

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur
Herausgegeben von
Henning Krauß
und Dietmar Rieger
Band 5,1

Erich Köhler

Aufklärung I

Herausgegeben von
Dietmar Rieger

Freiburg i. Br. 2006

Zweite Auflage
Digitale Bearbeitung: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

© Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2006

Zur Neuausgabe

Durch die freundliche Genehmigung von Frau K. Köhler war es möglich, eine digitale Publikation der gesuchten, im Buchhandel seit längerem vergriffenen Vorlesungsreihe auf dem Server der Universitätsbibliothek Freiburg zu veranstalten.

Der leichten Lesbarkeit halber sind die Anmerkungen jetzt nicht als End-, sondern als Fußnoten untergebracht, wie es bei einer digitalen Publikation einzig sinnvoll ist. Ansonsten ist die Ausgabe ein neugesetzter, sachlich aber unveränderter Nachdruck der Erstausgabe.

Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.

Inhalt

Zur Neuausgabe	5
Inhalt	7
Voltaire	9
Zur Biographie Voltaires	9
Voltaires Geschichtsschreibung und Geschichtstheorie (»Siècle de Louis XIV«)	11
Geschichte als Kulturgeschichte (»Essai sur les mœurs«)	14
Geschichts- und Staatsphilosophie der Aufklärung	20
Die Jahrhundertmitte als Wendepunkt (D'Alembert)	20
Turgot	23
Die Physiokraten (Gournay, Mirabeau, Quesnay, Turgot)	24
Condorcet	27
Zur Erkenntnistheorie der Aufklärung	33
Voltaires »Micromégas«	34
Der Einfluß von Locke und Hume	38
Voltaires Kritik an Pascal (»Lettres anglaises«)	39
Voltaire und das Problem der Theodizee	42
Aufklärungsphilosophen neben Voltaire	45
Condillac	45
Lamettrie	48
Holbach	52
Die Bedeutung der Salons	57
Helvétius	60
Diderot	66
Zur Persönlichkeit	66
Die Enzyklopädie	68
Philosophisches Weltbild	72
Ästhetische Gedankenwelt Diderots im Kontext der ästhetischen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts	74
Diderot und die Sprachphilosophie des 18. Jahrhunderts	89
Les bijoux indiscrets	93

Diderot und die Theorie des Theaters im 18. Jahrhundert	96
Diderot und der lizenziöse Roman des 18. Jahrhunderts	113
Crébillon fils	116
Sittlichkeit oder Unsittlichkeit in den Romanen Crébillons	116
Romanästhetik bei Crébillon	120
Die Erzählkunst im 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Aufklärungsphilosophie	126
Diderot	131
Die Erzähltheorie Diderots	131
Philosophie, Ästhetik und Romankonzeption bei Diderot	137
La Religieuse	139
Le Neveu de Rameau	145
Jacques le Fataliste	161
Bibliographie	185
1. Allgemeines	185
a) Bibliographien, Literaturgeschichten und Gattungsprobleme	185
b) Verschiedenes	186
2. Autoren	188
a) Voltaire	188
b) D'Alembert	190
c) Condorcet	191
d) Condillac	191
e) Lamettrie	191
f) Holbach	192
g) Helvétius	193
h) Diderot	193
i) Crébillon fils	196

Voltaire

Zur Biographie Voltaires

In Montesquieus historischen Werken kulminiert das Geschichtsbild der Frühaufklärung. Ungleich weitreichender, folgenreicher aber ist die Leistung, die auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung der wenn nicht tiefste und konsequenteste, so doch umfassendste, beweglichste und vielseitigste unter den Bannerträgern der Aufklärung vollbracht hat, nämlich Voltaire.

Voltaires Arbeiten auf diesem Gebiet gipfeln in zwei großen Werken: in *Le siècle de Louis XIV* (1751) und vor allem im *Essai sur les mœurs*, an dem er 1740 zu arbeiten begonnen hat und den er 1754 erstmals in Dresden veröffentlichte. Bevor ich auf diese Werke eingehe, will ich jedoch in kurzen Zügen den Lebensgang Voltaires bis zur Jahrhundertmitte, also etwa bis zum Erscheinen des *Essai sur les mœurs* schildern. Das Leben Voltaires finden Sie an vielen Orten dargestellt; und es lohnt sich durchaus, dieses Leben bis in seine Details kennenzulernen, denn selten ist in der Geistesgeschichte die Biographie eines Mannes in ähnlicher Weise ebenso repräsentativ wie sein Werk.

Man hat vom 18. Jahrhundert als dem Jahrhundert Voltaires sprechen können, so wie Voltaire das 17. Jahrhundert das Jahrhundert Ludwigs XIV. genannt hat. Gestalt und Werk Voltaires sind in der Tat von unermesslicher Bedeutung als Spiegel der geistigen Entwicklung der vorrevolutionären Gesellschaft. Es gibt kaum einen Gegenstand, den Voltaire in seinen Schriften nicht berührt hätte. Sein Denken ist universalistisch. Seine Werke bilden eine Aufklärungsenzyklopädie für sich. Und sein Stil ist, wo immer man ihn ins Auge faßt, der lebendige Ausdruck eines Autors, bei dem man ohne Bedenken von der monumentalen Größe eines Genies der Ironie sprechen darf.

François-Marie Arouet – so hieß er wirklich – wurde 1694 in Paris als fünftes Kind eines Notars geboren. Der Vater hatte bald seine Sorgen mit dem Sprößling, der, kaum erwachsen, sein Leben in der mondänen Gesellschaft zu verbummeln schien und der früh die Kunst erlernte, von Schulden zu leben und die turbulenten Vergnügungen, denen er im Kreis reicher und adliger Freunde huldigte, für *seinen* Teil nur mit seinem unerschöpflichen Esprit zu bezahlen. Seine Erziehung war die beste, die man sich damals vorstellen konnte. Wie viele Aufklärer war er Jesuitenschüler. Er besuchte sechs Jahre lang das renommierte jesuitische »Collège Louis-le-Grand« in Paris, studierte dann ohne Lust Jura, wurde daraufhin ebenso freudlos Sekretär an der Gesandtschaft in Den Haag, bis der Vater es aufgab, den ungeratenen Sohn zu dirigieren, ihm eine kleine Rente aussetzte und ihn sich selbst überließ.

Schon als Schüler hatten ihm seine Beziehungen Zugang zur Gesellschaft des Temple verschafft, eines berühmt-berüchtigten Clubs, in dem höchstvornehme Herren abseits vom offiziellen Hofleben höchst freizügigen Neigungen huldigten. In

der Gesellschaft des Temple sammelten sich die Libertins, die Freidenker und die Epikureer der Theorie und der Praxis. Voltaire fühlte sich in diesem Kreis überaus wohl, weniger, weil er selbst ein leidenschaftlicher Genießer gewesen wäre, als aus dem Grunde, daß er dort die frühe Resonanz für seine eigene Begabung und auch den Zugang in die große Welt fand. Für die freizügige Moral dieser Gesellschaft hatte er jedes Verständnis, solange sie sich nicht in Geschmacklosigkeiten äußerte. Denn bereits der junge Voltaire war ein klassizistischer Geist, für den die Sünde keine mehr war, wenn sie in ästhetischen Formen auftrat. Charakteristisch dafür ist seine Verehrung für die berühmte Edelkurtisane Ninon de Lenclos. Die Verehrung Voltaires für Ninon de Lenclos ist nicht zufällig. Auch Voltaire hat in seinen nicht sehr zahlreichen Liebesaffären den physischen Treuebruch rasch verziehen, weil ihm das Wesentliche die Freundschaft war. Welche Bedeutung sie hat, werden wir gerade bei der Entstehung der geschichtlichen Werke unseres Philosophen erkennen können.

Schon 1713, also noch mitten in seiner stürmischen Jugend, hat Voltaire an seinem ersten Drama, dem *Oedipe* zu arbeiten begonnen. Gleichzeitig übte er sich in der von ihm bald meisterlich beherrschten Kunst, treffsichere Schmahgedichte zu verfassen. Stücke solcher Art brachten ihm zunächst eine zeitweilige Verbannung aus Paris und dann – 1717 – elf Monate Haft in der Bastille ein. Er hatte es dort jedoch verhältnismäßig gut und begann mit der Arbeit an der *Henriade*, der epischen Verherrlichung des bereits ganz aufklärerisch gesehenen Königs Heinrich IV., der als Muster eines toleranten Herrschers erschien. Nach seiner Entlassung aus der Bastille erlebte Voltaire den ersten großen Erfolg, den ersten öffentlichen Ruhm. Sein *Oedipe* wurde aufgeführt, und der Autor wirkte bei der Aufführung selbst mit – als Schleppenträger.

Der große Umschwung in Voltaires Leben tritt jedoch mit einem überaus peinlichen und deprimierenden Ereignis ein. Er hatte persönliche Differenzen mit einem jungen Herrn aus ältestem Adel, dem Chevalier de Rohan. Dieser Rohan ließ Voltaire aus dem Haus eines Herzogs, bei dem Voltaire soupierte, herausschleusen und auf offener Straße von seinem Bediensteten verprügeln. Als Voltaire Rohan um Genugtuung durch ein Duell anging, mußte er erfahren, wie bitter die Deklassierung eines Bürgerlichen sein kann. Die Familie Rohan hatte nur ein Hohnlachen für Voltaire übrig und veranlaßte, daß er ein zweites Mal in die Bastille gesteckt wurde. Er wurde zwar nach drei Wochen wieder freigelassen, aber aus Paris verbannt. Das war 1725. Voltaire hatte genug und ging nach England, wo er zwei Jahre verbrachte, die zu den entscheidenden Jahren seines Lebens gehörten. Er hat dort nicht nur in kürzester Zeit Bekanntschaft mit den besten Vertretern der englischen Literatur und ihren Werken geschlossen, seine *Henriade* vollendet, den englischen Deismus kennengelernt und übernommen, sondern auch die freiheitliche Verfassung Englands studiert. Und er hat sich intensiv mit der englischen Philosophie und Naturwissenschaft, vor allem den Lehren Lockes und Newtons beschäftigt und wenig später durch die Verbreitung dieser englischen Ideen die weitere Entwicklung der französischen Aufklärung tief beeinflußt.

Die ersten Jahre nach seiner Rückkehr waren voller Unruhe und Ärger. Trotzdem veröffentlichte er in dieser Zeit seine *Histoire de Charles XII*, schrieb mehrere Dramen, zahlreiche Gedichte und begann mit der Arbeit an seinem skeptischen Epos

über die Jungfrau von Orléans. Mit dem Jahr 1733 setzt für ihn eine Epoche der Ruhe und des relativen Glücks ein. Er lernt die Marquise du Châtelet kennen und schließt mit ihr einen Liebes- und Freundschaftsbund, der 16 Jahre dauern sollte. Die Marquise hörte auf den Namen Emilie, und man nannte sie die »schöne« oder gar die »göttliche« Emilie. Sie war eine Dame der höchsten Gesellschaft, besaß einen Mann und zwei Kinder und war – was in diesem Zusammenhang schwerer wiegt – eine grundgescheite Frau mit soliden, von den Zeitgenossen hochgerühmten Kenntnissen in Philosophie und Naturwissenschaften wie in der Literatur. Die gelehrte Dame kannte keine Bedenken »in amoribus«, dafür aber besaß sie die kostbare Gabe der Freundestreue. Und als Voltaire 1733 durch seinen literaturkritischen *Temple du goût* sich zahlreiche neue Feinde erworben hatte und ein Jahr später wegen seiner *Lettres sur les Anglais* die Staatspolizei fürchten mußte, da stellte ihm die Marquise in Cirey in Lothringen ein Schloß zur Verfügung, wo beide dann für etliche Jahre ein Leben der friedlichen Liebesidylle und der fruchtbaren Arbeit führten. Das Ende dieser schönen Zeit war etwas kläglich: die »göttliche Emilie« verliebte sich »sterblich« in einen jungen Offizier und Dichter namens Saint-Lambert, in denselben Mann, der auch Rousseaus Liebe zu Mme d'Houdetôt durchkreuzte. Das Verhältnis zeitigte Folgen, und die Marquise starb an den Folgen dieser Folgen im Wochenbett, 1749. Der Ehemann, der Marquis du Châtelet, Voltaire und Saint-Lambert standen gemeinsam trauernd an der Bahre ihres dreigeteilten Glücks. Die Peinlichkeit des Vorgangs wird durch die Freundschaft, die alle Beteiligten im Andenken an die Verstorbene auf Lebenszeit verband, einigermaßen aufgehoben.

Wie immer man über das jahrelange Zusammenleben Voltaires mit Mme du Châtelet denken mag: sicher ist, daß es für Voltaires dichterische und philosophische Produktion von großer Bedeutung war. In Schloß Cirey schrieb Voltaire sein Werk über die »Philosophie Newtons«, mit deren Verbreitung in Frankreich die cartesische Mechanik überwunden wurde. In der gleichen Zeitspanne entstanden mehrere Theaterstücke, der *Discours sur l'homme*, ein *Traité de métaphysique*, die philosophische Erzählung *Zadig* und die *Pucelle*. Vor allem aber das *Siècle de Louis XIV* und der *Essai sur les mœurs*. Damit sind wir wieder beim Geschichtsbild der Aufklärung.

Voltaires Geschichtsschreibung und Geschichtstheorie (»Siècle de Louis XIV«)

Voltaire hatte, als er mit der Arbeit am *Siècle de Louis XIV* begann, die Absicht, als erster ein Geschichtswerk zu schreiben, das diesen Namen auch verdient. Das Buch erschien 1751 in Berlin, nachdem Voltaire bereits ab 1735 Einzelteile gesondert publiziert und damit Aufsehen erregt hatte. Jeder Leser spürte, daß die Verherrlichung der Regierungszeit Ludwigs XIV. gleichbedeutend war mit einer Verächtlichmachung Ludwigs XV., der nur für seine Mätressen viel Zeit und Geld, für die Kultur aber gar nichts übrig hatte, während Ludwig XIV. in seiner Glanzzeit bekanntlich beides bewältigte. Wenn Montesquieu den Einzelmenschen auch den größten, indessen keinerlei bestimmenden Einfluß auf die Geschehnisse der Völker

einräumte, so ist Voltaire hier etwas anderer Ansicht. Die großen Epochen der Menschheit, die er nie an der Politik, sondern immer nur an der Kulturleistung mißt, sind für Voltaire stets mit dem Wirken überragender Zentralfiguren verbunden. Trotzdem ist seine Darstellung des Jahrhunderts Ludwigs XIV. nicht eine Darstellung dieses Königs, sondern des Geistes seines Jahrhunderts. Die berühmte Einleitung zu dem Werk beginnt mit dem Satz:

»Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire; on se propose un plus grand objet. On veut essayer de peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais.«¹

Voltaire kennt vier strahlende Sonnenzeiten des menschlichen Geistes: Die erste ist das Griechenland Philipps und Alexanders, zugleich des Perikles, Platon, Aristoteles, Phidias und Praxiteles. Das zweite Zeitalter des Glanzes wird markiert durch Cäsar und Augustus, Cicero, Virgil, Livius, Horaz und Ovid. Das dritte wird bestimmt durch das Florenz der Medici. Das vierte endlich, und vorläufig letzte, ist die Regierungszeit Ludwigs XIV.:

»Le quatrième siècle est celui qu'on nomme le siècle de Louis XIV, et c'est peut-être celui des quatre qui approche le plus de la perfection. Enrichi des découvertes des trois autres, il a plus fait en certains genres que les trois ensemble. Tous les arts, à la vérité, n'ont point été poussés plus loin que sous les Médicis, sous les Auguste et les Alexandre; mais la raison humaine en général s'est perfectionnée. La saine philosophie n'a été connue que dans ce temps ...«²

Man sieht, worauf die Hochschätzung des 17. Jahrhunderts beruht. Der vorsichtige Fortschrittsglaube, dem Voltaire hier Raum gibt, gründet sich auf die Entfaltung der menschlichen Vernunft, deren beginnende Herrschaft Voltaire jedoch im 17. Jahrhundert doch mehr in der schönen Literatur als in der eigentlichen Philosophie zu erkennen glaubt. Was seinen Fortschrittsglauben von Anfang an dämpft, ist seine Überzeugung, daß das 18. Jahrhundert – sein eigenes – *künstlerisch* im Schatten des 17. Jahrhunderts steht und nicht an die Leistungen dieses letzteren heranreicht. Voltaire, der nicht weniger stolz auf die philosophischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte ist als seine Zeitgenossen, hat ein schlechtes Gewissen, wenn er an die Literatur des 17. Jahrhunderts denkt.

Voltaire kann die Epoche Ludwigs XIV. als letzte Glanzzeit der Menschheit verherrlichen, weil ihm die *Kulturleistungen* das Wesentliche sind und weil er zeit seines Lebens der Auffassung ist, daß die absolute Monarchie, wenn nur der Monarch ein aufgeklärter Geist ist, die beste Staatsform sei. Sein seltsames, zwiespältiges, auf gegenseitiger Bewunderung basierendes Freundschaftsverhältnis mit Friedrich von Preußen zeigt diese Einstellung noch eklatanter als seine Schriften. Es war eine Art von Haßliebe, was die beiden Männer verband. Beide waren erbitterte Feinde der Kirche, aber jeden politischen Rat, den Voltaire geben wollte, verbat sich der

¹ Voltaire, »Siècle de Louis XIV«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 14, Paris 1878, S.155.

² ebd., S. 156.

angeblich so aufgeklärte König ganz entschieden. Es fiel Voltaire nicht leicht einzusehen, daß ein Despot in der praktischen Politik der Expansion auch dann ein Despot bleibt, wenn er sich theoretisch als aufgeklärter Fürst gibt. Die Geschichte dieser zweifelhaften Freundschaft, bei der beide Partner mit falschen Karten spielten, ist zu bekannt, als daß ich sie hier zu schildern bräuchte.

Ich fahre mit der Betrachtung des geschichtlichen Werks Voltaires fort: Voltaire hat seine Historikeraufgabe mit dem Ernst eines Wissenschaftlers aufgefaßt. Er hat gründliche Vorstudien betrieben und die berühmtesten noch überlebenden Vertreter der Epoche Ludwigs persönlich konsultiert. Er hat z. B. rund 200 noch ungedruckte Memoirenbände gelesen, bevor er sich an die Arbeit machte. Und er hat sich mit unvergleichlicher Gedankenklarheit durch das noch von niemandem gesäuberte Gestrüpp der Manuskripte, Memoiren, Briefe und Chroniken hindurchgewühlt, um die Grundlinien der Entwicklung herauszuarbeiten. Seine Absicht war es, den umfassenden Fortschritt der menschlichen Zivilisation an einer Epoche darzustellen, deren Literatur ihm für alle Zeiten als Vorbild erschien. Deshalb hat er, der sonst wahrlich vor nichts zurückscheute, die schlimmsten, despotischsten und intolerantesten Handlungen des Sonnenkönigs mit dem Schleier einer interessierten historischen Nächstenliebe zugedeckt. Trotz dieser offenkundigen Schonung entdeckt Voltaire so manches weniger Rühmliche im 17. Jahrhundert. Die ganze Epoche war ihm viel zu religiös; und Ludwig XIV. konnte nach Voltaires Ansicht schon deshalb kein Philosoph sein, weil er einen Beichtvater hatte. Die Bewegungen des Jansenismus, Calvinismus und Quietismus waren für ihn ebensolche Verirrungen des Denkens wie die dogmentreue Kirchengläubigkeit. Descartes hat – nach Voltaires Meinung – einiges für die Vernunft getan, seine Werke aber sind im letzten Grunde doch nur philosophische Romane. So bleibt der eigenen Epoche noch Wesentliches vorbehalten: die Wissenschaft und die Philosophie.

Die Begebenheiten der Politik waren ihm nur Rahmen, nur Staffage. Und selbst Ludwig erscheint mehr als bloßes Symbol denn als echte zentrale Wirkkraft, wenn Voltaire in einem Brief mit Bezug auf das *Siècle de Louis XIV* schreibt: »je suis las des histoires, où il n'est question que des aventures d'un roi, comme s'il existait seul ou que rien n'existât que par rapport à lui.«³ In einem anderen Brief – an den Abbé du Bos – wird er noch deutlicher: »Ce n'est point simplement la vie de ce prince que j'écris, ce ne sont point les annales de son règne; c'est plutôt *l'histoire de l'esprit humain*, puisée dans le siècle le plus glorieux à l'esprit humain.«⁴

Die »Geschichte des menschlichen Geistes« also will er exemplarisch aufzeigen an einem der ereignisreichsten Stadien dieses Geistes. Das ist ein Entschluß von fast unermeßlicher Bedeutung! Wie belanglos wird angesichts dieser universalen Konzeption der Geschichte die Helden- und Staatengeschichtsschreibung alten Stils, die chronikalische Faktensammlung, die Biographienakkumulation! Für Voltaire ist das einzelne Faktum, das Detail als solches, als Partikuläres, nicht mehr interessant, es sei denn, es indiziere einen geistig relevanten Tatbestand. Die

³ Voltaire, »Au Baron Hervey D'Ickworth (vers le 1^{er} juin 1740)«, in: *Correspondance* (hrsg. Theodore Besterman), Bd. 2 (1739-1748), Paris 1965, S. 307.

⁴ Voltaire, »A l'abbé Dubos (30 oct. 1738)«, in: *Correspondance* (hrsg. Theodore Besterman), Bd. 1 (1704-1738), Paris 1963, S. 1181.

staatliche, politische, militärische Geschichte hat für ihn nur sekundäre Bedeutung. Seine Abneigung gegen das Militärische spricht sich zuweilen ganz drastisch aus; so wenn er einmal sagt, daß man ebenso die Annalen der Kämpfe der Tiere schreiben könne, wenn Geschichte nichts anderes vorführe als einen Haufen von waffenstarrten Ehrgeizlingen.

