist des Menschen. Aus dem Französischen von Johann Christoph Gottsched, Leipzig/Liegnitz 1760, S. 28, Anm. i.

³⁹ Vgl. Raynal/Diderot: Die Geschichte (wie Anm. 17), S. 217, wo unter anderem die unmenschlichen Bedingungen der Verschiffung der Sklaven beschrieben werden.

⁴⁰ Zum Verhältnis von Diderot und Helvétius vgl. auch Hans Magnus Enzensberger: Ein Philosophenstreit über die Erziehung und andere Gegenstände. Aus Denis Diderots Widerlegung des Helvétius, Berlin 2004.

Skepsis versus Engagement? Diderot als »Spieler«

Als der Besucher erkennt, dass sich Diderot keineswegs auf die Rolle eines Philanthropen festlegen lassen will und dass er zudem erhebliche Zweifel an der Wirkung seiner publizistischen Tätigkeit hegt, kann er seine Enttäuschung nicht länger verbergen:

Ich muß gestehen, ich bin überrascht, um nicht zu sagen enttäuscht. Ich hätte nicht gedacht, daß Sie so skeptisch urteilen. Man hält Sie nämlich bei uns für einen Optimisten, der fest davon überzeugt ist, daß die Vervollkommnung des Menschengeschlechts nur eine Frage der Zeit sein kann. Man sieht in Ihnen einen Mann des Fortschritts und der Vernunft, mit einem Wort, einen Aufklärer. (DE, 32f.)

Der Besucher beschreibt seine Erwartungshaltung, indem er den ›historischen‹ Diderot mit jenem Bild konfrontiert, das sich die Nachwelt von ihm gemacht hat. Auch wenn die Vorstellung vom »Mann des Fortschritts und der Vernunft« ein wenig einseitig erscheinen mag, korrespondiert sie doch mit dem aufklärerischen Anspruch, von dem der nur wenige Jahre zuvor verfasste Artikel *Encyclopédie* zeugt. Darin hatte Diderot die zentralen Aufgaben der *Encyclopédie* benannt: Sie müsse, »die Wahrheiten beweisen, die Irrtümer aufdecken, die Vorurteile geschickt entkräften, die Menschen das Zweifeln & Abwarten lehren, die Unwissenheit beseitigen [...]« usw.⁴¹ Dass in Enzensbergers Interview Diderot jedoch mit Unverständnis auf die Rede des Besuchers reagiert, liegt vor allem daran, dass der ideengeschichtliche Begriff ›Aufklärung‹ erst gegen Ende der 1770er Jahre allgemeine Verbreitung findet.⁴² Gleichwohl ist zu berücksichtigen, dass Diderot im fünften *Encyclopédie*-Band (1755) nicht nur den Artikel *Encyclopédie*, sondern auch den Artikel *Eclairé, Clairvoyant* (aufgeklärt, klarblickend) veröffentlicht, in dem er bereits die Disposition eines aufgeklärten Menschen bestimmt.⁴³ Obgleich die Vorstellung von einem »Aufklärer«, die der Besucher artikuliert, und die Charakterisierung eines aufgeklärten Menschen, die der empirische Diderot formuliert, keines-

⁴¹ Denis Diderot: Art. Enzyklopädie (*Encyclopédie*), in: Selg/Wieland: Die Welt (wie Anm. 18), S. 68–89, hier S. 77.

⁴² Vgl. Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen, hg. von Ehrhard Bahr, Stuttgart 2002.

⁴³ Vgl. Denis Diderot: Art. Aufgeklärt & klarblickend (*Eclairé et clairvoyant*), in: Selg/Wieland: Die Welt (wie Anm. 18), S. 18.

wegs deckungsgleich sind, stellt sich die Frage, warum es Diderot in Enzensbergers Interview gar nicht erst versucht, sich mit dem Typus eines Aufklärers zu identifizieren. Abgesehen von dem Umstand, dass er aus seiner historischen Position heraus bestenfalls bedingt verstehen kann, dass ihn die Nachwelt dem »*siècle des lumières*« (DE, 33) zuordnen wird, scheint Enzensberger gezielt einen historischen Zeitpunkt ausgewählt zu haben, an dem Diderot zu einer zunehmend skeptischen Weltsicht tendiert.