Geschichte als Kulturgeschichte («Essai sur les mœurs«)

Voltaire will die Geschichte des menschlichen Denkens schreiben. Und er hat als erster mit vollem Bewußtsein das betrieben, was wir Kulturgeschichte nennen. Er ist der Schöpfer der kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise. Und es mußte ihn reizen, sie über den zeitlich eng begrenzten Rahmen des 17. Jahrhunderts hinaus auf das weite Feld der Universalgeschichte anzuwenden. Dies hat er getan in dem Werk, das den vollen Titel trägt: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII.*

Voltaire hat dieses Werk für die Marquise du Châtelet verfaßt. In der Einleitung, die er dem Ganzen vorangestellt hat, wendet er sich im ersten Satz direkt an die Freundin:

»Vous voudriez que des philosophes eussent écrit l'histoire ancienne, parce que vous voulez la lire en philosophe. Vous ne cherchez que des vérités utiles, et vous n'avez guère trouvé, dites-vous, que d'inutiles erreurs. Tâchons de nous éclairer ensemble; essayons de déterrer quelques monuments précieux sous les ruines des siècles.«⁵

Hier ist mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit gesagt, worum es geht: um die Geschichte der menschlichen Grundwahrheiten als kostbarstes Erbe der Zeiten, und das heißt zugleich: um ein philosophisches Verständnis der Geschichte. Im *Essai sur les mœurs* wird auch ausgesprochen, daß es um das Schicksal des Menschen gehe, nicht um Revolutionen des Thrones, daß es gelte, eine Philosophie der Geschichte zu schreiben. Voltaire hat aus diesem Bewußtsein heraus Begriff und Namen einer neuen wissenschaftlichen Disziplin geprägt: *Philosophie de l'histoire* – »Geschichtsphilosophie«. Dieser Name erscheint erstmals in einem Vorwort, das Voltaire einer Neuauflage des *Essai* vorangestellt hat. Man kann diese neue Konzeption einer Philosophie der Geschichte im Dienste der Wahrheit nicht zureichend würdigen, wenn man nicht in Betracht zieht, daß Voltaires *Essai sur les mœurs* mit noch viel entschiedenerem Nachdruck als Montesquiens *Considérations* von der prinzipiellen Kritik an Bossuet ausgeht. Das zeigt sich bereits daran, daß Voltaire sein Werk zuerst *Essai sur l'histoire universelle* genannt hat – in direkter Anlehnung an Bossuets Buch mit dem Titel: *Discours sur l'histoire universelle*. Voltaire tut so, als wolle er Bossuet, der bei Karl dem Großen aufgehört hatte, nur fortführen. Aber schon in dieser Fiktion liegt der nackte Hohn, den er für

⁵ Voltaire, »Essai sur les mœurs et l'esprit des nations«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 11, 1878, S. 3.

die Theologie stets bereit hatte. Bossuet hatte seinen *Discours sur l'histoire universelle* 1681 veröffentlicht. Für ihn war, wie für alle christliche Geschichtstheologie mit ihrem immanenten eschatologischen Charakter, die Geschichte in ihrer Gesamtheit nichts anderes als das Material der Vorsehung. Für Voltaire aber wurde sie zum Experimentierfeld der progressiven menschlichen Vernunft. Bei Bossuet beherrscht eine überall waltende Vorsehung die Universalgeschichte als einen christlichen Erziehungsprozeß auf das Jüngste Gericht hin. Unter diesem Gesichtspunkt erhalten – nach dem Modell des Heiligen Augustinus – alle Epochen ihre providentielle Sinneinheit. Bossuet unterscheidet sieben Zeitalter; das siebte begann mit Christus und wird erst mit dem Ende der Welt aufhören. Das Jahr der Welterschöpfung war entweder das Jahr 4004 oder das Jahr 4963 vor Christus. Bossuet war sich seiner Berechnungen nicht ganz sicher! Seit dieser Zeit herrscht der Kampf zwischen der *Civitas terrena* und der *Civitas Dei*, deren irdische Erscheinung in der Kirche kulminiert. Was am geschichtlichen Geschehen unverständlich, dem Menschen fremd ist, ist nichts als das insgeheime Wirken des göttlichen Ratschlusses, der Providentia, die bei Bossuet in ähnlicher Weise mit dem Menschen ein Versteckspiel treibt wie später bei Hegel die berühmte »List der Vernunft«, die der »philosophe« freilich letztlich doch durchschauen kann.

Für Voltaire war die christliche Geschichtstheologie ein kapitaless Ärgernis. Er begann daher seine eigene Universalgeschichte nicht, wie bisher jeder Universalhistoriker, mit der Geschichte des auserwählten Volkes, das es für ihn nicht gab, sondern mit einer Darstellung der Geschichte und Kultur der alten Völker, vor allem des alten China. Das chinesische Volk erschien ihm nicht bloß älter, sondern auch viel kultivierter als die Juden des Alten Testaments. Gerade der Bibel wollte er jede Autorität rauben. Konfuzius und seine Lehre hielt er für wichtiger als das Evangelium. Den Konfuzianismus stellte er als Vorläufer der deistischen Vernunftreligion hin; und in seinem eigenen Schlafzimmer hing lange Zeit ein Bild des chinesischen Philosophen, das die Aufschrift trug: »Sancte Confuci, ora pro nobis«.

Wäre es nicht absurd, so fragt Voltaire, wenn Gott die Juden als das auserwählte Volk angesehen hätte? Ist es nicht wahnwitzig, daß Gott selbst bzw. der Heilige Geist in der Bibel die Geschichte dieses Volkes aufgezeichnet haben soll, eine Geschichte der Irrtümer und der Verbrechen? Voltaires Skizze der jüdischen Geschichte trieft von Spott und Hohn. Als er auf die Jahre zu sprechen kommt, während der die Juden in der Sklaverei leben mußten, unterbricht er seine Darstellung und sagt:

»Il n'est pas bien étonnant que les peuples voisins se réunissent contre les Juifs, qui, dans l'esprit des peuples aveuglés, ne pouvaient passer que pour des brigands exécrales, et non pour les instruments sacrés de la vengeance divine et du futur salut du genre humain.«⁶

Voltaire ist keineswegs ein Antisemit. Er bekämpfte nur das Auftreten der Juden als Vorläufer des Christentums im Alten Testament.

⁶ ebd., S. 117.

Um Voltaires scharfe, sein ganzes Leben hindurch eingenommene Kampfstellung gegen die Kirche zu verstehen – von ihm stammt ja der berühmte Kampfruf: »Ecrasez l'infâme« –, muß man sich vor Augen halten, welche Rolle Kirche und Klerus im Frankreich des 18. Jahrhunderts spielten. Voltaire selbst berichtet im 139. Kapitel des *Essai*, daß Frankreich um 1700 viel mehr Kleriker hatte als Soldaten – was etwas heißen wollte! –, daß sich die Zahl der Mönche und Nonnen zu Anfang des 18. Jahrhunderts auf ca. 90 000 belief, wozu noch 150 000 Weltgeistliche kamen. Diese Geistlichen taten alles, um das Volk im finstersten Aberglauben zu bestärken und von den Kanzeln die Intoleranz zu predigen und die Unterdrückung von Jansenisten und Protestanten zu propagieren. Voltaire hatte erkannt, daß die Politik der Zeit ein Produkt des Interesses der Herrschenden war und daß auch die Religion im Dienste dieses Interesses mißbraucht wurde. Der Wert der geschichtlichen Epochen hängt für Voltaire vom Maß des Fortschritts ab, den die Vernunft gemacht hat. Und die Haupthemmnisse dieses Fortschritts sind die Kriege und die Erscheinungsformen des dogmatischen Offenbarungsglaubens.

Gott selber, davon ist Voltaire überzeugt, greift niemals in die Geschichte ein. Die deistische Auffassung, deren französischer Hauptvertreter Voltaire ist, bedeutet ja, daß Gott sich nach der Schöpfung aus der Welt zurückgezogen hat und daß demzufolge alle existierenden Religionsformen keinerlei Sonderanspruch auf Wahrheit haben, da sie ja Erzeugnisse der Geschichte und nicht der göttlichen Einsetzung sind. Der Deismus widersetzt sich also allen historischen Ausgestaltungen der Religion, und dies umso mehr, wenn ihre Lehrsätze der Vernunft widersprechen. Denn die Geschichte ist – davon ist Voltaire überzeugt – die Geschichte des Kampfes zwischen Vernunft und Unvernunft; sie ist die lange Geschichte des Leidens und des allmählichen Erfolgs der Ratio. So wird die philosophisch gedeutete Weltgeschichte zu einer wirksamen Waffe in den Händen der Aufklärer, weil diese vermeintlich endgültige Einsicht in das wahre Wesen der Geschichte die Möglichkeit in Aussicht stellte, den Selbstentfaltungsprozeß der Vernunft durch eine massive Aufklärungskampagne zum Wohle der Menschheit zu beschleunigen. Von Voltaires Geschichtsinterpretation empfängt die französische Enzyklopädie entscheidende Impulse, und als die Arbeit an der Enzyklopädie in Krisen gerät, ist Voltaire unermüdlich tätig, den Mut der Herausgeber und Mitarbeiter immer aufs neue zu entflammen.

So spöttisch und ironisch Voltaire den *Discours sur l'histoire universelle* des Bossuet behandelt hat, so konträr sich seine eigenen Theorien denen Bossuets gegenüber verhalten, soviel verdankt er andererseits trotzdem der Geschichtsauffassung, deren letzter und dichtester Vertreter Bossuet war. Man darf nicht vergessen, daß erst das Christentum eine zielgerichtete Universalgeschichte, einen einheitlichen, sinnträchtigen Geschichtsverlauf in den Griff hatte bekommen können, weil erst das Christentum mit dem Gedanken einer die ganze Menschheit in ihrer gesamten Entwicklung erfassenden Auseinandersetzung des bösen und des guten Prinzips Ernst gemacht hat. Der Kampf zwischen Gott und Teufel, der *um* alle und *in* allen Menschen ausgetragen wird, ist in der christlichen Geschichtsschreibung von Augustinus bis Bossuet der Kampf zwischen Civitas terrena und Civitas Dei, ein Kampf, der mit der Welterlösung endet. Voltaire hat diese fundamentale Lehre in ihrer Universalität übernommen, aber er hat sie restlos säkulari-

siert, ja er hat Bossuet umgestülpt, so wie Karl Marx später versucht hat, den angeblich in Kopfstandhaltung philosophierenden Hegel wieder auf die Füße zu stellen. Das dualistische Prinzip des Kampfes zwischen Gott und Teufel wird bei Voltaire zum dualistischen Prinzip eines Kampfes zwischen Vernunft und Unvernunft. Da der Selbstbefreiungsprozeß der Vernunft für Voltaire identisch ist mit der Entfaltung der Kultur, bedeutet Voltaires historiographisches Werk eine Revolution der Geschichtsschreibung. Es ist seine große Tat, durch die Säkularisierung der Universalgeschichte und durch ihre Konzeption als Kulturgeschichte der Menschheit die moderne abendländische Geschichtsphilosophie eingeleitet zu haben. Die Geschichte der Vernunft ist auch die Entwicklungsgeschichte der vernunftgemäßen Sitten. Das Wort »*mœurs*« im Titel des Werks *-Essai sur les mœurs-* deckt sich bedeutungsmäßig fast völlig mit dem Begriff der Kultur.

Wenn nun die Geschichte als fortschreitender Entfaltungsprozeß von Vernunft und Kultur begriffen wird, so bedeutet dies logisch, daß alle Stadien der menschlichen Vergangenheit im Hinblick auf ihren Beitrag für den Kulturstand der Gegenwart gesichtet und historiographisch aktiviert werden. Das heißt auch, daß jede vergangene Epoche auf ihre Vorläuferschaft hin abgesucht und erforscht wird. Der aktivistische Drang der Aufklärer führt dazu, daß zum erstenmal ein bis heute grundlegender Gedanke seine geistesgeschichtliche Stoßkraft erhält: der Gedanke nämlich, daß sich die Erkenntnis des menschlichen Wesens und die Möglichkeit einer grundlegenden Verbesserung seiner Lebensform nur aus einem innigen Verhältnis zu seiner Vergangenheit erschließe.

Es ist evident, daß bei der Voltaireschen Konzeption der Universalgeschichte die bisher in der profanen Geschichtsschreibung übliche Anhäufung von Einzelfakten, die Mosaiksammlung ohne Kontur und Gestalt, jedes Recht verlor. Jene chronikalischen Faktensammlungen hatten bislang geherrscht, vor allem im 17. Jahrhundert. Und sie hatten, da sie alles Geschehen partikularisierten und auf geschichtliche Leitideen verzichteten, den Absolutismus vor Kritik geschützt. Jede *echte* Geschichtsschreibung aber mußte die absolute Monarchie selbst als ein *historisches* Produkt entlarven und damit deren Anspruch, von Gott eingesetzt zu sein und von seinen speziellen Gnaden zu regieren, als eine Absurdität enthüllen. Die Faktenmassen der Geschichte werden jetzt erstmals von einem *philosophischen* Prinzip her geschieden, gewertet und geordnet. Das bedeutet eine ungeheure Erweiterung des geschichtlichen Horizonts.

Wir haben gesehen, daß die Keime der modernen Geschichtsbetrachtung einem geisteswissenschaftlichen Streit, einem Literaturstreit, der »Querelle«, entsprossen sind. Voltaire hat jene Keime als erster zur Blüte gebracht, weil er als erster einen universalen Kulturbegriff besaß. Die Kultur ist ihm höchster Wert, denn sie ist die Fackel der Menschlichkeit und der Vernunft, die von einer wachsenden Zahl von erleuchteten Geistern hochgehalten und durch die Geschichte getragen wird.

Wir begreifen jetzt, wie und warum Voltaire reagieren mußte, als Rousseau sich anschickte, die Kultur zum Grundübel der menschlichen Gesellschaft zu erklären und die Forderung zu erheben: zurück zur Natur. Bekannt ist Voltaires höhnische Antwort, man müsse sich also wieder zur Erde wenden und gebückt als vierfüßiges Tier weiterleben. Er hat Rousseau auch im *Essai sur les meurs* eine scharfe Absage erteilt. Nachdem er dort einzelne Glanzepochen der Kultur, der Literatur und der

Wissenschaften einschließlich der Erfindung der Brillengläser und des Buchdrucks glänzend geschildert und gerühmt hat, fährt er mit unmißverständlicher Wendung gegen Rousseau fort: »Il faut être fou pour dire que ces arts ont nui aux mœurs; ils sont nés malgré la méchanceté des hommes, et ils ont adouci jusqu'aux mœurs des tyrans.«⁷

Voltaire hat auch die Theorie Montesquieus, derzufolge das Klima und die Naturgegebenheiten im weiteren Sinne Charakter und Geschichte eines Volkes bestimmen, expressis verbis abgelehnt. Er war davon überzeugt, daß Staatsformen, Institutionen und Religionen einen ungleich größeren, wenn auch nicht gerade glücklicheren Einfluß auf die Völker haben. Er hat nie – wie dies Montesquieu getan hat – seine Ansichten über die beste Verfassung und die beste Politik einer systematischen Darstellung unterzogen und hat sich auch nie festgelegt. An der englischen Verfassung bewunderte er die vorbildhafte Verwirklichung der menschlichen Freiheit; und er hat diese Verfassung nicht nur in seinen *Lettres Anglaises* gewürdigt, sondern auch in der *Henriade* verherrlicht. Sein Lieblingsgedanke aber war ein Gedanke, der einen Widerspruch in sich selbst darstellte: eine absolute Monarchie, die doch zugleich in seinem Sinne aufgeklärt und tolerant sein sollte. Daß Absolutismus und Menschenrechte schlechthin unvereinbar sind, hat er wohl geahnt, sich aber nie klar vor Augen gehalten. Voltaire hat vor der Revolution gewarnt, deren Unvermeidlichkeit er doch fühlte. Er hat vor ihr gewarnt, weil er gegen die Gewalt in jeder Form war. Und doch hat er dieser Revolution jenes Schlagwort gegeben, in dem sich ihre ganze Dynamik Ausdruck geben sollte. Weil er der Ansicht war, daß die menschliche Existenz nur dort wahrhaft menschenwürdig sei, wo Freiheit und Gleichheit herrschen, hat er, als naturrechtliche Forderung, den durchschlagenden Wahlspruch geprägt: *Liberté et Egalité*. Dieser Spruch hatte bei Voltaire noch keine konkretrevolutionäre Spitze; *Freiheit* war für ihn die *Herrschaft* des Gesetzes, und die *Gleichheit* die Gleichheit vor diesem Gesetz. Er wollte keine Revolution, wohl aber eine grundlegende Reform. Und diese letztere erwartete er von der Autorität eines aufgeklärten Despoten, als der ihm Friedrich II. von Preußen lange Zeit erschien.

Diesem König hat er eine Zeitlang sogar das Kriegführen verziehen. Voltaire war eine zutiefst unheroische und pazifistische Natur. Aber er hat unzählige Male in die Tagesereignisse eingegriffen und sich in berühmt gewordenen Affären unerschrocken exponiert, dergestalt, daß schon allein die Angst vor seiner scharfen Feder so manchen geplanten Akt der Ungerechtigkeit verhütet haben dürfte. Er hat jedoch andererseits jedes Märtyrertum für seine Ideen abgelehnt und notfalls jahrelang seine eigene Verfasserschaft bei verdächtigen Schriften verleugnet, wenn auch nie ohne das Augenzwinkern des geheimen Eingeständnisses. Die erbärmlichen europäischen Kabinettskriege hat er offen verhöhnt. Er glaubte allerdings nicht daran, daß Kriege völlig verhindert werden können. Wie er aber über sie gedacht hat, läßt ein Blick in den Artikel *Guerre* seines *Dictionnaire philosophique* erkennen. Dieser Artikel ist eine fulminante moralische Hinrichtung des Krieges. Er beginnt mit dem Satz: »La famine, la peste et la guerre, sont les trois ingrédients

⁷ ebd., Bd. 12, 1878, S. 250.

les plus fameux de ce bas monde.«⁸ Von den ersten beiden- *famine* und *peste* – heißt es: »Ces deux présents nous viennent de la Providence.«⁹ Der Krieg aber stammt von den Menschen. Dann gibt er ein Beispiel, wie das zugeht:

Ein Fürst bekommt von einem kundigen Stammbaumforscher nachgewiesen, daß er in direkter Linie von einem Grafen abstammt, dessen Eltern vor 300 oder 400 Jahren mit einer inzwischen ausgestorbenen Familie einen Vertrag abgeschlossen haben. Diese Familie hatte ferne Ansprüche auf eine Provinz erhoben, deren letzter Herr an Apoplexie gestorben war. Unser Fürst nun schließt messerscharf, daß jene Provinz nach göttlichem Recht ihm gehöre. Die Bewohner jener Provinz kennen unseren Fürsten überhaupt nicht und sehen nicht ein, warum sie sich von ihm gegen ihren Willen regieren lassen sollen. Unser Fürst faßt seine großen einsamen Entschlüsse – und führt Krieg. Der Fürst findet ohne Schwierigkeiten Priester, die seinen Krieg als gerecht hinstellen. Der Feind ebenso. Die gleichen Leute, die im Krieg die Armeen und die Waffen im Namen Gottes segnen, benutzen dann den Rest ihrer Zeit, um gegen harmlose Sünden zu donnern.

Voltaire erklärt den Krieg für ein unvermeidliches Übel. Er hat es aber nicht getan, wie so viele vor und auch nach ihm, um damit vorsorglich schon den nächsten Krieg zu legitimieren.

⁸ Voltaire, »Dictionnaire philosophique«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 19, 1879, S. 318, Anm. 1.

⁹ ebd.

Geschichts- und Staatsphilosophie der Aufklärung

Die Jahrhundertmitte als Wendepunkt (D'Alembert)

Für Voltaire ist die große Konstante der menschlichen Geschichte die Vernunft, die, ewig und in allen Ausgestaltungen des Daseins wirkend, fortschreitend zu entdecken ist. In der klassischen Kunst hat sie nach Voltaire bereits den ihr gemäßen Ausdruck gefunden, und Voltaires Kunstideal ist und bleibt daher klassizistisch-normativ. Dem vorbildhaften Kunstschaffen des 17. Jahrhunderts stand jedoch keine gleichwertige Unabhängigkeit des rationalen Denkens zur Seite – so glauben die Aufklärer. Es dauert einige Zeit, und es bedarf offenkundiger erfreulicher Resultate des eigenen Wirkens, bis die Aufklärer das peinigende Gefühl der Inferiorität gegenüber den Leistungen des 17. Jahrhunderts überwunden haben. Dann allerdings spricht sich ihr neugewonnenes Überlegenheitsgefühl in aller Deutlichkeit aus. In einem Brief an den Grafen de la Touraille aus dem Jahre 1766 schreibt Voltaire:

»Nous n'avons aujourd'hui ni des Racine, ni des Molière, ni des La Fontaine, ni des Boileau, et je crois même que nous n'en aurons jamais; mais j'aime mieux un siècle éclairé qu'un siècle ignorant qui a produit sept ou huit hommes de génie. Et remarquez que ces écrivains, qui étaient si grands dans leur genre, étaient des hommes très-petits en fait de philosophie. Racine et Boileau étaient des jansénistes ridicules, Pascal est mort fou, et La Fontaine est mort comme un sot.«¹⁰

Voltaire schrieb diesen Brief in einer Epoche, in der sich im Zeitbewußtsein der Gedanke festsetzte, daß der entscheidende Umbruch des Geistes bereits eingesetzt hat. Die Jahrhundertmitte sah das Erscheinen der kollektiven Großtat der Aufklärung, der Enzyklopädie; und die hellhörigen Zeitgenossen erkannten diesen Einschnitt der Jahrhundertmitte als einen der Wendepunkte in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte. Am klarsten wird dieser Gedanke von dem Mathematiker und Philosophen D'Alembert formuliert, der in seinem 1759 erschienenen *Essai sur les éléments de philosophie* erklärt:

»Il semble que depuis environ trois cents ans, la nature ait destiné le milieu de chaque siècle à être l'époque d'une révolution dans l'esprit humain [...] Pour peu qu'on considère avec des yeux attentifs le milieu du siècle où nous vivons (dix-huitième siècle), les événements qui nous occupent, ou du moins qui nous agitent, nos mœurs, nos ouvrages, et jusqu'à nos entretiens, on aperçoit sans peine qu'il s'est

¹⁰ Voltaire, »Lettre à M. Le Comte de la Touraille, 12 mai 1766«, in: »Correspondance«, *Œuvres complètes*, Bd. 44, 1881, S. 290.

fait à plusieurs égards un changement bien remarquable dans nos idées; changement qui par sa rapidité semble nous en promettre un plus grand encore.«¹¹

Dem war in der Tat so. Die selbstbewußte Feststellung D'Alemberts konnte sich auf unbestreitbare Tatsachen berufen. Denn in den Jahren um die Jahrhundertmitte hatte die lange mit ihren Problemen ringende Aufklärung die erste große Ernte eingebracht: 1748: Montesquieus *Esprit des Lois*, Diderots *Bijoux indiscrets* und Lamettries *L'homme machine*. 1749: Diderots *Lettre sur les aveugles* und die ersten Bände von Buffons *Histoire naturelle*. 1750: Rousseaus erste Preisschrift und Diderots *Prospectus* über die geplante Enzyklopädie. 1751: Das Erscheinen der ersten Bände dieser Enzyklopädie und D'Alemberts großes Manifest: der *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*.

Ich verzichte auf eine weitere Aufzählung. Die genannten Beispiele sind instruktiv genug. Die Aufklärung hat sich die öffentliche Meinung erobert und Anhänger selbst in engen Hofkreisen gewonnen. Sehr aufschlußreich ist auch ein Blick in das Vokabular. Die Lexikographen verzeichnen für die Jahrhundertmitte als Neuaufnahmen in den Wortschatz der Öffentlichkeit die folgenden charakteristischen Begriffe: *civilisation, comptabilité, économiste, encyclopédie* und *encyclopédiste, ésotérique, exécutif, idéalisme, industriel, philosophe, patriotisme, publiciste, sociabilité* u. a.¹² Ganz neue Wortfelder legen sich um die aufklärerischen Denkinhalte und werden um diese Zeit zum gesicherten sprachlichen Besitz der Gebildeten.

Im Jahr 1750 wird Malesherbes, ein Freund der Philosophen, Chef der obersten Bücher- und Zensurbehörde, der für die Philosophen tut, was er irgend kann und ihnen sogar im Falle der Gefährdung rechtzeitig Warnungen zukommen läßt. Der Ton der Polemik wird um diese Zeit offener, schärfer, aggressiver. Zugleich bricht die Dynamik, der innere Widerspruch der Aufklärung selbst jetzt auf, denn der Rousseauismus zwingt zur Überprüfung aller Standpunkte. Bei den Gegnern der Philosophenpartei verdichtet sich die Erfahrung der geistigen Umwälzung zum Gefühl einer unabwendbaren Katastrophe. Und so schreibt ein braver, im übrigen belangloser Literat namens Poinset de Sivry im Jahre 1759:

»Quel siècle que le nôtre! combien de phénomènes et d'horreurs! combien d'épouvantables forfaits! Qui aurait pu tirer son horoscope il y a soixante ans, n'eut-il pas passé pour un fou? Les âges se répètent; mais celui-ci pourra-t-il avoir des copies? et si cela était, les hommes ne deviendraient-ils pas tigres et léopards?«¹³

Das klingt wie der Aufschrei einer gequälten Kreatur und ist doch nichts weiter als das Zeugnis für das fassungslose Entsetzen eines bornierten Geistes. Es ist aber

¹¹ Jean Le Rond D'Alembert, »Essai sur les éléments de philosophie«, in: *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires* (hrsg. Richard N. Schwab), Bd. 2, Hildesheim 1965, S. 7-8.

¹² vgl. Georges Matoré, J. Greimas, »La Méthode en Lexicologie (II)«, in: *Romanische Forschungen* 62 (1950), S. 214.

¹³ Louis Poinset de Sivry, *La Berlue*, London 1759, S. 69 f. [Zit. nach: Werner Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin 1963 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 16), S. 23.]

auch ein Zeugnis für die Hoffnungslosigkeit der aufklärungsfeindlichen Position. Selbst dieser vom Ernst der geschichtlichen Situation unsanft aufgeschreckte Verteidiger eines überfälligen Zustands kann sich dem Eindruck des geschichtlichen Aufbruchs nicht entziehen. Nicht einmal der amtierende Generalstaatsanwalt jener Zeit namens Joly bringt dies fertig: »Qu'il est triste pour nous [...] de penser au jugement que la postérité portera de notre siècle, en parlant des ouvrages qu'il produit!«¹⁴ Er war von Amts wegen verpflichtet, nicht zu bemerken, daß die Eule der Minerva zum Flug angesetzt hatte.

Der vorhin genannte D'Alembert hat, wie Sie sich aus dem Zitat erinnern, seine Feststellung über den Einschnitt der Jahrhundertmitte auch auf die vorausgehenden Jahrhunderte übertragen. Im Zusammenhang mit solchen Überlegungen gelangt D'Alembert zu einer Periodenteilung der jüngeren Geschichte. Die Vorgeschichte der eigenen erleuchteten Epoche beginnt für D'Alembert mit der Renaissance, dem Jahrhundert der Wiedergeburt der Wissenschaften. Im *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* schreibt er:

»Quand on considère les progrès de l'esprit depuis cette époque mémorable, on trouve que ces progrès se sont faits dans l'ordre qu'ils devaient naturellement suivre. On a commencé par l'érudition, continué par les belles-lettres, et fini par la philosophie.«¹⁵

Bei dieser Periodenteilung, die dem 16. Jahrhundert die Gelehrsamkeit, dem 17. die schönen Künste und dem 18. Jahrhundert die Philosophie als Hauptleistungen zuweist, erscheint mit der Philosophie natürlich die eigene Gegenwart als Gipfel der Entwicklung. Da die Renaissance für D'Alembert eine Wiedergeburt des Denkens nach einer unbegreiflich langen Finsternis des Mittelalters ist, muß die mechanistische Vorstellung eines stetig verlaufenden Fortschritts eine Modifikation erfahren. Vor dieser Schwierigkeit stehen alle Aufklärer. Besonders deutlich und greifbar wird sie aber bei D'Alembert. Im Begriff des Fortschritts, des Progresses, wie ihn die Aufklärer fassen, liegt der Gedanke einer mechanischen Vermehrung der Kenntnisse beschlossen. Der Gegenstand des Forschens behält seine immer gleiche Natur. Er ist unveränderlich; nur werden sein Wesen und seine Wahrheit, die Vernünftigkeit, immer klarer und sichtbarer. Darum hat, wie wir wissen, das 18. Jahrhundert die Geschichte vorwiegend als die Befreiung der Vernunft von Vorurteilen aller Art verstanden. Aus der vermeintlichen Gewißheit, daß das Mittelalter ein barbarischer Einbruch in der Linie des Fortschritts sei, kommt D'Alembert zu dem Schluß, daß die Geschichte wohl doch in regelmäßigen Umwälzungen verlaufe, daß auf jede Epoche der Blüte eine längere Zeit der Barbarei folge, die ihrerseits wieder vom Lichte einer Aufklärung abgelöst werde. Dies ist ein Rückfall in die antik-stoische Zyklentheorie, der auch Voltaire zuweilen nahekam. Am Gedanken des Fortschritts kann dann nur festgehalten werden – und die Aufklärer tun es –, wenn man sich vorstellt, daß die jeweilige Verfallsepoche die gewonnenen Er-

¹⁴ Louis-Mayeul Chaudon, *Dictionnaire antiphilosophique*, Bd. I, Avignon 1774, S. 145. [zit. nach: Werner Krauss, op.cit., S. 26.]

¹⁵ Jean Lerond D'Alembert, *Einleitung zur Enzyklopädie* (1751), französisch-deutsch, hrsg. und eingeleitet von Erich Köhler, Hamburg²1975, S. 110.

rungenschaften nicht wieder völlig auf den Stand der vorausgehenden Zeit zurückwirft, sondern der Menschheit immer etwas Bleibendes beläßt. Es wird also versucht, den Widerspruch zwischen Progreß und Zyklusverlauf aufzuheben, indem man den Fortschritt sich gleichsam in ständig höher gelagerten Kreisläufen vollziehen läßt.

D'Alembert, bei dem diese Dinge repräsentativ zur Sprache kommen, hat sich entschieden geweigert, irgendwelche metaphysischen Folgerungen zu ziehen. Er war ein legitimer Vorläufer des agnostizistischen Positivismus. Als er seinen *Discours préliminaire* veröffentlichte, war jedoch bereits Rousseau auf den Plan getreten, mit dessen radikaler Gesellschaftskritik plötzlich jeder Kulturoptimismus in Frage gestellt schien. Es wäre also eigentlich angebracht, an dieser Stelle eine Betrachtung des Rousseauischen Geschichtsbildes anzuschließen. Da sich dieses aber nur aus dem ganzen Komplex des Rousseauischen Welt- und Menschenbildes verstehen läßt, klammere ich Rousseau zunächst aus, um die mit Fontenelle, Montesquieu, Voltaire und D'Alembert eingeschlagene Entwicklungslinie weiter zu verfolgen.

Turgot

Im Jahre 1750, also gleichfalls in der entscheidenden Jahrhundertmitte und noch vor D'Alemberts »Einleitung in die Enzyklopädie«, erscheint der *Discours sur les progrès successifs de l'Esprit humain* von Turgot. Sein voller Name lautet: Anne Robert Jacques Turgot, Baron de l'Aulne (1727-1781).

Turgot begann als Geistlicher, aber die Kirche war ihm zu kirchlich. Er verließ sie, ohne darum ein Gegner des Christentums zu werden, wurde Staatsbeamter, Parlamentsrat, Intendant, arbeitete an der Enzyklopädie mit und wurde für ein knappes Jahr – von August 1775 bis Mai 1776 – sogar Minister. Das Thema seiner geschichtlichen Arbeiten, besonders des genannten *Discours*, ist wie bei Voltaire der geistige Fortschritt des Menschengeschlechts. Da er am Christentum festhält, deutet er stets an, daß hinter dem Fortschritt, der für ihn einziges Prinzip der Geschichte ist, doch so etwas wie eine göttliche Providenz zu spüren sei. Der Fortschritt ist für ihn ein Naturgesetz, in dem die Vorsehung wirksam ist. Turgot sah in einem weniger dogmatischen Christentum die natürliche Religion, die ihre Lehren von Güte und Nächstenliebe auf ein erreichbares Ziel zustreben läßt.

Dieses Ziel aber ist identisch mit dem Ziel der gemäßigten Aufklärung: Garantie der persönlichen Freiheit, Gleichheit vor dem Gesetz, Unverletzbarkeit des Eigentums und Ermöglichung des maximalen individuellen Glücks aller. Die Geschichte wird zwar immer wieder von Epochen des Niedergangs unterbrochen, aber doch nur, um dann wieder der Generallinie des Fortschritts zu folgen. Die progressive Perfektion der Menschheit durch die Geschichte hindurch erscheint als hinreißend großes Schauspiel, das auf einen weisen Regisseur schließen läßt. Ich zitiere – gleich in Deutsch:

»Interesse, Ehrgeiz und eitler Ruhm verändern unaufhörlich die Bühne der Welt und überschwemmen die Erde mit Blut. Und inmitten dieser Verheerungen werden die

menschlichen Sitten sanfter, der menschliche Geist wird aufgeklärt, und die vereinzelt Nationen kommen einander näher. Handel und Politik vereinigen schließlich alle Teile des Globus, und die ganze Masse der Menschheit, im Wechsel von Ruhe und Bewegung, Gut und Böse, marschiert beständig, wenn auch langsam, größerer Vollkommenheit entgegen.«¹⁶

Das klingt einigermaßen tröstlich – Turgot war ein Optimist, der überall nach Chancen für eine Verbesserung des menschlichen Daseins suchte und sie auch überall zu finden vermeinte. Dabei war er durchaus der Meinung, daß man diese Chancen kräftig nutzen sollte. Als er aber, Minister geworden, gar zu energisch darauf drängte, wurde er gestürzt. Die von ihm vorgeschlagenen oder geforderten Reformen nahmen die zukünftigen Forderungen des Großbürgertums voraus, sie waren kühner als dessen zeitgenössische Vertreter. Daher stand er allein, und seine Pläne wurden als Bedrohung für die Existenz des absolutistischen Staates angesehen.

Die Physiokraten (Gournay, Mirabeau, Quesnay, Turgot)

Um diese Zusammenhänge besser zu verstehen, ist es nötig, den Blick auf eine Bewegung zu werfen, die sich neben der eigentlichen Aufklärung her vom Beginn des 18. Jahrhunderts an bis zur Revolution hinzieht und der auch Turgot ganz eng verbunden ist: ich meine das Physiokratentum, mit den Hauptvertretern Mirabeau, Quesnay, Turgot und Gournay. Die physiokratische Lehre ist vor allem eine ökonomische Lehre; sie ist aus dem Bankrott des Merkantilismus und der Politik Ludwigs XIV. hervorgegangen. Das Physiokratentum bildet eine wichtige Ergänzung der Ideen der gemäßigten Aufklärung. Die Lehre der Physiokraten enthält indessen einen unverkennbar revolutionären Keim insofern, als sie den Reichtum der Nation im unveränderlichen Boden, also ganz unabhängig von der staatlichen Organisation konzipiert. Grund und Boden sind die eigentliche und letzte Quelle aller ökonomischen Werte, einzige wirkliche Produktivkraft jenseits aller technischen Produktionsmittel, für welche die Physiokraten nur wenig Verständnis hatten. Der landwirtschaftlich genutzte Boden ist der Ur- und Muttergrund des nationalen Lebens. Unter dem Einfluß der physiokratischen Ideen vermehrt sich dann auch die Zahl der Festlichkeiten, welche die Verbundenheit mit der Scholle dokumentieren sollen. Man ist für die Lobpreisung der unerschöpflichen Fruchtbarkeit der Heimerde und kreierte in dieser Zeit die schöne Sitte des ersten Spatenstichs.

Ich deutete schon an, daß die Physiokratie auf dem Gebiet der Ökonomie die Entsprechung der gemäßigten Aufklärung war. Sie war es deshalb, weil sie – im Gegensatz zu Rousseau – im Eigentum eine naturgemäße Urtatsache sah, die jeder Gesellschafts- und Staatenbildung vorausgeht. Sie widersetzte sich, indem sie die unabdingbare Garantie des Eigentums forderte, auch den radikalen, in den Kommunismus mündenden Theorien, wie sie die spätere Aufklärung etwa mit dem

¹⁶ Zit. nach: Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart⁵ 1967, S. 95.

Werk des Abbé de Mably oder auch schon die Theorie des Abbé Meslier hervorbrachte.

Grundlegend für die Ausbildung der Physiokratie im Zeitalter der Aufklärung war die Einsicht, daß alle schönen Pläne für Gleichheit und Freiheit nichts taugen, wenn wirtschaftliche Not den Genuß dieser idealen Güter nicht erlaubt. In Freiheit und Gleichheit verhungern, ist für den Menschen nicht wesentlich bekömmlicher als in Unfreiheit und Ungleichheit halbwegs gesättigt zu vegetieren. Also muß der nationale Wohlstand gehoben werden, und das kann nur geschehen, wenn die landwirtschaftliche Produktivkraft gefördert wird. Denn allein die Landwirtschaft, so glaubte man, ist produktiv. Allein sie erzeugt einen Reingewinn, einen Mehrwert, ein »produit net«. Nur der Bodenertrag ist echtes, ursprüngliches Einkommen, alle anderen Wirtschaftszweige sind im Grunde unproduktiv, steril.

An diese Thesen knüpfte sich ein ausgedehnter Streit. Als die Physiokraten, die über mehrere Zeitschriften verfügten, so offen die Landwirtschaft exaltierten und gleichzeitig Handel und Industrie für steril erklärten, gab es energische Proteste. Die Kaufleute hatten sich inzwischen auch eine Ethik zugelegt und fühlten sich daher in ihrer Ehre angegriffen. Sie sahen nicht oder nicht alle, daß die ihnen als vermeintlich unproduktiver Klasse zugebilligte Steuerfreiheit und Konkurrenzfreiheit die große Chance ihrer Zukunft enthielt. Denn hinter der Apologie der Agrarwirtschaft, die von den Physiokraten im einseitig besten Glauben betrieben wurde, sind auch die Interessen der entstehenden Industriegesellschaft wirksam. Die Physiokraten selbst sind sich darüber nicht klar. Sie erheben den Landbebauer zum produktiven Werteträger der Nation und belegen ihn dafür mit Steuern; und sie erklären Handels- und Industriekaufleute für eine sterile Klasse und fordern daher für sie Steuerfreiheit. Das ist eine interessante Schaustellung der geschichtlichen Wirkkräfte und der verschlungenen Pfade der Ideologiebildung. Die List der historischen Vernunft bedient sich des Arbeitersohnes Quesnay und des feudalen Grundbesitzers Mirabeau, um der Industriegesellschaft den Weg zu bereiten.

Bei *einem* aus dem Kreis der Physiokraten, Vincent de Gournay, gelangt dieser mehr hintergründige kapitalistische Charakter der ökonomischen Theorien offen zum Ausdruck. Gournay fordert unumschränkte Handels- und Gewerbefreiheit als Voraussetzung des nationalen Wohlstands, d.h. er fordert ein freies Spiel der ökonomischen Kräfte. Gournay dürfte als erster das von d'Argenson geprägte Wort: »laissez faire« durch »laissez passer« ergänzt haben: »laissez faire, laissez passer« als ökonomisches Prinzip.

Das Regierungsideal der Physiokraten war der aufgeklärte Despotismus, weil sie nur in diesem die politische Autorität zu finden glaubten, die ihre Reformen auf einem diktatorischen Verordnungswege durchführen könnte. Ihre Vorstellung vom idealen Despoten war patriarchalisch; als Muster galt ihnen der Kaiser von China als vermeintlicher Repräsentant eines patriarchalisch-agrarisch geprägten Landes. Die Physiokraten bringen es zuwege, den aufgeklärten despotischen Herrscher als natürliche Spitze einer ideal-physiokratischen Staatsorganisation zu deklarieren und solchem Herrscher zukünftige Reichtümer in Aussicht zu stellen, vorausgesetzt, daß er ihren Ideen folgt. Dies macht es verständlich, daß sich nicht wenige regierende Monarchen, darunter Katharina von Rußland, Gustav III. von Schweden und Joseph II. von Österreich, ernsthaft für die Ideen der Physiokraten erwärmten.

Die meisten Vertreter der physiokratischen Gedanken hielten an Christentum und Kirche fest. Das brachte ihnen manchen spöttischen Hieb von seiten der Aufklärer ein, vor allem von Voltaire. Der gleiche Voltaire aber sah sich doch gezwungen, einige positive Erscheinungen seiner Zeit als Leistungen der Physiokraten zu verbuchen. Im Artikel »Blé« seines *Dictionnaire philosophique* rühmt er den Umstand, daß die französische Nation offenbar jetzt der überflüssigen Verse und des unnützen theologischen Gezänks müde sei und endlich beginne, über die Wichtigkeit des Getreides nachzudenken. Die Tatsache, daß ein Voltaire in ein *philosophisches* Wörterbuch einen Artikel über das Getreide aufnehmen konnte, mag deutlich machen, wie umfassend die Aufklärer den Begriff »Philosophie« verstanden wissen wollten.

Der erste, der den physiokratischen Ideen eine Art von System zu geben versuchte, war der Marquis de Mirabeau, dessen Sohn in der Revolution so berühmt werden sollte. Vater Mirabeau schrieb 1756 ein Buch mit dem Titel: *L'ami des hommes ou traité de la population* – eine Apologie der Landwirtschaft und des Bauern aus der Perspektive des patriarchalischen Feudalherrn.

Der Hauptvertreter der ökonomischen Bewegung war indessen François Quesnay (1694-1774). Quesnay war der Sohn eines Landarbeiters. Das Lesen und das Schreiben sollen ihm von einem Gärtnergehilfen beigebracht worden sein. Er brachte es jedoch bis zum hochangesehenen Arzt und verfaßte medizinische Schriften, die ihm öffentliche Ehren einbrachten. Sein Patientenkreis war der vornehmste, den man sich denken kann. Es wurde ihm schließlich sogar die verantwortungsvolle Aufgabe anvertraut, als Leibarzt der Mme Pompadour über die staatserhaltende Gesundheit der königlichen Supermätresse zu wachen. Er hatte u. a. ihre Mahlzeiten vor der Einnahme auf mögliche Giftzusätze zu untersuchen. Für seine Verdienste wurde er 1752 geadelt und durfte in die Reihe seiner Leibpatienten auch noch den König selbst aufnehmen.

Auf dem Zenit seines Lebens begann Quesnay, sich in ökonomische Probleme einzuarbeiten. Seine ersten eigenen Versuche waren Beiträge zur Enzyklopädie. 1758 veröffentlichte er sein *Tableau économique*, ein Jahr später den *Essai sur l'administration des terres*. Mit seinem Freund Mirabeau zusammen schrieb er dann eine Arbeit über Steuerfragen: *Théorie de l'impôt* (1760). Der König war über den Inhalt dieser Schrift so erbost, daß der arme Mirabeau sich plötzlich als Gefangener im Turm von Vincennes eingeschlossen sah. Sein Name allein stand als Verfassername in dem Buch. Quesnay und die Pompadour sorgten dafür, daß seine Haft nicht allzu lange dauerte.

Quesnay ist der Systematiker des Physiokratentums. Seinen wichtigsten Gedanken hat er aus seinem Berufswissen als Arzt geschöpft. Es war noch nicht so lange her, daß der Engländer Harvey den Blutkreislauf entdeckt hatte. Quesnay übertrug diese Entdeckung auf die Ökonomie. Die Volkswirtschaft beruht auf der ständigen Zirkulation von Geld und Gütern. Das Recht der wirtschaftlichen Betätigung ist für Quesnay ein Naturrecht. In seinen Schriften ist bereits der wichtigste Grundsatz des liberalen Wirtschaftssystems zu finden, die Behauptung nämlich, daß die ungehemmte Verfolgung des wirtschaftlichen Eigennutzes eo ipso auch eine natürliche soziale Ordnung erzeuge, also zugleich auch identisch mit der Verfolgung des Gemeinnutzes sei. Eigennutz ist gleich Gemeinnutz. Das klingt fast zynisch, ist

aber im 18. Jahrhundert keineswegs so gemeint. Denn es ist ein echt aufklärerischer Gedanke, daß der Mensch von Natur aus sein eigenes Interesse wahrnimmt, woran kaum zu rütteln ist, und daß eine ideale Gesellschaftsordnung dieser natürlichen Grundgegebenheit Rechnung tragen muß. Nur wenn dem Menschen beigebracht wird, daß sein persönliches Interesse nur realisiert wird in der Anerkennung des Interesses aller anderen, wird eine humane Gesellschaft möglich. Nur so wird Toleranz zur wirkenden Kraft. Das ist sehr realistisch.

Der theoretische Beitrag Turgots zur Physiokratie besteht vor allem in einer Schrift, die den Titel trägt: *Essai sur la formation et la distribution des richesses* (1767). Bei Turgot kommen die verborgenen antifeudalen und prokapitalistischen Tendenzen deutlicher zum Ausdruck als bei seinen Vorgängern. Während seiner Amtszeit als Finanzminister gelingt es ihm, bei dem harmlosen und noch jungen Ludwig XVI. einige Reformen durchzusetzen. Mit dem letzten seiner Vorschläge geht er aber zu weit: Dieser letzte Vorschlag enthält nichts Geringeres als den Plan, das feudale Verwaltungssystem, die Grundlage der hierarchisch ständischen Monarchie, durch ein bürgerliches, munizipalistisches Verwaltungssystem zu ersetzen. Der kaum 25-jährige König hatte aber einen seiner nicht besonders häufigen lichten Augenblicke. Er erkannte bei der Lektüre des Turgotschen Memorandums, daß dessen Pläne sein eigenes Régime in Frage stellten. In dem Urteil, das der König über Turgots Entwurf fällte, heißt es wörtlich übersetzt: »Man braucht nicht sehr gelehrt zu sein, um zu erkennen, daß diese Denkschrift gemacht ist zu dem Zwecke, Frankreich eine neue Regierungsform zu geben und die alten Einrichtungen, welche der Verfasser als das Werk jahrhundertelanger Unwissenheit ansieht, in Verruf zu bringen.«¹⁷ Kurze Zeit später war Turgot entlassen. Sein Nachfolger im Ministeramt war Necker, Vater der Mme de Staël, dessen reaktionäre, alle echten Reformen vereitelnde Politik nicht wenig dazu beitrug, daß die Revolution unvermeidlich wurde.