Die Kennzeichnung seiner distanzierten Haltung verbindet sich mit der Frage nach dem Erfordernis gesellschaftspolitischen Handelns, die Diderot mit anachronistischem Verweis auf eine Stellungnahme Goethes abschlägig beantwortet. Wie Enzensberger in der *Nachbemerkung* ausgeführt hat (DE, 47), bezieht sich Diderot auf einen Brief Goethes aus dem Dezember 1813 an Heinrich Luden, in dem Goethe empfiehlt, »die Welt ihren Gang gehen zu lassen und sich nicht in die Zwiste der Könige zu mischen« (DE, 38).⁴⁴ Doch der Besucher ist von Diderots Affirmation dieses defensiven Verhaltens nicht überzeugt: »warum zitieren Sie eine Ansicht, die Sie nie und nimmer zu der Ihrigen machen würden? [...] Jedermann weiß, daß Sie Ihren Ruf nicht zuletzt Ihrem politischen Engagement verdanken.« (DE, 38) Mit dem Begriff »Engagement« greift der Besucher nicht nur ein zentrales Schlagwort aus den Literaturdebatten der 1960er Jahre auf, sondern akzentuiert auch die Modernität von Diderots vermeintlichem Selbstverständnis, als gesellschaftspolitisch wirksamer Schriftsteller zu agieren.⁴⁵ Doch Diderot, dem eigentlich Jaucourts Artikel *Engagement* (1755) nicht fremd sein dürfte,⁴⁶ gibt sich bei Enzensberger den Anschein, als würde er nicht verstehen, was der Besucher meint. Offenkundig weigert er sich, jenem Typus eines Schriftstellers zu entsprechen, »der es nicht

⁴⁴ Vgl. Goethe: Sämtliche Werke (wie Anm. 6), Abt. II, Bd. 7 (34), S. 286.

⁴⁵ Im Nachwort von 1982/84 hat Enzensberger diese Modernität schon mit der Stilisierung Diderots zum ersten Intellektuellen herauszustellen versucht und in diesem Zuge unterstellt, dass Diderot »die Figur des Intellektuellen erschaffen« (Enzensberger: Nachwort [wie Anm. 7], S. 388) habe. Zum Begriff des Engagements vgl. Thomas Wegmann: 1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit, in: Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, hg. von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel, Göttingen 2016, S. 213–225, insbesondere S. 221–223 mit Bezügen zu Enzensberger.

⁴⁶ Vgl. Louis de Jaucourt: Art. Engagement, in: Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres, Tome Cinquième, Paris MDCCLV [1755], S. 675f.

mitansehen kann, wie das Volk von seinen Peinigern mißhandelt wird, [...] der für die Rechte der unterworfenen Nationen eintritt und der [...] die Sache der Schwachen führt gegen die Hand der Starken« (DE, 38f.).

Angesichts der Vehemenz, mit der der Besucher das Idealbild eines engagierten Schriftstellers auf seinen Gesprächspartner zu projizieren versucht, gesteht Diderot, gelegentlich seine Skepsis aufzugeben, sich von seinen »Leidenschaften« (DE, 41) hinreißen zu lassen und Partei für die »Sache der Schwachen« zu ergreifen. Diderot räumt ein, dass er beim Anblick der »Idioten«, die ihn regieren, regelrecht von »Wut« (DE, 41) ergriffen werde. Durch diese Verknüpfung von Diderots politischer Publizistik mit seinem Affektverhalten entsteht allerdings der Eindruck, als würde sein gesellschaftliches Engagement heftigen Gemütszuständen entspringen. Indem er sich zudem als »Spielball [s]einer Leidenschaften«, ja überhaupt als »Spieler« (DE, 41) bezeichnet, unterminiert er die Ernsthaftigkeit seiner sozialkritischen Ambitionen. In diesem Horizont erscheint das Ziel, »der Menschheit aufzuhelfen«, nurmehr als ein »Laster« (DE, 44).⁴⁷

Es ist bemerkenswert, dass die Rede von den Leidenschaften in dem Moment wieder aufgegriffen wird, als Diderot seine geschichtspessimistische Sicht zu konturieren beginnt. Während der Besucher in Kenntnis der historischen Entwicklung die gesellschaftspolitischen Konsequenzen der Französischen Revolution skizziert, befürchtet Diderot, dass in dieser Phase des Umbruchs nicht das Kalkül, sondern der Affekt dominieren werde.⁴⁸ Mit seiner Prognose, dass man das Volk nicht davon abhalten könne, »die schöne Stadt Paris an allen Ecken anzuzünden und ein Blutbad anzurichten« (DE, 43f.), antizipiert er die *terreur* der Jahre 1793/94. Angesichts dieser Aussichten wird die begrenzte Wirkungsmacht eines engagierten Schriftstellers sichtbar, so dass seine Bemühungen um öffentliche Einflussnahme unter Ideologieverdacht geraten. Als würde er auf Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (1944) vorausweisen, stellt Diderot die offene Frage: »Wer soll die Aufklärer aufklären?« (DE, 44)

⁴⁷ Zu relativieren ist diese Aussage insofern, als Diderot an dieser Stelle ironisch auf die pathetische Rede des Besuchers reagiert.

⁴⁸ »Sie bilden sich doch nicht etwa ein, daß es bei einer Revolution vernünftig zuginge? Die Leidenschaften, mein lieber Freund, die Leidenschaften! Der Neid, der Haß, die Wut, die Gier, die Rachsucht...« (DE, 44).

Am Ende des Interviews wird ihm vom Besucher die Gelegenheit gegeben, auf dem Tonband eine Nachricht für die Nachwelt zu hinterlassen. Doch im Gegensatz zu den Erwartungen des Besuchers formuliert er kein kantisches ›Sapere aude!‹, sondern vermittelt seine skeptische Haltung vielleicht insofern am nachhaltigsten, als er dieser Forderung bewusst nicht nachkommt: »Nachwelt, hörst du mich? Hier spricht Denis Diderot, der Philosoph. Ihr, die ihr noch nicht geboren seid, haltet euch die Ohren zu! Ihr verschwendet eure Zeit mit mir...« (DE, 45).⁴⁹ In selbstreflexiver Wendung imaginiert Diderot schließlich, wie er sein Erlebnis mit dem Besucher und seine Reaktionen auf dessen Fragen bei der bevorstehenden Abendgesellschaft von Madame Geoffrin darbieten wird. Er ahnt bereits, dass die Zuhörer seine zwischen Ernst und Unernst changierenden Antworten durchaus goutieren werden, – weiß aber auch, dass er damit der Erwartung entsprechen wird, ein »Taschenspieler« (DE, 45) zu sein.

*

In seinem Interview *Diderot und das dunkle Ei* hat Hans Magnus Enzensberger ein ambivalentes Bild des französischen Philosophen gezeichnet. Während der Besucher davon ausgeht, einen überzeugten Aufklärer anzutreffen, entpuppt sich Diderot als ein Skeptiker, der die Wirkungen publizistischer Einflussnahme vergleichsweise kritisch beurteilt. Auch wenn die *Encyclopédie* zunächst als Medium einer umfassenden Wissensvermittlung beschrieben wird und ihr subversiver Gehalt kaum zur Sprache kommt, ist sich Diderot durchaus bewusst, mit seinem Lexikon eine vorwiegend gehobene Leser- und Käuferschicht zu erreichen. Ebenso verteidigt er seine grundsätzlich revolutionären Gesinnungen, verdeutlicht aber am Beispiel von Helvétius den begrenzten Handlungsradius eines politischen Publizisten, der jederzeit die Intervention staatlicher und kirchlicher Institutionen zu fürchten hat. Diderot zieht sich folglich auf die Position eines ›Spielers‹ zurück, bei dem offen bleibt, inwieweit er die Überzeugungen, die er vorbringt, ernsthaft verteidigen würde. Die anachronistische Konfrontation mit einem Besucher aus dem 20. Jahrhundert, die Enzensberger in seinem Interview gestaltet hat, zeitigt insbesondere dort ironische Effekte, wo