Condorcet

Turgots Freund, Schüler und erster Biograph war Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Marquis de Condorcet, 1743 geboren – ein vielseitig gebildeter Mann, der schon in seiner Jugend von den Ideen der Aufklärung mitgerissen wurde und als einer der jüngsten Mitarbeiter an der Enzyklopädie debütierte. Er verfaßte Biographien Voltaires und Turgots, edierte Pascal, schrieb mathematische Arbeiten und erhielt sehr früh einen Sessel in der Académie Française. Als die Revolution ausbrach, begrüßte er sie als die logische Konsequenz seiner eigenen geschichtsphilosophischen Konzeption. Condorcet gehörte zu jenen Mitgliedern des Hochadels, die, von dem egalitären Impuls der Revolution erfaßt, freiwillig auf die Privilegien ihres Standes verzichteten und ihre ganze Kraft in den Dienst der Revolution stellten. Als Mitglied der Partei der Girondisten wurde er Abgeordneter des Konvents,

¹⁷ Zit. nach: Jürgen Kuczynski, »Zur Theorie der Physiokraten«, in: Werner Krauss, Hans Mayer, *Grundpositionen der französischen Aufklärung*, Berlin 1955, S. 52.

war eine Zeitlang dessen Präsident und gehörte der Kommission für Unterricht und Verfassung an. Als die Jakobiner 1793 die Alleinherrschaft an sich rissen, wurden die Führer der Girondisten, unter ihnen Condorcet, proskribiert und zum Tode verurteilt. Es gelang Condorcet, sich seinen Verfolgern zu entziehen und sich mitten in Paris zu verbergen. In dieser Situation faßte er den Entschluß, die Errungenschaften der Revolution zu kodifizieren, sie in einem Aufriß der Universalgeschichte einzuordnen und von seinen Prinzipien her zugleich Grundlegendes über den weiteren Verlauf der Geschichte auszusagen. Condorcet machte sich an die Arbeit, ohne jedes Buch, ohne Hilfsmittel, in seinem Versteck inmitten des bluttriefenden Paris der Terrorherrschaft, sich allein auf sein Gedächtnis verlassend. In dieser Lage entstand die uneingeschränkteste Apotheose des Fortschritts und des Optimismus, die jemals geschrieben wurde. Und im Vertrauen darauf, daß die Revolution den Sieg der Vernunft und eine bessere Zukunft bereite, nahm er in seinem Versteck Gift und starb 1794; nur kurze Zeit vor dem berühmten 9. Thermidor, mit dem die Schreckensherrschaft endete und der ihn gerettet hätte.

Das Werk, das unter so außergewöhnlichen Umständen geschrieben wurde, zeigt von dem Unglück des Verfassers nicht die geringste Spur. Für Condorcet war das Persönliche völlig belanglos geworden und restlos im Allgemeinen aufgegangen. Schon in seiner *Vie de Turgot* von 1786 hatte er geschrieben, daß die Genugtuung, eine aufgeklärte und glücklichere Epoche mit vorbereitet zu haben, für ihn stärker sei, als die Lust, diese Epoche selber zu genießen. Daß die Vernunft ihr Ziel nicht erreichen, sondern scheitern könnte, war für ihn ein unfaßbarer Gedanke. Die furchtbare Tatsache seiner letzten Lebensjahre, daß die Revolution ihre eigenen Kinder fraß und auch ihn selbst mit verschlang, war für ihn kein Grund, am Sieg des Fortschritts und der Vernunft auch nur einen einzigen Augenblick zu zweifeln.

Condorcet hat sein Werk als eine große historische Enzyklopädie geplant. Ausgeführt sind jedoch nur die umfangreiche Einleitung und einzelne Bruchstücke aus verschiedenen Teilen des Gesamtplans. Die Einleitung trägt den Titel: *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Das ganze Werk ist von einem enthusiastischen Glauben an die unbegrenzte Perfektibilität des Menschen getragen. Die Fähigkeit zur Vervollkommnung der menschlichen Gattung hat höchstens gewisse von der Natur gesetzte Grenzen, aber es ist nach Condorcet noch nicht einmal ganz sicher, ob es diese Grenzen überhaupt gibt. Der menschliche Geist kann durch vorbeugende ärztliche Kunst, durch bessere Ernährung, gesündere Wohnungen und bessere Arbeitsbedingungen schließlich sogar die physische Organisation des Menschen entscheidend verbessern und die ihr bisher noch anhaftenden Mängel tilgen. Daß es gelingen wird, das Lebensalter um ein Bedeutendes zu verlängern, steht für Condorcet nicht in Frage. Denn der Fortschritt gilt für alle Seiten des Daseins und ist absolutes Prinzip. In der Natur zwar gibt es neben der »perfectibilité« auch die »dégénération«, die menschliche Geschichte aber ist nur als »perfectionnement« möglich.

Von der Vorsehung ist im Werk Condorcets nichts mehr zu spüren. Der Fortschritt ist ein reines Naturgesetz, das keine weitere metaphysische Grundlegung mehr braucht. Und es bedarf nur eines geschichtswissenschaftlichen Newton, um die Historiographie zu einer Wissenschaft zu machen, die ebenso exakt arbeiten wür-

de wie die Naturwissenschaften. Man ahnt hier schon, wie nahe der Positivismus ist. Und tatsächlich ist der Begründer der positivistischen Geschichtsphilosophie, Auguste Comte, in die Schule Condorcets gegangen und hat Condorcet als seinen »geistigen Vater« bezeichnet. Die menschliche Vernunft ist eine unfehlbare, gegen alle Hemmnisse sich durchsetzende Grundkraft der Natur. Condorcet begreift, wie gesagt, diesen Fortschritt als einen Prozeß, der in einer naturgesetzlichen Ordnung verläuft. Gleichwohl hat der Mensch die Pflicht, in diesen Prozeß einzugreifen, seine Errungenschaften zu sichern und ihn zu beschleunigen. Darin sah Condorcet auch den Sinn seines eigenen Lebens.

Wenn die Gesetzmäßigkeit, die in der Vergangenheit wirkte, erkannt und aufgewiesen ist, dann kann auch für die Zukunft bestens gesorgt werden. Wenn man den Gang der Zukunft konstruieren kann vermittels einer exakten Disposition ihrer Elemente – so etwa, wie ein naturwissenschaftliches Experiment mit Sicherheit das genau vorauszuberechnende Resultat zeitigt,-, dann ist der Ausblick auf die geschichtliche Zukunft nicht mehr willkürliche, von bloßen Wünschen bestimmte Prophezeiung, sondern hat den Charakter einer rationalen, beweisbaren Prognose. Den von der wachsenden Vernunftseinsicht veranlaßten konkreten, materiellen Verbesserungen des Daseins folgen mit kausaler Notwendigkeit die Läuterung der sittlichen Zustände und die physische Perfektion. Condorcet ist also weit davon entfernt, gleich den frommen Moralpredigern die Einzelseelen zur Engelsgüte umzustimmen und dann tatenlos bzw. mit gelegentlichen karitativen Nachhilfen auf das Wunder der Humanisierung der Welt zu warten. Es gilt, die Zustände zu ändern, dann kann sich die menschliche Vernunft frei entfalten zu einem sittlichen Dasein, in dem wahrhaftig jeder des anderen Bruder ist. Der erleuchtete menschliche Geist soll sein künftiges Schicksal mit der kalten Präzision des Mathematikers und mit der Leidenschaft einer humanen Gesinnung, die sich für den Lauf der Geschichte mitverantwortlich weiß, selbst bestimmen. Dann wird, wie Condorcet sagt, der Augenblick eintreten, »wo die Sonne auf der Erde nur freie Menschen bescheint, die keinen anderen Herrn als ihre Vernunft anerkennen«.¹⁸ Condorcet hat an diese Sternstunde der Menschheit geglaubt wie an eine nahe Zukunft. Wir wissen es nur deshalb besser, weil wir später geboren sind und die Erfahrung gemacht haben, daß die Ratio durch den Irrationalismus in einer Weise mißbraucht werden kann, die sich die Aufklärer nicht träumen ließen, daß auch die Idee des Fortschritts zum Instrument der Unterdrückung pervertiert werden kann.

Der Fortschritt der Vernunft ist unlöslich mit dem Fortschritt der Freiheit verbunden. Daher kann die perfektionierende Wirkung der Vernunft auf gar keinen Fall von einer Diktatur oder Despotie dekretiert werden. Condorcet hat also die Auffassung seiner Vorgänger, daß man die Fortschritte der Vernunft am ehesten von aufgeklärten Despoten erwarten könne, völlig überwunden. Daher hat Condorcet sich für die Revolution entschieden. Er hat sich aber ebenso folgerichtig geweigert, den Umschlag der Revolution in den Totalitarismus mitzuvollziehen und hat dafür mit seinem Leben gezahlt wie seine girondistischen Freunde. Der Sieg der Vernunft ist unabdingbar an die Freiheit geknüpft, so wie die Freiheit an die Gleichheit gebun-

¹⁸ Zit. nach: Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, S. 90.

den ist. Condorcet hat nicht gezögert, »Freiheit«, »Gleichheit« und »Wahrheit« zu Synonymen zu erklären: »La force irrésistible des lumières porte les peuples de l'Europe vers l'accroissement de la liberté [...] La discussion générale et publique conduit à la vérité et ces mots vérité, liberté, égalité sont synonymes.«¹⁹

Erst im Zustand der Freiheit, der an die Voraussetzung der gesellschaftlichen Gleichheit gebunden ist, ist das Individuum mit sich selbst im reinen, ist es im Besitz seiner Wahrheit, die identisch ist mit der Wahrheit schlechthin. Die Geschichte ist ein unendlicher, unbegrenzter Annäherungsprozeß zur Vollkommenheit, zur immer umfassenderen Kenntnis der Wahrheit und des individuellen Glücks für alle. Die Völker werden sich, wie in den Plänen des Abbé de Saint-Pierre, zu friedlichem Zusammenleben verbinden, und sie werden gerade darin ihre vornehmste nationale Aufgabe erfüllen. Eine wissenschaftliche Universalsprache, ähnlich derjenigen, die schon Descartes und Leibniz ins Auge faßten, wird die aufgeklärten Völker miteinander verbinden und die Möglichkeit von Irrtümern nahezu gänzlich ausschließen.

Kurz vor seinem Tod hat Condorcet noch Betrachtungen über die richtige Erziehung zur Förderung einer vernunftgemäßen, humanen Gesellschaft niedergeschrieben. In demselben Fragment zieht Condorcet ahnungsvoll auch eine erste Lehre aus der furchtbaren Erfahrung, daß die Revolution in einen Totalitarismus umschlägt, der schlimmer ist als die Gesellschaftsform, die sie ablöst. Diese Gedanken sind von bestürzender Aktualität. Es heißt hier – ich zitiere nach einer Übersetzung:

»Der Einfall, einen Irrtum durch einen *andren*, eine ungereimte Religion durch eine halbgerimte zu ersetzen, liegt unserer Epoche schon zu fern; aber der Gedanke, der Wahrheit mit Begeisterung nachzuhelfen, vermag noch zu betören, weshalb er auch gefährlicher ist; denn nicht nur hört jede Wahrheit, wenn man sie überspannt, auf, eine zu sein, sondern jede Wahrheit, nimmt man sie aus der Begeisterung, gerade so wie ein Vorurteil, an und nicht um ihrer selbst willen oder der sie feststellenden Beweise wegen, wird selbst unter falscher Auslegung hingenommen werden; man wird ihr eine Ausdehnung geben, deren sie nicht fähig ist, und sie auch dort anwenden, wo sie nicht angewandt sein will – mit einem Wort: wenn sie nur noch ein Irrtum ist. So verlieren die Gleichheit der Rechte zwischen den Menschen, die Souveränität des Volkes und die Rechte der Individuen ihren Charakter, wenn sie zu denen der Gesellschaft offen in Widerspruch treten. Diese Grundwahrheiten werden zur Quelle verderbenbringender Irrtümer und zu gefährlichen Werkzeugen in den Händen der Heuchelei, wenn man sie predigt statt analysiert; wenn man so unweise oder so boshaft ist, mit ihnen die Geister zu beschwingen, statt sich darauf zu beschränken, sie von ihnen zu überzeugen; wenn man, statt unbeugsam am präzisen Sinn der Wahrheit festzuhalten, ein passioniertes Gefühl an die Laute heftet, mit denen sie ausgedrückt wird.«²⁰

Und schließlich heißt es – als Fazit einer erschütternden philosophischen, politischen und menschlichen Erfahrung:

¹⁹ Zit. nach: Wilhelm Alff, »Vernunft, Moral, Gesellschaft«, in: *Sociologica. Aufsätze, Max Horkheimer zum sechzigsten Geburtstag gewidmet*, Frankfurt a. M. 1955, S. 2.

²⁰ ebd., S. 425.

»Keineswegs sind philosophische oder politische Dogmen Gegenstand eines mit den wahren Prinzipien der Vernunft, den Interessen und Rechten der Lernenden übereinstimmenden Unterrichts; es darf keine Art von Katechismus geben.«²¹

Sie dürften verstanden haben, welcher Art die Aktualität dieses Mannes ist. Wer die Wahrheit monopolisiert – folgert er angesichts der Revolution, die ihn tötet – und diese Wahrheit anderen aufzwingen will, der verfälscht sie und ist auf dem Weg zum Terror. Die Köpfe der Girondisten mußten rollen, als die Jakobiner ihre Unfehlbarkeit zum Dogma erhoben und die Vernunft, in deren Namen auch sie einmal angetreten waren, mit Füßen traten.

Noch ein letztes Zitat, aus einem der letzten Sätze, die Condorcet niederschrieb, bevor er Gift nahm, um der Guillotine zu entgehen:

»Man hat gesagt: glücklich die Völker, deren Name nicht durch die Geschichte lärmt – und oft verdanken sie die Verborgenheit nur der Eintönigkeit ihres Elends. Eines Tages wird man sagen können: glücklich das Volk, bei dem die guten Handlungen so gewöhnlich sind, daß sich keine Gelegenheit zu großen Taten bietet, und dessen Geschichte keine Akte des Heroismus mehr zeitigt, da alles, was rechtschaffen, dort leicht ist, und unbekannt die Unnatur, die die großen Opfer notwendig macht.«²²

Wir sehen: das Erbe der Aufklärung ist noch lange nicht abgegolten.

Die neuere Literaturgeschichtsschreibung neigte dazu, Condorcet für sein tapferes Leben und Sterben zu belobigen und seinen unbedingten Fortschrittsglauben und damit sein geschichtsphilosophisches Werk als naiv zu belächeln und zu verharmlosen. Albert Thibaudet, der bekannte, bedeutende Literaturhistoriker, dessen Arbeiten sich durch sehr viele vorzügliche und geistvolle Interpretationen, aber auch durch einige eklatante Fehldeutungen auszeichnen, bescheinigt Condorcet zwar, daß die Umstände, unter denen er geschrieben hat, dem Buch »einen erhabenen Glanz verleihen«, fährt aber dann fort:

»Wer es heute liest, ist vollständig enttäuscht: die Naivität des Mathematikers in allen Dingen der menschlichen Natur tritt hier voll zutage; [...] es wird hier der geistige Ort erreicht, wo sich der Schwung eines großen Jahrhunderts in kahler Wüste verliert, wo der Felsblock des Sisyphus einen Hang hinabrollt, der wieder erstiegen werden muß.«²³

Dazu ist zu sagen, daß Condorcets Werk seine geistesgeschichtliche Bedeutung nicht nur dadurch erhält, daß es die in ihrer unleugbaren Einseitigkeit großartige Zuspitzung des aufklärerischen Geschichtsbildes darstellt. Und seine Kenntnis ist nicht nur deshalb von Belang, weil es in der positivistischen Philosophie eines Auguste Comte weiter gewirkt hat. Condorcets Werk ist eines der Vermächtnisse der Aufklärung – ein beunruhigendes Vermächtnis allerdings, weil mit seiner Anerkennung auch ein Engagement der Vernunft verbunden ist. Es für naiv zu erklären, ist

²¹ ebd., S. 426.

²² ebd., S. 430.

²³ Albert Thibaudet, *Geschichte der französischen Literatur*, Freiburg-München 1953, 5. 69.

die einfachste Art, mit großzügigem Gestus eine unbequeme Mahnung loszuwerden.

Wenn man sich die Mühe macht, von der Kenntnis der französischen Aufklärungsphilosophie her das Geschichtsdenken der deutschen Aufklärung zu betrachten, dann stellt man alsbald mit Erstaunen fest, welche tiefen Wirkungen die letztere von der ersteren erfahren hat. Und man stellt ebenso fest, daß die Grundgedanken der französischen Aufklärung trotz aller Verschiedenheit der Weiterentwicklung durchaus festgehalten sind. Für Lessing ist der Sinn der Geschichte die fortschreitende »Erziehung des Menschengeschlechts«. Kant steht mit seiner Zukunftserwartung eines Völkerbunds und eines ewigen Friedens wie auch mit seiner Überzeugung, daß die Geschichte von Menschen getragen und ihr Sinn daher auch erkennbar sei, völlig in der Tradition der Aufklärung. Und Hegel faßt den Grundgedanken seiner Geschichtsphilosophie in dem berühmten monumentalen Satz zusammen: »Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit.«

Zur Erkenntnistheorie der Aufklärung

Wir wenden uns jetzt der erkenntnistheoretischen Arbeit unserer Philosophen zu, ohne die weder die Entwicklung der Ästhetik noch die der Sprachphilosophie zu verstehen wäre. Wie sehr auch auf diesen Gebieten schon in der innerfranzösischen Entwicklung die Ansätze bereit liegen mögen, die stärksten Impulse kommen hier aus England. D'Alembert hat in seinem *Discours préliminaire* eine Art von Ahnentafel der Aufklärungsphilosophie aufgestellt. Seine Sichtung der Vergangenheit ergibt, daß die Vorläuferschaft der wahren Philosophie sehr kurz ist. Die Alten – und D'Alembert meint damit jetzt auch noch das 17. Jahrhundert- waren durchweg bessere Schriftsteller als Philosophen. »Auf diese Weise zwang man durch den Mißbrauch der vereinten geistigen und weltlichen Autorität« – so sagt D'Alembert wörtlich – »die Vernunft zum Schweigen, und es fehlte nicht viel, um der Menschheit auch noch das Denken zu verbieten.«²⁴ Nur einige wenige große Männer zogen sich in die Einsamkeit zurück, um in aller Stille die Aufklärung vorzubereiten, »von deren Licht die Welt allmählich und in unmerklichem Aufstieg erfaßt werden sollte.«²⁵ An der Spitze dieser Männer stand der »unsterbliche« Bacon – »l'immortel Bacon [...] né dans le sein de la nuit la plus profonde«. Dann folgte Descartes, der ein großer Mathematiker war und vielleicht ein ebenso großer, aber unglücklicher Philosoph. Er hätte jedoch zu seiner Zeit – wie D'Alembert zugesteht – auch keine bessere Philosophie schaffen können. Und weil er tat, was er konnte, ist er »zu seinen Lebzeiten so heftig verfolgt worden, als wäre er als Wahrheitsbringer zu den Menschen gekommen«. Damit schließt die kurze Reihe der Vorläufer. Und wie einst Boileau in seinem *Art poétique* tief Luft geholt hatte, um seine Schilderung der großen klassischen Dichtung mit dem berühmten »Enfin Malherbe vint« einzuleiten, so jetzt auch D'Alembert: »Newton [...] parut enfin, et donna à la philosophie une forme qu'elle semble devoir conserver.«²⁶ Und was Newton auf dem Gebiet der Astronomie und Physik geschaffen hat, das hat Locke in der Erkenntnistheorie geleistet, auf die sich für D'Alembert die Metaphysik zu beschränken hat: »Ce que Newton n'avait osé, ou n'aurait peut-être pu faire, Locke l'entreprit et l'exécuta avec succès. On peut dire qu'il créa la métaphysique à peu près comme Newton avait créé la physique.«²⁷ An Locke rühmt D'Alembert, daß er die Metaphysik auf ihr wirkliches Wesen zurückgeführt habe, nämlich auf eine »Experimentalphysik der Seele« – »physique expérimentale de l'âme«.²⁸ Bacon, Descartes, Newton und Locke, vor allem die beiden letzteren, erscheinen als die großen Lichtbringer der Menschheit.

Was aber hatten die vier genannten Gewährsleute Besonderes an sich, das sie zu Ahnherren der Aufklärung werden ließ? Bei Descartes war es, wie wir wissen, die

²⁴ Jean Lerond D'Alembert, *Einleitung zur Enzyklopädie* (1751) (hrsg. Erich Köhler), Hamburg ²1975, S. 136f.

²⁵ ebd., S. 149.

²⁶ ebd., S. 148.

²⁷ ebd., S. 154.

²⁸ ebd., S. 156.

große Schilderhebung des rationalen Denkens. Bei Bacon der Empirismus, mit dem die Aufklärung jetzt die Kritik an Descartes aufnimmt. Newton aber hat mit der Entdeckung der Gravitationsgesetze die Mechanik des Weltalls aufgewiesen; und die Werke Lockes stellten in Aussicht, daß auch die Mechanik des menschlichen Denkens und Fühlens erkannt werden könnte. Newtons Gravitationslehre schien der notwendige Ausdruck eines kosmischen Grundgesetzes zu sein, und seine empiristische Methode schien die Möglichkeit zu enthalten, alle Naturerscheinungen, einschließlich des menschlichen Wesens, auf wenige Grundtatsachen zurückzuführen. Jede Frage nach transzendenten Bezügen, die ja nur ein tatsächlich Unwißbares an die Stelle eines vielleicht, ja wahrscheinlich Wißbaren setzt, wird nun als hemmend beiseitegeschoben. Voltaire scheut sich nicht, eine kritische Konsequenz im Hinblick auf das Problem der Seele zu ziehen:

Früher, so sagt er einmal, glaubte man an Planetengeister, weil man sich anders die Planetenbewegung noch nicht erklären konnte. Wer garantiert uns, daß die Seele nicht ebenso wie jene Planetengeister eine bloße Hypothese ist, die mit der Erkenntnis des wahren Sachverhalts hinfällig sein wird?

Der Mensch als Einzelwesen der Natur, mit dem Anspruch eines Natur-Rechts, und zwar einer Vernunftnatur, enthält jetzt auch selbst den Schlüssel für die Erkenntnis der Gesamtnatur. So wie nun allein das sich befreiende Interesse des Individuums den Maßstab dafür abgibt, wie das Gesellschaftsganze, das System des Verbands, auszusehen hätte, so wird auch in der Wissenschaft das deduktive Verfahren vom Ganzen, vom System her, auf das Einzelne, abgelehnt. Nur der empirische Weg vom Einzelnen zum Ganzen, vom Besonderen zum Allgemeinen wird jetzt anerkannt. Das freiheitsuchende Individuum hat nur in einer Zukunft seine Chance, d.h. nur im Fortschreiten. Die Philosophie aber, die sich sofort zum geschlossenen System organisiert, besitzt keine Offenheit für den progressiven Gang der Erkenntnis. Der Mensch als ein Naturwesen mit dem Anspruch der Vernunftnatur steht jetzt im Vordergrund. Daher wird der Akzent der Erkenntnistheorie auf die Physiologie verlagert, die in der Nachfolge Lockes auch der Psychologie ihre Gesetze aufzwingt. Die Mathematik, die als Urbild einer geschlossenen Systematik seit Descartes im Zentrum der Wissenschaft und der Philosophie stand, wird aus dieser Stellung von der Physiologie des Sensualismus verdrängt und von der Biologie, die in der umfänglichen *Histoire naturelle* von Buffon ihren ersten großen Gipfel erreicht. D'Alembert, obwohl selbst Mathematiker, repräsentiert die philosophische Grundhaltung seiner Epoche, wenn er den »esprit systématique« gegen den »esprit de système«, den systematisch forschenden Geist gegen den »Systemgeist« stellt.