⁴⁹ Zu den kommunikationstheoretischen Implikationen dieses Appells vgl. Doms: Die Enteignung (wie Anm. 26), S. 393.

Diderot sich weigert, dem hehren Bild eines Aufklärers zu entsprechen. Der französische Philosoph wird demgegenüber als ein Mensch präsentiert, der aufgrund seiner politischen Erfahrungen und Einsichten die eigenen aufklärerischen Ambitionen ausgesprochen skeptisch sieht.

Wird schließlich bedacht, welche Bedeutung der Schriftsteller Denis Diderot für Enzensberger insbesondere in den 1960er bis 1980er Jahren besitzt,⁵⁰ liegt es nahe, in der Titelfigur seines Interviews ein verstecktes Selbstporträt zu sehen. Ebenso wie Diderot hat Enzensberger mit der *Anderen Bibliothek* eine gleichsam literarische Form der *Encyclopédie* entwickelt; ebenso wie Diderot hat sich Enzensberger wiederholt als Kultur- und Gesellschaftskritiker geäußert; und ebenso wie Diderot hat Enzensberger den Typus des Intellektuellen neu profiliert. Diese freilich nur vorläufigen Parallelen lassen eine Beziehung der Spiegelbildlichkeit sichtbar werden, die bereits im Zusammenhang mit Enzensbergers Komödie *Der Menschenfreund* kenntlich gemacht worden ist.⁵¹ In seinem jüngsten Rückblick auf Diderots Vorlage *Est-il bon? Est-il méchant?* hat er vermerkt, dass die Uraufführung erst 1913 stattgefunden hat, und hinzugesetzt: »Kein Kritiker hat sie begleitet.«⁵² Mit diesem abgewandelten *Werther*-Zitat verweist Enzensberger indirekt auf die Verantwortung des modernen Schriftstellers, sich nicht mit den Verzeichnungen der Literaturgeschichte abzufinden und eigene Entdeckungsarbeit zu leisten. In diesem Horizont veranschaulicht das fiktive Interview *Diderot und das dunkle Ei* exemplarisch, dass sich die Titelfigur nicht auf die plane Vorstellung eines ›Aufklärers‹ reduzieren lässt. Vielmehr hat Enzensberger das differenzierte Bild eines nach außen hin skeptischen, insgeheim aber philanthropischen Philosophen entworfen.

⁵⁰ Vgl. auch Alasdair King: Hans Magnus Enzensberger. Writing, Media, Democracy, Oxford 2007, S. 315.

⁵¹ Vgl. Harald Wieder: Heimliches Selbstporträt [über die Uraufführung von Enzensbergers *Menschenfreund*], in: *Der Spiegel* 43 (22. Oktober 1984), S. 243f.

⁵² Diderot: Eine Unterhaltung (wie Anm. 9), S. 28 (Nachwort von Enzensberger).