Voltaires »Micromégas«

Der grundlegende Wechsel der geistigen Perspektive, der sich in der Voraufklärung anbahnt und durch das Bekanntwerden mit den Werken Newtons und Lockes durchsetzt, hat in einem kurzen satirischen Problemmärchen Voltaires einen reizvollen literarischen Ausdruck erhalten. Es handelt sich um einen jener »contes philosophiques«, in welchen sich die enge Verknüpfung von Schriftsteller und Philo-

soph, von Kunst und Wissenschaft eine sinngemäße literarische Ausdrucksform schuf.

Der »conte philosophique«, von dem ich sprechen will, ist betitelt: *Micromégas*. Voltaire schrieb dieses Opusculum im Jahre 1750 (definitive Fassung) und publizierte es 1752. Für die äußere Handlung hat Voltaire sich durch *Gullivers Reisen* von Swift inspirieren lassen. Micromégas, der Titelheld, ist einer aus dem Gigantenvolk, das den Planeten Sirius bewohnt. Wie seine Artgenossen mißt er 8 Meilen an Größe. In zarter Jugend noch, d.h. im Alter von 250 Jahren, besucht er das Jesuitenkolleg seines Planeten. Während seines Studiums entdeckt er kraft seiner überdimensionalen Intelligenz 50 geometrische Lehrsätze – 18 mehr als Pascal. Dann schreibt er ein Buch über die Insekten, in dem es um das Problem geht, ob die substantielle Form der Siriusflöhe von der gleichen Natur sei wie diejenige der Schnecken. Der Mufti des Landes findet das Buch ketzerisch und läßt es nach einem Prozeß von 220 Jahren Dauer von Richtern verurteilen, die es nicht gelesen haben. Der Autor selbst wird für 800 Jahre vom Hof verbannt. Micromégas beschließt daraufhin, mittels einer interplanetarischen Reise seinen Geist zu bilden. Er wandert also die Milchstraße entlang, bis er zum Saturn gelangt, dessen Bewohner ihm wie Zwerge erscheinen. Seine leutselige Gelehrsamkeit bringt ihm alsbald die Freundschaft des Sekretärs der saturnischen Akademie der Wissenschaften ein, mit dem er nun, durch gemeinsamen Erkenntnistrieb verbunden, hochphilosophischen Gesprächen obliegt. Mit maßlosem Staunen erfahren sie voneinander, daß die Bewohner des Sirius zehneinhalb Millionen Jahre alt werden und über rund tausend Sinne verfügen, während denen des Saturn nur ein Lebensalter von 15 000 Jahren beschieden und die Zahl ihrer Sinne auf 62 beschränkt ist. Sie sind sich einig, daß in beiden Fällen das Leben zu kurz ist, um alles Wißbare zu erfahren.

Micromégas und der Sekretär beschließen eine gemeinsame Forschungsreise. Sie verlassen den Saturn unter Hinterlassung einer ohnmächtigen Mätresse, schwingen sich auf einen Kometen und gelangen auf ihrer Wanderung zur Erde. Mit Hilfe von Edelsteinen, die sie als Mikroskope benutzen, stellen sie fest, daß die Erde bewohnt ist. In einer kleinen Pfütze – es handelt sich um das Baltische Meer – entdecken sie ein Schiff. Micromégas setzt es sich behutsam auf den Fingernagel. Nach vieler Mühe stellen sie fest, daß die merkwürdigen Insekten, die das Schiff bewohnen, sprechen, also geistbegabt sind, und unter Beachtung aller Vorsichtsmaßregeln beginnt Micromégas, per Schalldämpfer zu sprechen. Nie war jemand über etwas erstaunter als die Schiffsbesatzung über diese Stimme:

»L'aumônier du vaisseau récita les prières des exorcismes, les matelots jurèrent, et les philosophes du vaisseau firent un système; mais quelque système qu'ils fissent, ils ne purent jamais deviner qui leur parlait.«²⁹

Es kommt jedoch ein Gespräch zustande. Micromégas und der saturnische Akademiesekretär kommen aus dem Staunen über die Klugheit der Erdmikroben nicht mehr heraus und glauben, bei ihnen müßten eitel Glück und Freude herrschen. Als

²⁹ Voltaire, *Romans et Contes* (hrsg. René Groos), Paris 1967, S. 117.

sie jedoch hören, daß die Erde vorwiegend von Verrückten und Spitzbuben bewohnt werde, daß 100 000 mit Hüten gekleidete und 100 000 mit Turbanen gezier- te sich laufend gegenseitig umbringen und daß dies schon seit urdenklichen Zeiten so sei, da erfaßt den gutmütigen Micromégas eine solche Wut, daß er droht, die ganze Menschheit mit einem Fußtritt zu töten, worauf ihm der Schiffsphilosoph zur Antwort gibt, dies sei nicht nötig, das besorge die Menschheit schon selbst.

Micromégas will nun von den Erdbewohnern erfahren, was sie von ihrer Seele denken. Jetzt antworten alle zusammen und alle verschieden: der eine nach Aristoteles, der andere nach Descartes, der dritte nach Malebranche, der vierte nach Leibniz und der fünfte nach Locke. Ein Peripatetiker verkündet, die Seele sei eine Entelechie – Ἐντελεχῆια ἔστι –, mehr Griechisch kann er nicht. Der Cartesianer erklärt sich wie folgt:

»L'âme est un esprit pur, qui a reçu dans le ventre de sa mère toutes les idées métaphysiques, et qui, en sortant de là, est obligée d'aller à l'école, et d'apprendre tout de nouveau ce qu'elle a si bien su et qu'elle ne saura plus.«³⁰

Die »eingeborenen Ideen« des Descartes lassen dem armen Micromégas die Haare zu Berge stehen. Ganz ähnlich verworrenes Zeug verzapfen die Leibnizianer und der Anhänger von Malebranche. Nur der Schüler Lockes findet Gnade vor den Augen der Weltallreisenden, denn er verkündet:

»Je ne sais pas, dit-il, comment je pense, mais je sais que je n'ai jamais pensé qu'à l'occasion de mes sens. Qu'il y ait des substances immatérielles et intelligentes, c'est de quoi je ne doute pas; mais qu'il soit impossible à Dieu de communiquer la pensée à la matière, c'est de quoi je doute fort. Je révère la puissance éternelle, il ne m'appartient pas de la borner; je n'affirme rien, je me contente de croire qu'il y a plus de choses possibles qu'on ne pense.«³¹

Bevor aber Micromégas und der Sekretär dem Lockianer ihr Lob auszusprechen Zeit haben, erscheint ein eingefleischter Scholastiker, mustert die beiden Riesen verächtlich und erklärt, er kenne alle Geheimnisse des Daseins aus der *Summa theologica* des Heiligen Thomas von Aquin und könne ihnen beweisen, daß sie selbst, ihre Welten, ihre Sonnen, ihre Sterne, kurz alles einzig und allein für den Erdenmenschen geschaffen sei. Bei dieser Rede können unsere Raumfahrer nicht mehr an sich halten: sie schütteln sich vor Heiterkeit und brechen in ein homerisches Gelächter aus – »ce rire inextinguible qui, selon Homère, est le partage des dieux«.³² Dabei kommt es fast zur Katastrophe: Schultern und Bäuche der beiden Giganten wackeln so heftig hin und her, daß dem Sirier das Menschenschifflein vom Fingernagel fällt und dem Saturnier in die Hosentasche rutscht. Zum Glück findet sich das Schiff samt Inhalt in den Nähten der saturnischen Hosentasche wieder. Micromégas verspricht und schenkt den erschrockenen Menschenkindern ein Buch, in dem sie alle Weisheit der Welt finden würden. Man schafft dieses

³⁰ ebd., S. 121.

³¹ ebd., S. 122.

³² ebd.

Buch nach Paris zur Akademie der Wissenschaften; aber als der dortige Sekretär es öffnet, sieht er nur unbeschriebene Blätter: »Ah! dit-il, je m'en étais bien douté.«³³ Dieser Schluß ist ebenso geistreich wie überraschend: Der Mensch erhält auch in dieser Erzählung am Ende noch einmal die Gelegenheit, seinen traditionellen Hochmut als vermeintlicher Mittelpunkt des Weltalls zu bekunden. Er kann erleben, was er will, er hat es letztlich doch schon immer besser gewußt. Dieser Schluß gewinnt noch an Reiz, wenn man weiß, daß der Sekretär der Pariser Académie des Sciences Fontenelle hieß und daß sich hinter der Gestalt des etwas naiven und vorschnell urteilenden Saturnsekretärs gleichfalls das Bild Fontenelles abzeichnet. Voltaire hat es dem langlebigen Verfasser der *Dialogues des morts* und der *Histoire des oracles* übelgenommen, daß er in der Denksituation der Frühaufklärung und bei Descartes verharrte.

Auch sonst enthält der *Micromégas* – wie das Swiftsche Vorbild – anzügliche Anspielungen auf Zeitgenossen und Zeitereignisse. Wenn des *Micromégas'* Buch über die substantiellen Formen der Flöhe und Schnecken dem Autor eine Verfolgung durch den Siriusmufti einträgt, so spielt Voltaire hier darauf an, daß seine eigenen *Lettres sur les Anglais* auf geistliches Betreiben hin vom französischen Parlament verurteilt und öffentlich verbrannt wurden. Das Schiff, das die Riesen im Baltischen Meer aufklauben, ist ein Expeditionsschiff, das in jener Zeit unter der Leitung von Pierre Maupertuis jene Gewässer befahren hatte. Maupertuis selbst erscheint als der Schiffsphilosoph, der die Ideen Lockes vertritt. Voltaire ist hier durchaus gerecht. Maupertuis' Verdienste bestehen in der Tat wesentlich darin, als einer der ersten in Frankreich die Theorien Lockes propagiert zu haben. Später bricht zwischen Voltaire und Maupertuis eine offene Feindschaft aus. Maupertuis ist Präsident der Berliner Akademie der Wissenschaften von Friedrichs Gnaden. Voltaire gönnt ihm diese Ehre nicht und verlangt von König Friedrich seine Absetzung, allerdings nur mit dem Erfolg, selbst mit dem König in Schwierigkeiten zu geraten.

Im übrigen ist Ihnen gewiß klar geworden, welche geistige Situation und welche kritische Reaktion den eigentlichen Inhalt des *Micromégas* ausmachen. Vom Erlebnis des Newtonismus her wird die Auffassung, daß der Mensch Mittelpunkt, Sinn und Zweck des ganzen Weltalls, sein gottgeschaffener Geist mithin das Maß aller Dinge sei, ad absurdum geführt. Die Polemik eines Voltaire richtet sich keineswegs gegen eine im Bereich des Weltlichen und Natürlich-Vernünftigen wirkende Auffassung, der Mensch sei das Maß aller Dinge. Als Skandal erscheint ihm nur die religiöse Anthropozentrik, derzufolge Gott das ganze ungeheure Weltall nur geschaffen haben soll, um den erbärmlichen Menschenwesen ein Dasein mit viel Leid und wenig Glück zu bescheren. Daher seine ständigen Hiebe gegen den Thomismus.

³³ ebd., S. 123.

Der Einfluß von Locke und Hume

Spürt man hier noch die Wirkung der Entdeckungen Newtons, so führt die Erörterung der Natur der menschlichen Seele direkt in die unmittelbare Nachfolge des Engländers Locke. Was ist es, das Lockes Philosophie einen so unverhältnismäßig großen Einfluß im französischen 18. Jahrhundert gewinnen läßt? Die Antwort läßt sich auf *eine* Formel bringen: es ist der bereits stark ausgeprägte Sensualismus seiner Psychologie. Für diese Lehre war, wie wir wissen, der Boden in Frankreich schon bereitet durch einen Philosophen wie Gassendi und durch Epikureer und Schriftsteller wie Saint-Evremond. Jetzt erhalten diese Ideen eine wissenschaftliche Basis, die auf dem gleichen empirischen Wege erarbeitet schien wie die Lehre eines Newton.

Locke hat sein Hauptwerk, den *Essay concerning human understanding*, im Jahre 1690 veröffentlicht. In diesem Werk wird ein für die Aufklärung entscheidender Schritt getan: Noch bei Descartes, Spinoza und Leibniz stand hinter jedem philosophischen Problem spürbar und beengend die Metaphysik. Locke hat nun die Erkenntnistheorie aus dieser Abhängigkeit von der Metaphysik gelöst; ja, nun wird die alte Metaphysik überhaupt entbehrlich, weil jetzt die erkenntnistheoretische Frage nicht mehr auf die Art und Weise des Erkennens beschränkt bleibt, sondern auf die Frage nach der Entstehung des Erkennens ausgedehnt wird – auf eine Frage, die sich bislang immer in der Metaphysik, und d.h. damals: im Theologischen verlor. Die Erkenntnistheorie wird somit auf eine empirische Grundlage gestellt, sie wird eine Erfahrungswissenschaft. Unter diesen Umständen mußten natürlich bei Locke die cartesischen – ursprünglich platonischen – *ideae innatae* fallen. Wenn Locke nach Natur und Herkunft der *ideas* fragt, dann meint er damit nicht mehr jene Ideen, die schon bei Plato dem Menschen präexistent im göttlichen Geist ruhend sind, sondern er versteht unter »Idee« die sekundär gebildete Vorstellung, den Begriff, das Urteil usw.

Wie kommen bei Locke diese »Ideen« – diese Vorstellungen – zustande, die ja Voraussetzung und Inhalt der Erkenntnistätigkeit sind? Ihre Quellen sind »sensation« und »reflection«, d.h. sie stammen aus der äußeren, sinnlichen und aus der inneren, geistigen Wahrnehmung. Das Ich verhält sich rezeptiv: es nimmt die einzelnen Sinnesempfindungen = »sensations« auf und kombiniert sie zu Vorstellungen. Die »reflection«, die zweite, innere Quelle des Erkennens, ist das Wissen von den Tätigkeiten der Seele, die von den »sensations« veranlaßt werden. In diesem Wissen verknüpft sie die Einzelelemente des Bewußtseins zu zusammengesetzten Vorstellungen, und d.h. zum menschlichen Denken.

Der etwas jüngere englische Philosoph David Hume ergänzt die Psychologie Lockes nach der Seite der assoziativen Vorgänge hin. Die Psychologie will die Gravitationsgesetze des seelischen Lebens entdecken, so wie Newton diejenigen der äußeren mechanischen Natur. Die Vorstellungen erscheinen als Bündel von Assoziationen; die Seele als solche kann sich in dieser Funktion erschöpfen, d.h. sie wird praktisch damit als eigene Substanz aufgehoben. Hume hat denn auch folgerichtig die Seelensubstanz geleugnet. Die französische Aufklärungsphilosophie ist schon mit Voltaire und Condillac, erst recht aber mit den Materialisten Diderot, Lamettrie, Holbach und Helvétius weit über diese Anfangspositionen hinausgegan-

gen. Im Umkreis der Enzyklopädie wird der ganze Weg vom Empirismus über den reinen Sensualismus weiter zum dezidierten Materialismus durchlaufen.

Locke hatte der »inneren« geistigen Erfahrung, der »reflection«, noch eine gewisse Selbständigkeit gegenüber der sinnlichen »sensation« zugestanden, hatte ihr immer eine Art von Autonomie vorbehalten. Er hat jedoch die Tätigkeit der »reflection« so weitgehend von den Erfahrungen der »sensation« abhängig gemacht, daß der Gedanke nahelag, die sinnliche Erfahrung zum einzigen ursprünglichen Erkenntnismittel zu erheben und die »reflection« als bloße Funktion der »sensation« zu betrachten. Dies ist dann der entschiedene Sensualismus: die Erkenntnis beruht auf der Grundlage der rein physischen Sinnestätigkeit; auch der Vorgang der Verknüpfung der einzelnen Sinneswahrnehmungen zu Vorstellungen wird dann als physische Tätigkeit verstanden. Die Psychologie ist jetzt ihrem Wesen nach Physiologie. Voltaire hat die Lehre Lockes mit verstärkten sensualistischen Akzenten versehen. Sie erinnern sich, daß im *Micromégas* die Unterhaltung zwischen dem Siriusbewohner und dem Saturnbewohner – eine Unterhaltung über die Erkenntnisfähigkeit – sich ganz auf die Frage zuspitzt, über welche Anzahl von Sinnen die jeweiligen Planetenbewohner verfügen.

Voltaire ist der wichtigste und einflußreichste Propagandist der Lehre Lockes in Frankreich. Während seines Engländeraufenthalts hat er sie studiert und ihre Darstellung in seine aufsehenerregenden *Lettres sur les Anglais* aufgenommen. Das Buch erschien zuerst unter dem Titel *Lettres philosophiques* im Jahre 1734. Das Parlament ließ das Buch öffentlich verbrennen, und Voltaire selbst konnte sich schlimmeren Folgen nur dadurch entziehen, daß er vorzutäuschen verstand, das Werk sei ohne sein Wissen und mit willkürlichen Entstellungen von fremder Hand gedruckt worden. Die Gründe, die das Buch ein solches Aufsehen erregen ließen, sind mehrfacher Art. Die *Lettres sur les Anglais* enthalten die Anpreisung der Werke Bacons, Newtons und vor allem Lockes. War diese erste Massierung suspekter philosophischer Bewegungen schon Anlaß genug, das Mißtrauen der geistlichen Organe zu erwecken, so mußten die im gleichen Werk enthaltenen direkten Angriffe gegen Kirche und Religion die Zensur geradezu herausfordern. Christus, das Taufsakrament, die Kirche und der Klerus kommen sehr schlecht weg. Die englischen Verhältnisse werden auf Kosten der französischen Zustände als vorbildlich erklärt. Zu all dem hat Voltaire dem Werk als 25. Brief noch seine bedeutende Kritik an Pascal angehängt. Wenn sich auch die Kirche mit dem Jansenisten Pascal nicht zu identifizieren brauchte, so war Voltaires Polemik doch allzu deutlich auch gegen das Christentum schlechthin gerichtet, als daß die zeitgenössische Geistlichkeit den Angriff nicht auch als gegen sich selbst gerichtet hätte erkennen müssen:

Voltaires Kritik an Pascal («Lettres anglaises«)

In diesem Zusammenhang muß wenigstens kurz auf Voltaires berühmte Pascal-Kritik eingegangen werden. Voltaire hat sich sein ganzes Leben hindurch mit Pascal auseinandergesetzt. Für ihn, wie für die meisten Aufklärer, war der Verfasser der *Lettres provinciales* ein bewundernswertes Vorbild kritischer Polemik, der Ver-

fasser der *Pensées* aber ein Menschenfeind, dessen pessimistische Darstellung der *condition humaine* ein Ärgernis für die Idee des Fortschritts darstellte. Schon 1728 verfaßte Voltaire seine *Remarques sur les pensées de M. Pascal*, 1734 wurden sie mit den *Lettres anglaises* gedruckt. Voltaire war der nicht unberechtigten Ansicht, daß die Aufklärung, sollte sie zum Durchbruch gelangen, zuvor das pessimistische Menschenbild Pascals destruieren müsse. Pascal – so meint Voltaire – »s'acharne à nous peindre tous méchants et malheureux. Il écrit contre la nature humaine à peu près comme il écrivait contre les Jésuites [...] Il dit éloquemment des injures au genre humain.« So fühlt sich Voltaire herausgefordert, gegen Pascals finstere Anthropologie die Partei des Menschen und der Menschheit zu ergreifen: »J'ose prendre le parti de l'humanité contre ce misanthrope sublime.«³⁴ Um den Pessimismus Pascals zu widerlegen, seine Auffassung, der Mensch sei verloren zwischen dem Nichts und seinem Denken und daher angewiesen auf Gott und die »condition humaine« sei seine »misère« – um dies zu widerlegen, ist Voltaire gezwungen, von jener *condition* ein allzu freundliches Bild zu pinseln:

»Pour moi, quand je regarde Paris ou Londres, je ne vois aucune raison pour entrer dans ce désespoir dont parle M. Pascal; je vois une ville qui ne ressemble en rien à une île déserte, mais peuplée, opulente, policée, et où les hommes sont heureux autant que la nature humaine le comporte.«³⁵

Voltaire sieht sich – um Pascal zu widerlegen – gezwungen, das lichtvolle Bild einer menschlichen Gesellschaft zu erstellen, welche erst zu realisieren ist – und dabei so zu tun, als existiere sie bereits. Der aufklärerische Optimismus muß Sturm laufen gegen die Anschwärzung des Menschen, die dessen sichtbares Elend als seine Natur, als »conditio humana« hinstellt.

Wir wollen weder fragen noch urteilen, wer hier recht hat. Noch ist Pascal nicht widerlegt. Zutreffender, so will es scheinen, ist Voltaires Kritik an Pascals Auffassung des »divertissement«. Bekanntlich war für den Autor der *Pensées* das »divertissement« – die »Zerstreuung« – für den Menschen eine bloße Flucht vor seiner *condition*, vor dem Abgrund, vor dem »ennui«, den dieser Abgrund hervorruft – und damit ein Fehlverhalten, das ihn von der Erkenntnis Gottes fernhält, anstatt ihn zu Gott zu führen. Auch für Voltaire ist das »divertissement« ein Heilmittel für den »ennui«, aber ein positives, denn es verhilft zu jenem Glück, auf welches der Mensch hienieden und nicht erst in einem ungewissen Jenseits Anspruch hat: »... il est plutôt l'instrument de notre bonheur qu'il n'est le ressentiment de notre misère.«³⁶

³⁴ Voltaire, *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises* (hrsg. Raymond Naves), Paris 1964, S. 141.

³⁵ ebd., S. 148.

³⁶ ebd., S. 159. Zu Voltaires Pascal-Kritik vgl. das entsprechende Kapitel bei Margot Kruse, *Das Pascal-Bild in der französischen Literatur*, Hamburg 1955 und die dort angegebene Literatur. Eine Übersetzung der *Remarques sur les Pensées de M. Pascal* hat – mit einer 150 knappen Einleitung – Karl Löwith veröffentlicht in: *Der Monat* 19 (1967), S. 49 ff.

Die *Lettres sur les Anglais* enthalten ansatzweise schon alle Elemente der kritischen Philosophie Voltaires. Diese Philosophie nun läßt sich nicht – ebensowenig wie Voltaire selbst – auf *einen* Nenner bringen, es sei denn auf denjenigen eines umfassenden Skeptizismus. In den *Lettres sur les Anglais* ist sie überdies noch unzureichend durchdacht und in einer aufreizenden Weise hingeworfen. Voltaire hat die Macht der öffentlichen Meinung erkannt und hat sein ganzes literarisches Werk darauf ausgerichtet, ein Bildner dieser öffentlichen Meinung zu sein. Mit den *Lettres sur les Anglais* ist er es erstmals in großem Maßstab geworden.