Autorinnen und Autoren

CHRISTINE ABBT, Prof. Dr., Studium der Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaften in Zürich. Forschungsaufenthalte in Tübingen, Ithaca, Melbourne, Rom, Wien, Chicago und Frankfurt a.M. Seit 2015 SNF-Förderungsprofessorin in Philosophie an der Universität Luzern. Publikationen (Auswahl): *Der wortlose Suizid. Die literarische Gestaltung der Sprachverlassenheit als Herausforderung für die Ethik*, München 2007; *Ich vergesse. Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive*, Frankfurt a.M. 2016; *Der Vieltuer und die Demokratie. Politische und philosophische Aspekte von allotrio- und polypragmosynê*, zus. mit Nahyan Niazi, Basel 2017; *Schauspiel, Politik, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots »Paradoxe sur le comédien«*, hg. zus. mit Michael Festl, Basel 2018 (= *Studia Philosophica*, Nr. 77).

HEIDI DENZEL DE TIRADO, Associate Prof., Dr., Studium der Interkulturellen Kommunikation, Französischer und Amerikanischer Kultur- und Literaturwissenschaft in Saarbrücken, Quebec und Washington. Forschungsaufenthalte in Sankt Petersburg, Amsterdam und Paris. Seit 2018 Visiting Associate Professor am Dartmouth College. Publikationen (Auswahl): *Biographische Fiktionen im interkulturellen Vergleich. Das Paradigma Denis Diderot (1765–2005)*, Würzburg 2008; *Diderot als Briefeschreiber und der Traum von SMS und E-Mail*, in: *Gesellschaft für kritische Philosophie Heft 4* (2013), S. 89–100; *Framing Islam. Faith, Fascination, and Fear in Twenty-First-Century Culture*, in: *Colloquia Germanica*, hg. zus. mit Faye Stewart, Vol. 47, Nr. 1+2 (2014), 2017.

BEATE HOCHHOLDINGER-REITERER, Prof. Dr., Studium der Theaterwissenschaft und Deutschen Philologie an der Universität Wien. Seit 2013 Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Publikationen (Auswahl): *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Göttingen 2014; *Publikum im Gegenwartstheater*, hg. zus. mit Géraldine Boesch und Marcel Behn, Berlin 2018; *Schweizer Theaterwelten – La Suisse – ses théâtres*

en scène – Universi teatrali svizzeri, hg. zus. mit Andreas Härter und Anne Fournier, Bern u.a. 2018.

NIKOLAS IMMER, PD Dr., Studium der Germanistischen Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Jena. Seit 2018 Vertretungsprofessor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Publikationen (Auswahl): *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008; *Texturen der Wunde. Konstellationen deutschsprachiger Nachkriegslyrik*, hg. zus. mit Thomas Boyken, Würzburg 2016; *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*, hg. zus. mit Irina Gradinari und Johannes Pause, Paderborn u.a. 2018.

CHRISTIAN JANY, Dr., Studium der Literatur- und Kulturwissenschaft in Berlin und Ithaca, NY, Promotion in Princeton. Seit 2015 Postdoc an der Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft der ETH Zürich. Publikationen (Auswahl): *Zeit und Nichtigkeit (Kant, Hegel, Novalis)*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 63 (2018), S. 205–226; *Scenographies of Perception. Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust*, Cambridge 2019; *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*, hg. zus. mit Rahel Villingier, Paderborn 2019.

URS MARTI-BRANDER, Prof. Dr., Studium der Philosophie und Geschichte in Bern, Paris und Berlin. Nach längerer journalistischer und editorischer Tätigkeit Habilitation in Philosophie. Bis zur Emeritierung 2017 Titularprofessor an der Universität Zürich. Publikationen (Auswahl): *Michel Foucault*, München 1988; »Der große Pöbel- und Sklavenaufstand«. *Nietzsches Auseinandersetzung mit Revolution und Demokratie*, Stuttgart 1993; *Konturen der neuen Welt(un)ordnung*, zus. mit Georg Kohler, Berlin, New York 2003; *Demokratie. Das uneingelöste Versprechen*, Zürich 2006; *Rousseaus Schuld. Essays über die Entstehung philosophischer Feindbilder*, Basel 2015; *Die Freiheit des Karl Marx. Ein Aufklärer im bürgerlichen Zeitalter*, Berlin 2018.

BORIS PREVIŠIĆ, Prof. Dr., Studium der Musik an Musikhochschulen in Basel und Paris, der Germanistik, Romanistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Zürich. Forschungsaufenthalte in Berlin, Wien und Ithaca. Seit 2015 SNF-Förderungsprofessor für Lite-

ratur- und Kulturwissenschaft an der Universität Luzern. Publikationen (Auswahl): Hölderlins Rhythmus, Frankfurt a.M. 2008; Literatur topographiert, Berlin 2014; »Es heisst aber ganz Europa«. Imperiale Vermächtnisse von Herder bis Handke, Berlin 2017; Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, hg. zus. mit Silvan Moosmüller und Laure Spaltenstein, Göttingen 2017 (= Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa Band 21).

SUSANNE SCHMIEDEN, M.A., Studium der Neueren deutschen Literatur, der Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft und der Philosophie in Tübingen und Zürich. Seit 2015 Doktorandin und Forschungsmitarbeiterin im Rahmen der SNF-Förderungsprofessur »Fremd- und Vieltun. Zur Bedeutung von Formen des Nicht-Identischen für die Verwirklichung demokratischer Freiheit« der Universität Luzern. Publikationen (Auswahl): »Est-ce qu'il y a une sensibilité artificielle?« Wirkungsästhetik und Politik des »künstlichen Gefühls«, in: Politik, Schauspiel, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots Paradox über den Schauspieler, hg. von Christine Abbt und Michael Festl (= Studia Philosophica, Nr. 77), Basel 2018, S. 51–65; »perhaps / I am the Both which has just come about«: (Non-) Identity as Critique in Brecht's »Man equals Man«, in: Forum Modernes Theater, Special Issue: Theatre as Critique, hg. von Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund, Bd. 29, Nr. 1+2 (2014), 2018, S. 28–36.

PETER SCHNYDER, Prof. Dr., Studium der Germanistik und der Allgemeinen Geschichte in Zürich, Göttingen, Berlin und Cambridge. Forschungsaufenthalte in Gießen, Berkeley und Wien. Seit 2010 Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Université de Neuchâtel. Publikationen (Auswahl): Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk, Paderborn u.a. 1999; Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850, Göttingen 2009; Romantische Klimatologie, hg. zus. mit Eva Horn, Bielefeld 2016 (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften Heft 1/2016); Schillers Zeitbegriffe, hg. zus. mit Helmut Hühn und Dirk Oschmann, Hannover 2018.

LAURE SPALTENSTEIN, Dr., Studium der Musikwissenschaft und der Klassischen Philologie in Basel und Berlin. Von 2011 bis 2014 Forschungsmitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2015

PostDoc-Forschungsmitarbeiterin im Rahmen der SNF-Förderungsprofessur »Stimmung und Polyphonie. Musikalische Paradigmen in Literatur und Kultur« der Universität Luzern. Publikationen (Auswahl): Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert, Mainz 2017; Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, hg. zus. mit Boris Previšič und Silvan Moosmüller, Göttingen 2017 (= Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa Band 21).

CHRISTINE WEDER, Prof. Dr., Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Genf. Studium der Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaft in Zürich, Tübingen und Cambridge. Assistentin bzw. SNF-Stipendiatin an den Universitäten Zürich und Basel sowie an der ETH Zürich; Forschungsaufenthalte am Berliner Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Visiting Scholar an der University of Berkeley. Publikationen (Auswahl): Erschriebene Dinge: Fetisch, Amulett, Talisman um 1800, Freiburg i.Br. 2007; Intime Beziehungen: Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968, Göttingen 2016; Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, hg. zus. mit Maximilian Bergengruen, Göttingen 2011; Bebilderte Texte, betextete Bilder. Fotografie und Text um 1900, hg. zus. mit Philipp Ramer, Wien 2019 (= Zeitschrift ›Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie‹ Heft 153, Herbst 2019).