Er hatte sich schon vor seinem Engländeraufenthalt nicht mit der theologischen Lehre von der Unsterblichkeit der Einzelseele anfreunden können. Daß die fühlende und denkende Kraft im Einzelmenschen, die Seele, eine immaterielle Substanz sein sollte, wollte ihm nicht einleuchten. Daß der Körper, wie er sich einmal ausdrückt, nur das Etui für eine raumlos-ewige Individualee sein soll, erschien ihm absurd. In fast allen seinen philosophischen Schriften bemühte er sich, die Abhängigkeit des Psychischen von den Sinneserfahrungen evident zu machen. Und, von Locke ausgehend, gelangte er zu einer ähnlichen Lösung wie David Hume: die Sinneserfahrungen assoziieren sich zu Vorstellungen, und die Vorstellungen bündeln sich zum Denken. In einem Brief an D'Alembert aus dem Jahre 1757 schreibt er: »Je prie l'honnête homme qui fera Matière de bien prouver que le je ne sais quoi qu'on nomme *matière* peut aussi bien penser, que le je ne sais quoi qu'on appelle *Esprit*.«³⁷ Dieser Satz ist charakteristisch für den ganzen Voltaire: Die Materie ist ebenso rätselhaft wie der Geist, und alle scheinbar verbindlichen Aussagen über beide sind absolut fragwürdig. Über Geist und Seele läßt sich niemals mit Sicherheit aussagen, daß sie rein spirituell seien; und niemand wird jemals beweisen können, daß die Materie nicht zum Denken gelangen könne. Wir erinnern uns dabei an die Worte des Locke-Anhängers im *Micromégas*: »qu'il soit impossible à Dieu de communiquer la pensée à la matière, c'est de quoi je doute fort.«³⁸ Der tief eingewurzelte Skeptizismus, der Voltaire veranlaßt, immer aufs neue gegen den theologischen und philosophischen Spiritualismus anzurennen, wendet sich aber auch gegen den systematischen Materialismus. Nach Voltaire – und darin stimmt ihm D'Alembert zu – ist der Materialismus ebenso unbeweisbar wie der Idealismus. Die Behauptung, das Wesen der Welt baue sich allein auf der Materie auf und sei nur aus ihr erklärbar, erscheint beiden Philosophen nur als ein Versuch, eine *neue* unbeweisbare Metaphysik an die Stelle einer *alten* unbeweisbaren Metaphysik zu setzen. Mag das geistige Leben auch eine Funktion der Sinneswahrnehmungen sein – und davon ist Voltaire wie D'Alembert überzeugt: das geistige Leben als solches kann doch nicht materiell sein!

³⁷ Voltaire, »A Jean Le Rond D'Alembert (juillet-août 1757)«, in: *Correspondance* (hrsg. Théodore Besterman), Bd. 4 (1754-1757), Paris 1978, S. 1059.

³⁸ Voltaire, *Romans et contes*, op.cit., S. 122.

Voltaire und das Problem der Theodizee

Dabei ist daran zu erinnern, daß Voltaire nie ernsthaft die Existenz Gottes geleugnet hat. Er hat gelegentlich an ihr gezweifelt. Im Prinzip aber hat er immer an der Existenz Gottes – eines im Sinne der natürlichen, der Vernunftreligion verstandenen – Gottes festgehalten. Und sein berühmter Satz, daß man Gott erfinden mußte, selbst wenn es ihn nicht gäbe, bedeutet noch kein Bekenntnis zum Atheismus. Was ihn jedoch zeitlebens zutiefst beunruhigte, war die Frage, ob Gott auch ein »gutem Gott sei, d.h. also, ob es einen »lieben« Gott gebe. Die Existenz des Übels in der Welt war für ihn ein permanentes Skandalon. Und wenn man schon die Mehrzahl der betrüblichen Wechselfälle des Lebens auf menschliches Verschulden und Versagen zurückführen kann, wie steht es dann mit den Naturkatastrophen großen Ausmaßes? Von der Vorsehung eines »guten« Gottes kann hier nicht mehr die Rede sein. Wo bleibt der »liebe« Gott, wenn eine ganze Stadt binnen weniger Minuten vernichtet wird?! Das furchtbare Erdbeben von Lissabon hat Voltaire zu einem seiner großartigsten Gedichte inspiriert, und es hat seinem Aufkläreroptimismus einen argen Stoß versetzt. Man kann ermessen, welches Ärgernis für ihn der unbegrenzte Optimismus eines Leibniz war. Auch für Voltaire stellt sich so das ewige Problem der Theodizee, der Rechtfertigung Gottes: Wenn Gott das Böse nicht verhindern *kann*, wie soll er dann allmächtig sein; und wenn er das Böse nicht verhindern *will*, wie kann er dann allgütig sein? Voltaire hat sich auch bei dieser Frage nicht auf eine verbindliche Antwort festgelegt, aber alle seine Erörterungen zeigen, daß er dazu neigte, die *Allmacht* Gottes zugunsten der *Güte* Gottes preiszugeben. Dies ist auch die dem Deismus entsprechende Auffassung: die Auffassung jener Vernunftreligion, die glaubt, daß Gott sich nach der Erschaffung der Welt aus seiner Schöpfung zurückgezogen und keinen Einfluß mehr auf sie habe. Die bekannte Lehre Leibnizens, daß die existierende Welt die beste aller möglichen Welten sei, erschien Voltaire wie ein schlechter Witz mit gefährlichen Folgen. Voltaire hat die Leibnizsche Theodizee an ihrer schwächsten Stelle gefaßt und in seinem *Candide* der Lächerlichkeit preisgegeben.

In diesem Punkt trifft das sensualistische Element Lockescher Provenienz wieder auf den Perspektivenwechsel, der von den Entdeckungen Newtons seinen Ausgang nahm. Und hier ist ein zweites geistesgeschichtlich bedeutsames Verdienst Voltaires zu suchen. Er hat nämlich – kurze Zeit nach den *Lettres sur les Anglais* – im Jahre 1738 seine *Eléments de la philosophie de Newton* herausgegeben. Dieses Buch erregte kaum weniger Aufsehen als das vorhergehende, denn es vollzog den demonstrativen Bruch mit dem Cartesianismus. Voltaire ist in naturwissenschaftlichen Dingen kein origineller Denker gewesen – das wäre wohl auch zuviel verlangt-, aber er war ein Popularisator von unermeßlicher Wirksamkeit. Der Vorwurf, den schon einige Zeitgenossen erhoben, daß er in seinen *Eléments de la philosophie de Newton* nichts Neues, sondern nur einen vulgarisierenden Aufguß biete, trifft ins Leere. Gleichwohl war es richtig und geistreich, wenn ein Zeitgenosse den Untertitel des Werks in diesem Sinne variierte. Voltaire hatte sein Buch überschrieben: »Eléments de la philosophie de Newton, mis à la portée de tous« – und der Kritiker wandelte ab: »mis à la porte de tous«.

Die Anregung zu dem Buch kam von der wackeren Marquise du Châtelet, die eine vorzügliche Kennerin der Naturwissenschaften und eine begeisterte Anhängerin Lockes war. Voltaire verdankt ihr viel von seinen Kenntnissen auf diesem Gebiet; und er gesteht in der Vershymne, die das Buch einleitet, seine Dankesschuld offen ein, indem er laut den Genius der Freundin preist. Vergessen ist, so heißt es in der Widmung an die Marquise, das eitle Streben nach literarischem Ruhm:

»Le charme tout-puissant de la Philosophie
Elève un esprit sage au-dessus de l'envie

[...]

Déjà de la carrière
L'auguste Vérité vient m'ouvrir la barrière.«³⁹

In diesem Sinne wird dann die Ankunft des philosophischen Lichts, an welchem er selbst teil hat, verherrlicht. In dieser Hochstimmung geht es dann noch rund 50 Verse weiter. (Vgl. auch das dazugehörige Bild in der Erstausgabe: Im Himmel Newton, über den Wolken thronend. Der Strahl der »auguste Vérité« fällt auf den Spiegel in der Hand einer Frau – der Marquise – und von dort auf den mit Lorbeer gekrönten Dichter und das Blatt, das er mit der neuen Weisheit füllt.)

Dann beginnt, gleich am Anfang des Prosatextes, die Abrechnung mit Descartes. So schwer man es dem großen Philosophen des 17. Jahrhunderts zu seinen Lebzeiten gemacht hatte, so rasch war seine Lehre nach seinem Tode zum Allgemeinut geworden. Sie war jetzt die sozusagen offizielle, und jeder Angriff gegen sie erschien als eine innerphilosophische Blasphemie. Voltaire wagt den Angriff und richtet ihn weniger gegen Descartes selbst als gegen die Cartesianer. Descartes hat, so verkündet er, einen Zipfel des dichten Vorhangs gehoben, mit dem die Menschen die Wahrheiten der Natur verdeckt hatten. Aber es wäre gut gewesen, er hätte sich darauf beschränkt, »ou qu'en allant plus loin, l'expérience fût son guide. Mais il était possédé de l'envie d'établir un Système.«⁴⁰ Und aus Systemzwang, der ihn seine gesunden skeptischen Prinzipien vergessen ließ, kam Descartes zu absurden Vorstellungen über die Natur. Dann beginnt Voltaire seine Darstellung der lichtbringenden Lehre Newtons und rechtfertigt diese Darstellung mit dem Argument, das bis auf den heutigen Tag jede Popularisierung der Wissenschaft legitimiert:

»La Science de la Nature est un bien qui appartient à tous les hommes. Tous voudroient avoir connaissance de leur bien, peu ont le tems ou la patience de la calculer; Neuton a compté pour eux.«⁴¹

Newton hat also dem Menschen das Gefühl für seinen wahren Platz in der Größenordnung des Universums gegeben, ihm aber zugleich eben auch diese Er-

³⁹ Voltaire, *Elémens de la philosophie de Neuton*, Amsterdam 1738, S. 4.

⁴⁰ ebd., S. 16.

⁴¹ ebd., S. 12.

kenntnis vermittelt. Wenn aber der Mensch auf diese Weise auf seine minimale Standortbedeutung in der Welt beschränkt ist, der er sich doch gegenüber sieht und die er zu beurteilen, zu erkennen hat, dann taucht als brennendstes neues Problem die Frage auf: *wie* komme ich zur Erkenntnis, und *wo* finde ich die Gewähr, daß diese meine Erkenntnis auch den wahren Sachverhalt trifft? Die Antwort wird in der Weise gesucht, daß man die Genesis der Erkenntnisakte, das Zustandekommen, das Werden des Denkens, des Fühlens und des Urteilens überprüft und möglichst lückenlos aufzuzeigen versucht. Den ersten entscheidenden Schritt schien Locke getan zu haben. Und somit bauen alle folgenden Denker auf den Ergebnissen Lockes auf. In welcher Hinsicht bereits der frühe Voltaire die Lehre des Engländers modifiziert hat, haben wir gesehen.

Aufklärungsphilosophen neben Voltaire

Condillac

Unsere Aufgabe ist es jetzt, uns demjenigen unter den Philosophen der Aufklärung zuzuwenden, der innerhalb der sensualistischen Nachfolgeschaft Lockes die originellste Leistung aufzuweisen hat und dessen Werk als repräsentativ für die herrschenden erkenntnistheoretischen Tendenzen der Zeit angesehen werden darf. Dieser Mann ist Condillac (1715-1780).

Etienne Bonnot de Condillac war Geistlicher. Er hat stets ein ehrenwertes, fleißiges Gelehrtenleben geführt, war mit den großen Vorkämpfern der Aufklärung, Diderot, D'Alembert, Rousseau bekannt, hat aber nicht an der Enzyklopädie mitgewirkt. Als Erzieher des Prinzen von Parma schrieb er einige sehr zahme Traktate über die Kunst des Denkens und Schreibens für seinen Zögling. 1768 wurde er in die Akademie aufgenommen und verbrachte den Rest seines Lebens zurückgezogen mit seinen Studien. Seine eigentliche philosophische Arbeit begann mit dem *Essai sur l'origine de la connaissance humaine*, der 1746 erschien. Dieses Anfangswerk folgt den Prinzipien Lockes und setzt sich zum Ziel, die von Locke noch belassenen Lücken auszufüllen. Bei diesem letzteren Geschäft geht Condillac aber schon beträchtlich über Locke hinaus – zunächst allerdings fast nur in bloßen Behauptungen, deren Zielrichtung in dem Untertitel dieses Werks anklingt: *Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement*. Dieses »seul principe«, aus dem sich der ganze Denkprozeß entfaltet, ist, wie wir bereits wissen, ein Grundzug der ganzen Epoche. Condillac hat ihn auf die Spitze getrieben. Und es ist kein Zufall, daß, als im gleichen Jahre 1746 die Ästhetik des Charles Batteux erschien, dieses Werk einen ganz ähnlichen Titel trug: *Les beaux-arts réduits à un mime principe*. Darüber aber später in anderem Zusammenhang.

Wie ist nun Condillacs »seul principe« zu verstehen? Und wie gelangt er dazu? Wie Sie sich erinnern, hat Locke zwischen »sensation« und »reflection«, zwischen äußerer sinnlicher und innerer geistiger Erfahrung unterschieden, also noch zwei verschiedene Erkenntnisquellen angenommen. Condillac hat diese Trennung aufgehoben. Zwischen »sensation« und »réflexion« gibt es für ihn keine Scheidewand, keinen Wesensunterschied mehr, sondern nur eine lückenlose Kette von Übergängen. Dieser Gedanke ist in seinem ersten Werk noch nicht voll durchgebildet, aber bereits angedeutet. Der bekannte sensualistische Grundsatz, den Cicero für Epikur bezeugte, tritt hier in anderem Wortlaut, aber völlig entschieden auf: »nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu« – »nichts ist im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen war.« Leibniz glaubte bekanntlich, diesen Satz ergänzen und korrigieren zu müssen, und fügte hinzu: »nisi intellectus ipse« – »ausgenommen der Verstand selbst.« Bei Condillac findet diese Ergänzung nicht statt. Sie ist schon in seinem ersten Buch gegenstandslos und wird es erst recht in seinem Hauptwerk. Bevor er sich jedoch an dieses machte, schrieb er seinen *Traité*

des systèmes, der im Jahre 1749 erschien. Wie der Titel vermuten läßt, verfolgt dieses Buch den Zweck, die geschlossenen philosophischen Systeme zu widerlegen. Die Opfer sind Descartes, Leibniz und Spinoza. Die »*ideae innatae*« erhalten hier den Gnadenstoß.

1754 veröffentlichte Condillac seinen *Traité des sensations*. Hier ist der Unterschied zur Auffassung Lockes ganz klar herausgearbeitet. Für Condillac steht fest: was die Seele auch immer sein mag – der Inhalt ihrer Bewußtseinstätigkeit stammt ausschließlich aus den Sinnen. Das Hauptproblem aber ist dann die Lösung der Frage, auf welche Weise sich die Sinnesempfindungen zum Vorgang des Denkens selbst entwickeln; anders gesagt: in welcher Weise diese Empfindungen eine Metamorphose erfahren, deren Resultat schließlich die Gesamtheit des menschlichen Seelen- und Geisteslebens ausmacht.

Um diesen Entwicklungsprozeß zur Darstellung zu bringen, führt Condillac die Fiktion einer Statue ein, die belebt und organisiert ist wie ein Mensch, die aber doch noch im Schlaf der Bewußtseinslosigkeit verharrt, weil sie noch von keinem Sinnesindruck berührt ist. An dieser Statue läßt nun Condillac der Reihe nach – und in dieser Reihenfolge besteht der Aufbau des Buches – die einzelnen Sinne erwachen und sich zueinander in ein Verhältnis setzen. Schon aus dem bloßen *Beieinandersein* der Sinne ergibt sich ein Verhältnis zwischen ihnen und daraus wiederum *Beziehungen*, aus deren Vielfalt die ganze *Mannigfaltigkeit des Bewußtseins* entsteht.

Die Sinnesempfindung – *sensation* – ergibt unmittelbar die Wahrnehmung: *perception*. Die Wahrnehmungen aber sind von verschiedener Intensität. Diese Verschiedenheit bewirkt, daß die Aufmerksamkeit, die die Wahrnehmungen auf sich ziehen, von verschiedenen Graden ist und entsprechende Eindrücke zurückläßt, durch die wiederum das Gedächtnis entsteht – *mémoire*. Wenn dieses Gedächtnis sich die Sinneswahrnehmungen anschaulich vorführt, so liegt der Tatbestand der Vorstellungskraft oder Einbildungskraft vor: die *imagination*. So entstandene *mémoire* und *imagination* bewirken, daß die Eindrücke auf ihren Wert miteinander verglichen werden; und was dabei aus dem Vergleich entsteht, ist das *Urteil*.

Für das Urteil aber bedarf es der Bildung von *Begriffen* für die Gegenstände. Und diese Begriffsbildung, die notwendig *Sprache* zeugt, ist bereits die *réflexion*. Die *réflexion* unterscheidet zwischen angenehmen und unangenehmen Eindrücken, weckt mithin die Gefühle von *Lust* und *Unlust*. Das Gefühl der Lust erzeugt Bedürfnis, das Bedürfnis: *Verlangen*. Aus dem Verlangen entspringen die *Leidenschaften*: Liebe, Haß, Furcht und Hoffnung. Das Verlangen, den Leidenschaften zu folgen, bewirkt aber bereits den *Willen*, mit dem andererseits schon die Vorstellungen des *Guten* und des *Schönen*, aber auch des *Bösen* und des *Häßlichen* verbunden sind. Aus Leidenschaften und Wille aber ergeben sich – durch *Vergleich* und *Urteil* – auch der *ästhetische* und der *moralische Wille*.

So wird in einer lückenlosen Kette die Entstehung des menschlichen Fühlens und Denkens in seiner ganzen Komplexität auf das *seul principe*, nämlich auf die *Sinnesempfindungen* zurückgeführt. Der denkende Mensch ist das Produkt seiner Sinnesempfindungen und der Gewohnheit, solche Empfindungen zu haben. Das geistige Leben ist die Sublimierung des Sinnenlebens. Damit ist freilich noch nichts gesagt über jene Instanz, welche die Sinnesempfindungen sublimiert.

Es ist klar, daß aus dieser Auffassung materialistische Konsequenzen gezogen werden können; und wir werden noch sehen, in welcher Weise dies etwa Lametrie, Diderot, Holbach und Helvétius tun. Bei Condillac ist das indessen noch nicht der Fall. Obwohl er das Seelenleben in seinem ganzen Umfang aus den Sinnesindrücken ableitet, existiert für ihn doch eine Seele als solche, die nicht erst wird durch die Sinne, sondern die bereits vorher da ist, wenn auch nur in einer Art Schlafzustand. Daß sie schläft und erst durch die Sinnesempfindungen zu eigenem Leben erweckt werden muß, das ist nach Condillac die Folge des Sündenfalls. Condillac leugnet also eine reine Körperlichkeit der Seele, und er kann daher der Individualseele auch ein Weiterleben nach dem Tode zusichern und somit im Rahmen der Orthodoxie bleiben. Vor dem Sündenfall konnte die Seele auch ohne Sinne fühlen und denken, und daher wird sie auch nach der Aufhebung des sündigen Zustands, und das heißt nach dem Tode, wieder dazu in der Lage sein. Das ist ein braver Kompromiß mit der Theologie, den Condillac im besten Glauben einging. Es wird daran aber auch verständlich, daß sich Condillacs Schüler in zwei Richtungen spalteten: in Spiritualisten und Materialisten, die sich mit gleichem Recht auf die Lehre des Meisters berufen konnten.

Condillac hat seinem *Traité des sensations* noch einen *Traité des animaux* (1756) angeschlossen, der eine logische Ergänzung seiner Lehre bildet. Wenn selbst die menschliche Reflexion nichts weiter ist als das höchste Produkt eines Stufenganges der entfalteten Sinnesempfindungen, dann gehört in diesen Prozeß auch das Tier hinein. Daher widerlegt Condillac die These des Descartes, daß die Tiere nur seelenlose Automaten seien; und er bekämpft sogar die Auffassung seines Zeitgenossen Buffon, der diesen Automaten immerhin die Fähigkeit zur Empfindung – aber auch nicht mehr – zugestanden hatte. Condillac dagegen schreibt den Tieren nicht bloß ein Gefühlsleben, sondern sogar einen bestimmten Grad wirklichen Denkens zu. Der Mensch ist – logischerweise – ein höher entwickeltes Tier, das die höchste Stufe der Sublimierung der Sinnesempfindungen erreicht hat. Das Tier gelangt bis zu dem Punkt, an dem sich die »sensations« in Verstand umsetzen; der Mensch kommt eine entscheidende Stufe weiter: nämlich zur Vernunft, die zum abstrahierenden Denken befähigt.

Bevor ich Condillac verlasse, will ich noch auf einen Umstand hinweisen, der im Zusammenhang mit den später zu erörternden ästhetischen Theorien eine Rolle spielt. Im 17. Jahrhundert hatte das Prinzip gegolten, daß die Triebe des Menschen durch seine Vernunft gezähmt, wo nicht ausgeschaltet werden müssen. Dieses Prinzip hat bei Descartes seine philosophische Formulierung gefunden. Das 18. Jahrhundert dagegen nimmt die Triebe als positive Impulse des seelischen Geschehens. Schon Vauvenargues hatte das Wesen des Menschen weniger in seiner Vernunft als in seinen Leidenschaften gesehen. Für die Philosophen der Aufklärung wird das Affektleben zum Ausdruck der Natur und damit zu einer Entsprechung der in dieser Natur herrschenden Vernunft. Bei Diderot wird es dann die bewußte Steigerung der Affekte sein, aus deren Harmonie die Seele ihre eigentlichen Kräfte schöpft. Die Triebe, die Affekte aber sind unmittelbare Folgen der Sinnesempfindungen und der von ihnen veranlaßten Gefühle. Und so wird in wachsendem Maße das *sentiment* zum ersten Organ des ästhetischen Geschmacks. Condillac scheint das Bedürfnis empfunden zu haben, seinem Entwick-

lungsprozeß von der Sinnesempfindung bis hinauf zum Fühlen und Denken einen Motor geben zu müssen. Daher hat er Lockes Begriff des »uneasiness« – des Unlustgefühls – erweitert zur »inquiétude«, zur »Unruhe« als treibender Kraft des ganzen Seelenlebens; und zwar sowohl als Energie, die den Bewußtseinsvorgang anstößt und vorantreibt, wie auch als Quelle der schöpferischen Phantasie, die sich unter dem Namen »imagination« jetzt wieder offen zeigen darf. Auf diese bedeutsame Seite des Sensualismus, die ästhetische, werden wir später unser Augenmerk zu richten haben. Vorerst will ich nur darauf hinweisen, daß im Zusammenhang mit der sensualistischen Erkenntnistheorie die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts zur Kunstpsychologie wird.

Lametrie

Die französische Aufklärung ist nicht beim Sensualismus stehengeblieben. Schon etliche Jahre vor den Hauptwerken Condillacs hatte Lametrie mit seinen Frühschriften öffentlichen Skandal erregt. Julien Offray de Lametrie wurde 1709 geboren, studierte etwas Theologie, dann Naturwissenschaften und Medizin und etablierte sich als praktischer Arzt. Als solcher betrieb er seine Studien weiter und entfachte mit seinen medizinischen Streitschriften die ersten Stürme in der Fachgelehrten Welt, weil er jetzt schon einem offenen Atheismus huldigte.

1745 ließ er seine *Histoire naturelle de l'âme* erscheinen, in welcher die Seele auf die Funktionen von Rückenmark und Gehirn reduziert wird. Das Buch kostete ihn seine Stelle als Militärarzt. Er flüchtete vor seinen aufgebrachten Gegnern nach Holland und, als sie ihn auch dort nicht ruhen ließen, auf Vermittlung von Maupe-tuis weiter in die schützenden Arme König Friedrichs von Preußen. In Potsdam wurde er Akademiemitglied, königlicher Vorleser und eine Art philosophischer Hofnarr zur Belustigung des menschenverachtenden Herrschers. In dieser Umgebung konnte er ungehindert seine herausfordernden Bücher schreiben, konnte die Philosophie des Genusses, der Wollust, des Atheismus und der Tafelfreuden verkünden. Die praktische Folge seiner Theorien scheint ihm persönlich dann sehr übel bekommen zu sein: er ist- kaum 42-jährig-1751 in Potsdam an den Folgen eines Festessens gestorben. Seine Feinde verbreiteten das Gerücht, er hätte geprahlt, eine riesige Pastete allein zu verspeisen, und dabei hätte er sich dann einfach überfressen. Über dieses Ereignis ist viel Tinte vergossen worden. Die ominöse Trüffelpastete, vom Koch des königlichen Hofes bereitet, enthielt offenbar schlecht gewordenes Fasanenfleisch. Vermutlich starb Lametrie also an einer Fleischvergiftung. Für Zeitgenossen und Nachwelt hatte dieser Tod symbolische Bedeutung angesichts des materialistischen Hedonismus, den Lametrie zeitlebens gepredigt hatte. Spöttisch schreibt Diderot: »La Mettrie, dissolu, impudent, bouffon, flatteur [...] est mort comme il devait mourir, victime de son intempérance et de sa folie.«⁴² In einem Brief vom 24. Dezember desselben Jahres berichtet Voltaire über

⁴² Denis Diderot, »Essai sur les règnes de Claude et Néron et sur la vie et les écrits de Sénèque«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 3, Paris 1875, S. 218.

dieses Ereignis. Der Brief wirft ein recht bezeichnendes Licht auf den Geist, der in dem illustren Freidenkerkreis am Hofe Friedrichs geherrscht hat. Voltaire schreibt:

»C'était le plus fou des hommes, mais c'était le plus ingénu. Le roi s'est fait informer très exactement de la manière dont il était mort, s'il avait passé par toutes les formes catholiques, s'il avait eu quelque édification. Enfin il a été bien éclairci que ce gourmand était mort en philosophe. >J'en suis bien aise<, nous a dit le roi, >pour le repos de son âme.< Nous nous sommes mis à rire, et lui aussi.«⁴³

1747 hatte Lamettrie sein Buch *L'homme plante* publiziert, 1748 sein Hauptwerk: *L'homme machine*. In diesen Jahren erschienen auch die Schriften, in denen er seine materialistische Physiologie mit einer Ärgernis erregenden Moral unterbaute: *Discours sur le bonheur* (1743), *Système d'Epicure* (1750) und *L'art de jouir* (1751).

Das Hauptwerk ist *L'homme machine*. Es beginnt mit einer bodenlosen Frechheit. Der brave Naturforscher und Dichter Albrecht von Haller, der in Göttingen lebte, hatte Lamettries frühere Schriften rezensiert und ziemlich ungnädig kritisiert. Lamettrie rächte sich, indem er *L'homme machine* mit einer Widmung für denselben Haller versah. Nun, Haller bedankte sich für diese Ehre und wehrte sich verzweifelt in Wort und Schrift, worauf Lamettrie sich hinsetzte und eine Schrift ausbrütete mit dem Titel: *Le petit homme à longue queue*. In dieser Schrift trat der biedere Haller selber auf als fröhlicher Kumpan und Zechgenosse, der eifrig an den Ausschweifungen Lamettries teilnimmt und gotteslästerliche Reden führt. Bevor der also erneut aufgeschreckte Haller sich von seinem Schreck erholen konnte, hatte der Dämon des Genusses seinen Gegner hinweggerafft. Das waren die Spielchen, die dem guten Alten Fritz eine höllische Freude bereiteten und die er mit allen Kräften förderte. Lamettrie macht seinen Kritikern eine gerechte Beurteilung nicht leicht. Seine Art, alles mit einem höhnischen, zynisch klingenden Gelächter zu bedenken, bewirkte, daß man ihn nicht ganz ernst nahm. Auch die Art und Weise, mit der er sich in Szene setzte, war nicht dazu angetan, ihm Freunde zu schaffen. Er brachte es fertig, ein Buch zu schreiben, es anonym zu veröffentlichen, anschließend eine scharfe Kritik an diesem Buch zu publizieren – aus seiner eigenen Feder wohlge-merkt –, um dann wiederum auf diese Kritik zu antworten, natürlich in Form einer vorausgeplanten vernichtenden Kritik dieser Kritik. Die Leser fragten sich schließlich bei jeder Kritik an einem Buch Lamettries, ob sie nicht von diesem selbst stamme. Ein solches Verfahren hat seiner Glaubwürdigkeit begreiflicherweise sehr geschadet.

Für Lamettrie ist der Geist nur eine Funktion der Materie. Eine Gottheit, die neben und außerhalb der Materie existieren soll, ist für ihn ein ebensolches Hirngespinnst wie die Vorstellung einer nichtmateriellen Seele. Alles Leben, Denken und Fühlen baut sich auf dem Körperlichen, Materiellen auf. »Concluons donc hardiment« – so leitet er den letzten Absatz von *L'homme machine* ein – »que l'homme est une ma-

⁴³ Voltaire, »A Marie-Louise Denis (24 décembre 1751)«, in: *Correspondance* (hrsg. Theodore Besterman), Bd. 3 (1749-1753), Paris 1975, S. 525.

chine, et qu'il n'y a dans tout l'univers qu'une seule substance diversement modifiée.«⁴⁴ Der Mensch ist ein Tier, das sprechen gelernt hat.

Aus diesen Gedanken zieht nun Lamettrie ethische Konsequenzen, deren schonungslose Offenheit selbst den allerhand gewohnten und keineswegs prüden Zeitgenossen den Atem verschlug:

»Nous n'avons pas originairement été faits pour être savants; c'est peut-être par une espèce d'abus de nos facultés organiques, que nous le sommes devenus [...] La nature nous a tous créés uniquement pour être heureux; oui tous, depuis le ver qui rampe, jusqu'à l'aigle qui se perd dans la nuée.«⁴⁵

Die Fähigkeit zu denken ist also durch eine Art von Versehen der Natur entstanden, die unsere Organe eigentlich nur für den Genuß eingerichtet hat. Die Aufgabe des Menschen, wie aller Kreatur, ist es einzig und allein, glücklich zu sein. Das Glück aber beruht ausschließlich auf dem Lustgefühl. Auch geistige Genüsse sind nichts anderes als verwandelte körperliche Genüsse. Weil das gleichsam aus Versehen entstandene vernünftige Denken die Lust häufig sehr beeinträchtigt, ist es am besten, sich so oft wie möglich einem lustvollen Träumen zu überlassen. Der ideale Zustand wäre ein permanenter Opiumrausch. Man sieht, Lamettrie ist durchaus aktuell. Aus solchen Überlegungen ergibt sich ein klares eudämonistisch-hedonistisches System des Sensualismus: eine kurze Sinnesempfindung angenehmer Art produziert *plaisir*, dauert sie länger an, so stellt sich *volupté* ein; wird sie permanent, so liegt *bonheur* vor. Das unlösbare Problem aber ist eben diese Permanenz.

Weil das Glück immer nur auf körperlicher Lust beruht, können alle Menschen seiner teilhaftig werden. Voraussetzung ist nur, daß man jede Furcht vor einem straffenden Jenseits los wird und jenen lästigen Störenfried aller Vergnügungen ausschaltet, der sich Tugend oder »Gewissen« nennt. Gewissen und Reue sind überaus schädliche Angewohnheiten, die das Leben verbittern und vergiften. Gut und Böse sind relative gesellschaftliche Werte. Innerhalb des Gesellschaftlichen aber erhält die Ethik Lamettries nun überraschend positive Akzente: man soll seinen Mitmenschen Gutes tun, weil eine solche Tat die eigene Lust und das eigene Glück fördert. So findet sich schon bei Lamettrie ein Gedanke, der bei den späteren Materialisten grundlegend werden wird, nämlich der Gedanke, daß man eine gute, humane und soziale Gesellschaft in Anbetracht der offenkundigen menschlichen Schwächen nicht auf den spärlichen Regungen der Nächstenliebe, sondern nur auf den viel stärkeren egoistischen Trieben des Menschen aufbauen könne. Damit scheint theoretisch der Weg in Richtung auf eine Gesellschaft eingeschlagen zu sein, die jedem Individuum maximales Glück verheißt und doch seinem natürlichen Egoismus Rechnung trägt. Das klingt wie eine große, von allen Aufklärern geteilte, noch heute gültige Verheißung. Und doch regt sich Zweifel an der Utopie, nicht erst heute. Lamettrie verkündet auch – und zwar sehr konsequent: »qu'il est

⁴⁴ Julien Offray de La Mettrie, »L'homme machine«, in: *Œuvres philosophiques*, Bd. 1, Berlin 1774, S. 355 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim/New York 1970).

⁴⁵ ebd., S. 323.

un bonheur particulier & individuel qui se trouve, & sans vertu & dans le *crime même*.«⁴⁶ Die Theorie der schrankenlosen individuellen Glückserfüllung rechtfertigt also auch das Verbrechen. Lamettrie hat diesen Gedanken nicht zu Ende gedacht. Aber ein anderer hat es getan, und zwar mit unerbittlicher Konsequenz: der Marquis de Sade. Glück für den Menschen, so stellt er fest, kommt nur zustande durch den Vergleich mit dem geringeren Glück des anderen Menschen, ja: höchstes Glück erwächst nur aus dem Unglück, dem Elend anderer. Wer zielbewußt auf eigenes, höchstes Glück hinarbeitet, muß Böses tun, die Mitmenschen zu Opfern, zu Sklaven machen. Sades Protagonisten handeln entsprechend. Wer wollte bestreiten, daß diese furchtbare These Sades bis heute ebenso viel Anspruch auf Wahrheit hat wie diejenige, die behauptet, Glück sei gleichermaßen für alle möglich. Es gilt, sich diesem Sachverhalt zu stellen, so deprimierend er immer erscheinen mag! Das Erbe der Aufklärung ist noch lange nicht abgegolten. Auch Lamettrie und Sade gehören dazu.

Für Lamettrie gibt es nur *eine* Substanz in der Welt: Nur die Materie existiert, bewegt sich, fühlt und denkt. Glück entsteht nur aus der entfesselten Sinnenlust, einer Art Lustbad der Materie also. In seiner Schrift, die den bezeichnenden Titel trägt: *La Volupté* (1751, Ort: Cythère [Berlin], anonym), erklärt er: »Le vainqueur de l'inde a cent fois chanté les glous glous de la bouteille. Je veux dire ceux de l'amour, incomparablement plus délicieux.«⁴⁷ Und das tut er denn auch in ziemlich massiver Weise. Für Leute, die bereits abgebrüht und verwöhnt sind, hält er eine noch stärkere Dosis bereit, denn die Lust ist das Ziel des Daseins und dafür sind letztlich alle Mittel recht. Und deshalb schreckt er nicht vor Sätzen wie dem folgenden zurück:

»Ne songes qu'à ton corps [...] Ou, si non content d'exceller dans le grand art des voluptés, la crapule & la débauche n'ont rien de trop fort pour toi, l'ordure & l'infamie sont ton partage; vautres-toi comme font les porcs, & tu seras heureux à leur manière.«⁴⁸

Das klingt wie das Programm, das der Marquis de Sade literarisch durchgeführt hat. Um der Wahrheit willen muß aber gesagt werden, daß Lamettrie sich viel schlimmer gab, als er war und als er es im Grunde meinte. Teils war seine beträchtliche Eitelkeit daran schuld, teils auch die Angriffe und Verfolgungen seiner Gegner, die ihn zur Maßlosigkeit trieben. Und weil er sich so hinreißen ließ, wurde er postum zum Sündenbock und Prügelknaben der zweiten Jahrhunderthälfte. Die hemmungslose Ehrlichkeit, mit der Lamettrie seinen wilden ethischen Materialismus predigte, machte ihn zum Ärgernis für die übrigen Aufklärer, die sich durch diesen Bundesgenossen peinlich kompromittiert fühlten. Der vorgeprellte Hedonismus Lamettries drohte die Philosophen ernstlich zu diskreditieren, und sie rückten daher öffentlich von ihm ab; allerdings nicht, ohne sich insgeheim doch manchen von seinen Gedanken anzueignen. Diese Gegnerschaft hatte indessen auch

⁴⁶ Julien Offray de Lamettrie, »Discours sur le bonheur« in: *Œuvres philosophiques* II, Hildesheim 1970, S. 121.

⁴⁷ ebd., S. 205.

⁴⁸ ebd., S. 153/154.

tiefere Ursachen: Einmal verstieß Lamettries Ansicht, daß die Wahrheit der Philosophie nur für wenige Auserlesene gut sei, das Volk aber immer ungebildeter Pöbel bleiben müsse, gegen die demokratischen Tendenzen der führenden Aufklärer, ja gegen das Prinzip der Aufklärung selbst. Zum andern hielten sowohl Diderot als auch D'Alembert, Rousseau und vor allem Voltaire an einer Stilgesinnung fest, von deren anspruchsvollen Kriterien her die brutalen Direktheiten Lamettries als Verstöße gegen die primitivsten Anforderungen des literarischen Geschmacks erscheinen mußten. Lamettries Schriften waren geeignet, die Aufklärung auch auf dem ästhetischen Feld in Verruf zu bringen. Seine Ethik aber drohte ihre ganze Zielsetzung in Mißkredit zu bringen. Und daraus erklärt sich der bis zur Gehässigkeit gehende Ton, mit dem ein Voltaire und ein Diderot ihn noch über den Tod hinaus bekämpften.

Holbach

Lamettries Lehre hat trotzdem kräftig fortgewirkt. Vor allem bei einem zweiten entschiedenen Materialisten, bei Holbach. Paul Heinrich Dietrich Baron von Holbach wurde 1723 in der Pfalz in Edesheim geboren, kam aber schon als Knabe nach Paris. Seine ganze Bildung, sein Denken ist so französisch wie die Umgebung, in der er von früher Jugend an lebte. Er starb 1789, wenige Wochen vor dem Ausbruch der Revolution. Holbachs Haus in Paris war um die Jahrhundertmitte ein berühmter und auch berüchtigter Treffpunkt der Philosophenpartei. Für die außenstehenden Zeitgenossen ging von diesem Haus etwas Dämonisches aus. Es erschien lange Zeit als die Hauptbrutstätte einer geistigen Verschwörung. Und als Holbach sein Hauptwerk, das *Système de la Nature* veröffentlicht hatte, fuhr selbst den kühnsten Geistern wegen der radikalen politischen Konsequenzen des Buches der Schreck in die Glieder. Denn hier war nicht mehr nur von *Reform* die Rede, sondern auch von *Revolution*. Dabei gab es, nach übereinstimmenden Urteilen selbst seiner Gegner, kaum einen friedfertigeren Menschen als Holbach. Seine persönlichen Qualitäten, seine Freundestreue und Hilfsbereitschaft, seine oft bewiesene, in aller Stille wirkende Mildtätigkeit lassen keinen Zweifel daran, daß seine materialistische Lehre und seine Forderungen nach einer Umwälzung der Gesellschaft rein humanitären Impulsen entsprangen.

Holbachs ausgedehnte Kenntnisse der deutschen wissenschaftlichen Literatur machten ihn zu einem wertvollen Mitarbeiter der Enzyklopädie. Er hat für das Unternehmen seines Freundes Diderot rund 400 Artikel, meist über naturwissenschaftliche Gegenstände, geliefert. Mit einem größeren Werk trat er erst im Jahre 1767 hervor. Dieses Werk erschien anonym – wie fast alle Schriften Holbachs – und trägt den vielversprechenden Titel: *Théologie portative ou Dictionnaire abrégé de la religion chrétienne*. Daß dieser Titel kein frommes Erbauungsbuch deckte, wurde dem Leser schon auf der ersten Seite klar. Es war ein Katechismus der Irreligiosität, voller grausamer Verhöhnungen der Kirche, zum Teil übler Späße von der moralischen Preislage der sogenannten Kasinowitz, nur meistens viel geistreicher als jene. Das ganze Werk scheint eher ein Sammelprodukt übermütiger Philosophenunterhaltungen im Hause Holbachs zu sein als eine ernste Angele-

genheit. Und vermutlich war der Hausherr mehr der Redaktor dieser Blüten als ihr Autor.

Ich übergehe andere kleinere Schriften Holbachs und gehe gleich zu seinem Hauptwerk über, dem *Système de la Nature*, das 1770 unter falschem Namen erschien. Holbach hat die radikalen materialistischen Thesen Lamettries beibehalten, sie aber maßvoller vorgetragen. Auch bei Holbach erscheint der Mensch als Pflanze und als Maschine. Die Materie ist für ihn ewig und unerschaffen. Sie bedarf daher keines Schöpfers und keines ersten Bewegers, keines *primus motor*, denn die Bewegung ist ihr bereits selbst eigen. Eine individuelle Unsterblichkeit gibt es nicht, denn nur die Materie als Ganzes ist ewig und unsterblich; jede ihrer Einzelgestaltungen aber ist für die Auflösung bestimmt und kehrt in die auch quantitativ immer gleichbleibende Materie zurück. Die Seele ist der Geist, der Geist ist das Gehirn; und das Gehirn besteht aus den Nerven und den Anregungen, die diese von den Sinneserfahrungen erhalten:

»le cerveau est le centre commun où viennent aboutir et se confondre tous les nerfs répandus dans toutes les parties du corps humain: c'est à l'aide de cet organe intérieur, que se font toutes les opérations que l'on attribue à l'âme.«⁴⁹

Weil der Mensch Materie ist, ist er auch mit seinem ganzen Wesen den Gesetzen der Materie unterworfen. D.h.: der Mensch hat keine Freiheit des Willens und des Handeins. Was so aussieht wie Freiheit, ist in Wahrheit nur undurchschaute Notwendigkeit. Weil die Seele und das Denken nur bestimmte Eigenschaften der Materie auf der Höchststufe ihres Wandlungsprozesses sind, hängt das seelische Leben völlig von der Stofflichkeit, vom Temperament, von der Abstammung, vom Klima, der Lebensweise, der Erziehung und dem gesellschaftlichen Milieu ab. Alle Lebensäußerungen sind also streng determiniert. Die Natur, d.h. die Materie, ist allmächtig; gegen sie zu revoltieren, ist zwecklos, oder vielmehr: diese Revolte würde sich bei näherem Zusehen bereits wieder als determiniert enthüllen. Es gibt also nur ein erreichbares Ziel: Der Mensch kann dieses Wesen der Natur erkennen und kann, indem er sich ihr voll und ganz anpaßt, zu seinem Glück gelangen.

Auf dieser Feststellung baut nun Holbach seine Ethik auf. Der Grundtrieb des Menschen ist das Streben nach Glück und Selbsterhaltung. Dieses Streben beruht nicht auf der Freiheit des Menschen, sondern auf seiner unentrinnbaren Natur. Es ist also ein ganz und gar natürlicher Egoismus, der das Wesen des Menschen ausmacht. Und aus dieser Erkenntnis zieht nun der Materialist Holbach sozialetische Konsequenzen, die wesentlich humaner sind als so manche schöne Theorie von eingefleischten Verfechtern der unsterblichen Seele und der unbegrenzten Freiheit des Willens. Holbach nennt jenen egoistischen Grundtrieb des Menschen, wie andere Aufklärer, das *intérêt*: »l'intérêt ou le désir du bonheur est l'unique mobile de toutes ses actions.«⁵⁰

⁴⁹ Paul Thiry D'Holbach, *Ausgewählte Texte* (hrsg. Manfred Naumann), Berlin 1959, S. 122.

⁵⁰ ebd., S. 145.

Schlechte Menschen lassen sich auch durch die Furcht vor einem Jenseits nicht von schlechten Taten abhalten. Wer aber mit vollem Bewußtsein im Diesseits sein Glück sucht, der weiß auch – wie Holbach meint –, daß das höchste Glück darin besteht, auch seinen Mitmenschen eben jenes Glück zu ermöglichen: »La vertu n'est que Part de se rendre heureux soi-même de la félicité des autres.«⁵¹ Der in dieser Weise tugendhafte Mensch ist immer glücklich, weil er, indem er andere glücklich macht, sein eigenes Glück bewirkt.

Eine Religion, die dem Menschen einredet, er sei fürs Elend geschaffen und dürfe um seines Seelenheils willen seinem Vergnügen nicht folgen, diese Religion bringt den Menschen nur soweit, daß er die Tugend haßt und zu umgehen versucht. Tugend und Streben nach diesseitigem Glück aber müssen identisch sein. Jede Orientierung am Jenseits ist zerstörend für das Glück. Das Ideal für die Menschen wäre ein Staat von Gottesleugnern. Die Religion stützt sich auf den Aberglauben, der von den Priestern schamlos ausgenutzt wird. Und die Monarchen benutzen die Religion, um ihre Herrschaft als Gottesgnadentum und daher als unantastbar zu deklarieren, wo ihre Stellung doch in Wahrheit nur auf einem »pacte social« – einer Art gesellschaftlichem Vertrag – beruht. Daraus folgert Holbach: »il est évident qu'elle peut révoquer ce pouvoir quand son intérêt l'exige, changer la forme de son gouvernement ...«⁵² Holbach ist überzeugt, daß der Zeitpunkt für eine solche Änderung da ist. Ja, diese Änderung ist für ihn, in völliger Übereinstimmung mit seiner philosophischen Lehre, eine Notwendigkeit. Denn wie die Materie in ihrer Bewegung den festen Gesetzen eines Kreislaufs der Moleküle unterliegt, so sind auch der Mensch und seine Geschichte einer unentrinnbaren Notwendigkeit unterworfen. Auch die Revolutionen sind ein Resultat dieser Notwendigkeit, bis in ihre Details hinein. Und auch hier hat sich der Mensch, der seinem »intérêt« folgen will und soll, der Notwendigkeit anzupassen. D.h.: Holbach folgert aus seinen philosophischen Prinzipien die Pflicht zur Auflehnung, zur Umwälzung der Gesellschaft. Reformen durch einen aufgeklärten Despotismus genügen ihm nicht mehr, denn: »... les erreurs religieuses et politiques ont changé l'univers en une vallée de larmes.«⁵³ Die Aufklärung muß das ganze Volk erfassen, damit es die Rechte seiner Natur wahrzunehmen lernt.

Dies ist, wie man sieht, ein bisher unerhörter politischer Radikalismus, der sich darauf berufen kann, daß in der Tat ein ganzes Volk – von privilegierten Minderheiten abgesehen – in Ketten liegt, politisch unmündig und zu einem großen Teil rechtlos dahinvegetierend. Vielen unter den philosophischen Mitstreitern wird jetzt angst und bange vor dieser Folgerichtigkeit des Aufklärungsdenkens. Melchior Grimm – eine geniale Klatschbase, ein Mann, der durch seine literarische Korrespondenz halb Europa mit den jüngsten Neuigkeiten aus dem Pariser Philosophenlager versorgt – spottet über eine kleine Schrift, in der Holbach seine Lehre popularisiert: »C'est l'athéisme mis à la portée des femmes de chambre et des per-

⁵¹ ebd., S. 146.

⁵² Paul Thiry D'Holbach, *Système de la nature ou des lois du monde physique et du monde moral* (hrsg. Yvon Belaval), Bd. 1, Hildesheim 1966, S. 171.

⁵³ Zit. nach: Victor Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Bd. 1 (Das Jahrhundert Voltaires), S. 253.

ruquiers.«⁵⁴ Hinter dem Spott verbirgt sich eine schlimme Ahnung. Die »femmes de chambre« und die »perruquiers« von der Art des Figaro eines Beaumarchais werden die ersten sein, die auf die Barrikaden klettern.

Holbachs *Système de la Nature* hat zwei fundamentale Schwächen, deren erste die Kehrseite einer Stärke ist. Nachdem wir wissen, daß die Aufklärer jedes System ablehnen, weil ein System durch seine Geschlossenheit den Fortschritt der Erkenntnis behindert, muß man sich wundern, daß Holbach eben ein solches System errichten wollte. Die sensationelle Wirkung des Werks hängt damit zusammen; die Systematisierung verlieh ihm eine besondere Stoßkraft. Um aber ein durch und durch materialistisches Weltbild in schlüssiger Systematik zu erstellen, hätte es einer höheren Stufe naturwissenschaftlicher Erkenntnis bedurft. Zuviele Lücken mußten durch Hypothesen aufgefüllt werden.

Die zweite fundamentale Schwäche wird man Holbach kaum zum Vorwurf machen können: sein Materialismus ist rein mechanistisch, also völlig undialektisch. Zwischen der Materie an sich und deren höchster Erscheinungsform – dem menschlichen Bewußtsein – gibt es für ihn keinen qualitativen Unterschied. Das Verhältnis von Sein und Bewußtsein stellt sich ihm daher – rein mechanistisch – dar wie das Verhältnis von Natur und Abbild. Hieraus resultiert sein absoluter Determinismus, der in Fatalismus einmündet, dem historisch nur partiell ein progressiver Charakter zukommen kann. Daß er in einer bestimmten geschichtlichen Phase und für eine bestimmte Klasse zum revolutionären Instrument des Denkens werden kann, das wird später an Diderots *Jacques le Fataliste* zu zeigen sein. Ich will nur in *einem* Punkt vorausgreifen: Diderot umkreist in diesem Roman unablässig das Problem, welche Funktion dem Zufall im menschlichen und geschichtlichen Geschehen zukommt, mit anderen Worten: welcher Art der Zusammenhang von Zufall und Notwendigkeit ist.

Holbach hat es sich hier viel zu leicht gemacht, indem er den Zufall einfach leugnete. Er schaltet ihn aus, indem er eine lückenlose Kausalkette konstruiert, die zwar naturwissenschaftlich einleuchtet, die tatsächliche gesellschaftsgeschichtliche Notwendigkeit aber ignoriert. Holbach meint, daß die Gallentätigkeit eines Fanatikers, das zu heiße Blut im Herzen eines Eroberers, die Verdauungsschwierigkeiten eines Monarchen oder die flüchtige Laune einer einflußreichen Frau zur alleinigen Ursache vernichtender Kriege werden können. Mit dieser Theorie ist zwar das Postulat einer klaren Kausalität erfüllt, der komplexe Zusammenhang von Zufall und Notwendigkeit jedoch zerrissen. Für Holbach ergibt sich aus diesen Prämissen ein unauflösbarer Widerspruch, eine Aporie, mit der er nicht fertig wird. Manfred Naumann hat im Vorwort zu seiner Textauswahl der Werke Holbachs (s. Bibliographie) diesen Widerspruch treffend formuliert: Holbach konstruierte ein Dilemma, aus dem er nicht herausfand, denn:

»Auf der Grundlage einer Lehre, die das Bewußtsein und die Handlungen der Menschen durch die Zufälligkeit ihres Körperbaus, ihres Temperaments, der sie umgebenden Objekte und gesellschaftlichen Erscheinungen fatalistisch bestimmt, muß eine Theorie entwickelt werden, die das menschliche Bewußtsein von der Zufälligkeit

⁵⁴ ebd.

seines Inhalts befreit, um es in einem solidarischen Ziel zu einigen. Aus einem metaphysischen Determinismus, der die Menschen zu Sklaven ihrer Natur und Umgebung macht, muß die Möglichkeit für diese selben Menschen abgeleitet werden, ihre gesellschaftliche Ordnung zu verändern. Es muß erklärbar gemacht werden, daß die Menschen eine neue gesellschaftliche Ordnung begründen können, obwohl sie anscheinend unentrinnbar den Einflüssen unterliegen, die die Lebensbedingungen der bestehenden Gesellschaft auf ihr Bewußtsein ausüben.«⁵⁵

Holbach hat dieses Problem nicht zu lösen vermocht, obwohl das *Système de la Nature* nicht sein letztes Wort blieb und er noch mehrfach ansetzte. Die Antinomie zwischen dem Menschen als naturgebundenem Wesen und dem Menschen als geschichtlichem Wesen blieb unaufhebbar. Der Determinismus war auch mit Holbachs Theorie der Erziehung nicht vereinbar, die auf dem *intérêt* aufbaute. Doch unabhängig von der Aporie, deren sich Holbach bewußt wurde, verfolgte er den Gedanken, daß Eigennutz, d.h. der natürliche Egoismus und das Streben nach Glück, sich letztlich nur im richtigen Verstehen des Gemeinnutzes erfüllen lasse und daß es möglich sei, dem Menschen das Bewußtsein dieser Wahrheit in einem beharrlichen Erziehungsprozeß beizubringen. Damit gelangt Holbach in seinen späteren Werken auch zu einer modifizierten Auffassung von *Revolution* und *Reform*. Das fortgeschrittene Bewußtsein vermag das Sein zu ändern, und zu den Erkenntnisinhalten dieses fortgeschrittenen Bewußtseins gehört es, Revolutionen nicht dort erzwingen zu wollen, wo ihre Voraussetzungen nicht gegeben sind und wo die Revolution nur in eine neue, womöglich schrecklichere Unterdrückung führt. Revolution ist vor der Vernunft und der Menschlichkeit nur dort gerechtfertigt, wo der Zustand unerträglicher Unfreiheit herrscht, wo ein Volk in Ketten liegt. Holbachs Ausführungen über diese Frage sind aktuell. Sie finden sich in dem Werk, das er drei Jahre nach dem *Système de la Nature*, also 1773, veröffentlichte – wiederum anonym – in London: *La politique naturelle ou Discours sur les vrais principes du gouvernement*.

Holbachs Bücher, vor allem das *Système de la Nature*, erschreckten die Zeitgenossen. Wie es wirkte, kann man im 11. Buch von *Dichtung und Wahrheit* nachlesen, wo Goethe dem Schauer Ausdruck gibt, der ihn bei der Lektüre des Buchs erfaßt hatte. Voltaire, der Deist, war empört. Friedrich II., der die Grundlagen des Absolutismus angegriffen sah, verfaßte höchstpersönlich eine Gegenschrift. Nur Diderot und sein engerer Freundeskreis hielten unverdrossen zu Holbach. Nicht ohne Grund: die neuere Forschung hat in zahlreichen Teilen von Holbachs Werken die helfende Hand Diderots erkennen können.

⁵⁵ Manfred Naumann, in: Paul Thiry D'Holbach, *Ausgewählte Texte*, Berlin 1959, S. 11.

Die Bedeutung der Salons

Der unerschöpfliche, vitale Diderot war die Seele der Zusammenkünfte im Hause Holbach und darüber hinaus so etwas wie das Orakel aller nennenswerten Salons der Zeit.

Ich benutze die Gelegenheit, um einige Worte über den Charakter und die Bedeutung dieser Salons zu sagen. Die lebendigste, bis heute unübertroffene Schilderung des gesellschaftlichen Lebens in diesen Salons finden Sie in dem schon einmal erwähnten Werk der Brüder Goncourt: *La femme au XVIII^e siècle*. Hermann Hettner hat in seiner bekannten *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert* gesagt, daß, wenn man die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts mit parlamentarischen Parteiführern vergleichen könne, dann die Salons die *Parteiversammlungen* seien. Und in der Tat sind wohl sehr viele Gedanken der Aufklärung zunächst in diesen Salons durchdacht, diskutiert und geklärt worden. Sie sind auch die Zentren der allgemeinen literarischen und ästhetischen Kultur überhaupt. Denn der Hof hatte längst aufgehört, Mittelpunkt des Geistes zu sein; und auf den Universitäten herrschte noch eine intolerante Scholastik.

Es gab viele Salons, und ein großer Teil vor allem der adligen Häuser setzte darin eine klassische Tradition fort. Man traf sich dort, um Esprit zu zeigen, sich von Marivaux oder Marmontel angenehm rühren zu lassen oder die zahm gewordenen Frechheiten Fontenelles zu genießen. Vergnügungen einer mehr freigeistigen und freizügigen Natur suchte man in den kleineren Salons, die von reichen Finanzleuten bestritten wurden, die in Geist machen wollten; vor allem aber auch in der intimen Häuslichkeit von Schauspielerinnen, die sich auf mehr oder weniger ehrsame Weise ein kleines Vermögen erworben hatten. Im folgenden nenne ich nur die Salons, die größere Bedeutung für die Philosophen hatten.

Die Frühaufklärer versammelten sich bis 1730 um die Schauspielerin Adrienne Lecouvreur und ihren Geliebten, den Marschall von Sachsen. In dieser Gesellschaft glänzten Fontenelle und der junge Voltaire, der auf den Tod der Schauspielerin eines seiner schönsten Gedichte schrieb und darin die Welt anklagte, die diesen Tod veranlaßte – sie starb vermutlich an Gift – und die ihrem Opfer ein christliches Begräbnis verweigerte – noch verscharrte man Schauspieler außerhalb des geweihten Friedhofs. Die berühmteste Salonherrin aus der älteren Generation war indessen die Marquise de Tencin, bis zu ihrem 1749 erfolgten Tode. Sie war eine mäßige Schriftstellerin und eine glänzende Unterhalterin. Mme de Tencin war aber auch eine raffinierte Intrigantin, die durch geschickte Dosierung von Schmeichelei, Tadel, Anregungen und Gunstbeweisen ihre Gäste bei der Stange hielt. Sie hofierte die Schriftsteller, unterstützte und ermutigte sie und tat viel für die Ausbildung der faszinierenden Salonkultur eines Rokoko, in dem bereits das Wetterleuchten der philosophischen Attacken zu verspüren war. Ständige Gäste waren: Montesquieu, Fontenelle, Marivaux, Helvétius. Selbige Dame hatte sich in jüngeren Jahren u. a. in einen schmucken Artillerieoffizier namens Destouches verliebt, den Bruder des Dramatikers. Das unerwünschte Ergebnis dieser Liaison hatte sie aus Gründen der Bequemlichkeit an einem Novembertag des Jahres 1717 vor der Türe der Kirche Saint-Jean-Lerond in Paris ausgesetzt. Das Knäblein, das dort in jämmerlichem Zustande aufgefunden wurde, erhielt nach dem Fundort den Namen Jean Lerond,

später ergänzt durch den Namen D'Alembert. Der Vater hat dem hochbegabten Kind immerhin eine gute Erziehung angedeihen lassen. Mme de Tencin dagegen hat ihre Mutterliebe erst entdeckt, als ihr Sohn eine europäische Berühmtheit geworden war. D'Alembert selbst zeigte sich gegenüber diesen verspäteten Beweisen mütterlicher Zuneigung ziemlich ungerührt.

Ungleich sympathischer und auch bedeutender ist die Gestalt der Marquise du Deffand, die bis 1780 lebte. Ihr Leben erhält etwas Rührendes durch zwei tragische Umstände: sie ist früh erblindet, und sie mußte erfahren, daß ihre ganze Salonbesetzung, ihr einziger Lebensinhalt, fast geschlossen zu einer jüngeren Rivalin überging. Mme du Deffand war eine Frau von Geist und Bildung. Aber sie wurzelte in der Kultur und in der Mentalität der Zeit Ludwigs XIV. und der Regentschaft, was sicher nicht nur daran lag, daß sie in ihrer Jugend 14 Tage lang die Ehre genossen hatte, die Mätresse des Regenten zu sein. Ihre ausgedehnte Korrespondenz mit dem ihr geistesverwandten Voltaire – eine der wichtigen Korrespondenzen des 18. Jahrhunderts – zeigt, wie sie mit allen Fasern ihres Wesens an der alten Kultur hängt, wie sie voll banger Ahnungen vor dem etwas rüden Geist der jüngeren Generation warnt und immer wieder versucht, den vergötterten Voltaire von der Philosophenpartei abziehen. Diderot, Rousseau und ihre Gefolgsleute sind ihr unheimlich. Und doch trafen sich zunächst auch diese radikalen Geister im Salon von Mme du Deffand, die sich durch ihre Blindheit weder an neuen Liebschaften hindern noch sich davon abhalten ließ, ihre Pflichten als Beherrscherin eines Salons in glänzender Weise zu erfüllen. Bei ihr traf man neben der französischen Philosophenelite zum großen Souper am Samstag auch berühmte englische Gäste wie Hume, Walpole – den Freund ihrer späten Jahre-, Gibbon und Sterne. Mme du Deffand hielt auf Exklusivität. Sie empfing nur Leute von Adel, von der Großbourgeoisie und Schriftsteller, die bereits berühmt waren.

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich ein Kreis von weniger vornehmen, dafür aber nicht weniger bedeutenden Zeitgenossen einen Salon suchte, in dem es nicht so pikfein, sondern etwas ungezwungener zuging. Das war der Salon der Mme Geoffrin, der ersten Bürgerlichen unter den öffentlichen Sachwalterinnen des Geistes. Sie war die Frau eines reichen Spiegelfabrikanten, begabt mit einem vorzüglichen Geschmack und mit der Kunst der Menschenbehandlung. Rund 30 Jahre lang war ihr Salon Sammel- und Mittelpunkt für alles, was geistigen Rang und Namen hatte. Sie empfing montags die Künstler und die Kunstfreunde, mittwochs die Philosophen und gab zusätzlich noch jede Woche ein gemischtes Souper. Man kann sich die Unterhaltung in dieser Gesellschaft, die sich aus den hervorragendsten Geistern der Zeit zusammensetzte, nicht kultiviert genug vorstellen. Stammgäste waren D'Alembert, Helvétius, der Abbé Galiani, Marmontel, Diderot und so ziemlich alle ausländischen Gesandten, die damals den französischen Geschmack an der Quelle zu studieren hatten und entscheidend zur Ausbreitung der französischen Kulturhegemonie in ganz Europa beitrugen. Der Salon der Mme Geoffrin darf über diese allgemeinere Bedeutung hinaus auch als eine Art von Hauptquartier der Enzyklopädisten gewertet werden, die den Kern dieser Gesellschaft bildeten. Mme Geoffrin war indessen zu nüchtern, zu beherrscht, zu wenig leidenschaftlich, um den sprudelnden Impulsen ihrer wichtigsten Gäste völlig freien Lauf zu lassen. Je-

des gewagte Wort, jede hitzige Wendung dämpfte oder stoppte sie mit einem eisigen »Allons! voilà qui est bien!«.

Aber was man bei Mme Geoffrin nicht riskieren durfte, ohne den Zorn der Hausherrin herauszufordern, das konnte man gefahrlos an den Mann bringen bei Mlle de Lespinasse. Bei ihr gab es kein Tabu, und fast die gleiche Gesellschaft, die sich bei Mme Geoffrin im Zaume halten mußte, konnte sich hier zwanglos über jeden Gegenstand erhitzen und jedes Gespräch zu Ende führen, ständig ermutigt, angefeuert und belebt von der nichts weniger als schönen und gleichwohl überaus liebenswerten Gastgeberin. Die Brüder Goncourt haben mit Recht gesagt

»Le salon de Mme Geoffrin était le salon officiel de l'Encyclopédie: le salon de Mlle de Lespinasse en était le parloir familial, le boudoir, et le laboratoire. C'était là que se travaillaient les succès du parti, là que se rédigeaient les éloges, là qu'on dictait les opinions du jour à la postérité.«⁵⁶

Mlle de Lespinasse war ein hochgebildeter und völlig vorurteilsfreier Geist. Von ihr stammt z. B. das geistreich-frivole Diktum über jene galanten Bücher, »die man mit nur *einer* Hand liest«.

Mlle de Lespinasse war ein ausgesetztes Kind der Liebe, so wie D'Alembert, mit dem sie aufs engste befreundet war. Sie begann als Vorleserin und Hausdame der Marquise du Deffand, wurde deren Rivalin und eröffnete schließlich ihren eigenen Salon, für dessen Grundbestand an Mitteln und Gästen der treue D'Alembert sorgte. Sie empfing alle Tage; ihr einziger Lakai öffnete den ganzen Nachmittag und Abend die Tür für die zahllosen Gäste, die in Anbetracht der Armut der Gastgeberin auf jede Bewirtung verzichteten und sich mit einem Glas Zuckerwasser begnügten.

Es fehlt auch diesem sinnvoll verbrachten Frauenleben nicht an traurigen Akzenten. Das Glück der Freundschaft mit D'Alembert wurde getrübt, als Mlle de Lespinasse sich gleichzeitig und hoffnungslos noch in zwei andere Männer verliebte und von diesen Neigungen nicht mehr los kam. Man kann auch dieses Ereignis – wenn man will – auf die positive Seite ihrer erstaunlichen seelischen Breite buchen, die sich in so vielen anderen Dingen so lebhaft bezeugte. Ihre Briefe an D'Alembert und an Condorcet sind glänzende Zeugnisse ihrer geistigen Fähigkeiten, ihres auserlesenen Geschmacks und eines warmherzigen Menschen.

Neben den Salons, in denen die Damen regierten, gab es auch solche, in denen der *Hausherr* den Ton angab. Der Baron von Holbach, den wir schon kennen, veranstaltete jeden Sonntag und jeden Donnerstag ein Diner für zehn bis zwanzig Personen. Hier versammelten sich die Radikalen. Als David Hume 1764 zu Gast war, äußerte er, er habe noch nie einen echten Atheisten gesehen. Worauf ihm Holbach zur Antwort gab, daß er dazu jetzt Gelegenheit habe, denn er sitze mit 17 Atheisten zu Tisch. Der erklärte Liebling des Hauses war Diderot, neben ihm die Philosophengarde: Turgot, Grimm, Helvétius, Galiani, Condillac und Rousseau. Diderot, der immer ein arbeitsbewegtes und etwas unordentliches Leben führte,

⁵⁶ Edmond et Jules Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris 1907, S. 487.

genoß in großen Zügen die völlige geistige Freiheit und die vorzügliche Küche des Hauses.

Helvétius

Der gleiche Kreis, der sich sonntags und donnerstags bei Holbach traf, begab sich am Dienstag zu Helvétius. Dort konnte man sich geistig ebenso austoben wie bei Holbach. Claude-Adrien Helvétius war ein Schweizer von ebenfalls pfälzischer Herkunft. Er wurde als Sohn eines Arztes 1715 in Paris geboren und genoß eine gute humanistische Ausbildung. Seine erste Begegnung mit der Literatur fand auf dem Felde der Poesie statt. Der Versdichtung blieb er dann bis ans Lebensende treu, aber es blieb immer eine unerwiderte Liebe zur Muse der Poesie, obwohl er sich von seinem Freund Voltaire beraten und korrigieren ließ. Durch verwandtschaftliche Hilfe erlangte er in jungen Jahren das lukrative Amt eines »fermier général«, eines Generalsteuerepächters, machte sich aber bei seinen Kollegen bald sehr unbeliebt, weil er gegen die Korruption auftrat und Reformen verlangte.

Sein Hauptwerk, das den Titel *De l'Esprit* trägt, erschien anonym im Jahre 1758. Es wurde zuerst Diderot in die Schuhe geschoben, der sich aber dieser geistigen Vaterschaft heftig erwehrt, da er nicht alle Konsequenzen des Buches, vor allem nicht in solch überspitzten Formulierungen, akzeptieren konnte. Das Buch wurde sofort zum Gegenstand einer wilden obrigkeitlichen Verfolgungsjagd. Jansenisten und Jesuiten, seit den Tagen Pascals erbitterte Feinde, zeterten gemeinsam gegen den Verfasser. Der Erzbischof von Paris erhob Anklage wegen Leugnung der Seele, Leugnung der Willensfreiheit, wegen Unmoral und wegen Verschwörung gegen Staat und Kirche. Die Sorbonne schloß sich an. Das Druckprivileg wurde widerrufen und das Buch auf Parlamentsbeschluß öffentlich verbrannt. Der unglückliche Zensor, der das Buch hatte durchgehen lassen, wurde seines Amtes enthoben. Damit diesem Zensor nicht noch Schlimmeres geschehe, hat Helvétius die Lehre seines Buches öffentlich widerrufen. Das Ergebnis des Autodafés war, daß das Buch binnen kürzester Zeit fünfzig Auflagen erlebte und in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde. Die Meinungen der übrigen Aufklärer über *De l'Esprit* waren mehr als geteilt. Als sie aber die Verfolgungen erlebten, erklärten sie sich mit Helvétius solidarisch und milderten ihre Kritik an seinem Werk, wie Voltaire und Diderot, oder ließen sie einstweilen im Schreibtisch liegen, wie Rousseau.

Im Zentrum der Lehre des Helvétius steht die These, daß der absolut herrschende Trieb des Menschen sein Egoismus sei. Das »Interesse« – »intérêt« –, das auch bei Holbach eine so große Rolle spielt, wird bei ihm zum Ansatzpunkt jeder menschlichen Trieb- und Denkbewegung: »L'intérêt est sur la terre le puissant enchanteur qui change aux yeux de toutes les créatures la forme de tous les objets.«⁵⁷ Vom Sensualismus eines Condillac her bezieht Helvétius die Rolle der »in-

⁵⁷ Claude Adrien Helvétius, »Discours II«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, Hildesheim 1967, S.21/22.

quiétude« und der »passions«. Weitere Vorbilder sind Voltaire und Montesquieu, mit denen er befreundet war.

Die Grundelemente seiner Lehre sind also nichts weniger als originelle Einfälle, und daher haben manche Kritiker seinem Werk überhaupt jeden Eigenwert abgesprochen. Hermann Hettner – sonst ziemlich unvoreingenommen – urteilt sehr negativ und faßt zusammen: »Das Neue in diesem Buch ist nicht wahr und das Wahre ist nicht neu.«⁵⁸ Wir wollen diese Behauptung nachprüfen. Helvétius stellt sich die folgenden Fragen: Wie ist es möglich, die individuelle Tugend zu erklären und sie auf ein individuelles Lustverlangen als den Motor allen Geschehens zurückzuführen? Wie läßt sich dieses Prinzip – ein »seul principe« –, das sich unter dem Wort »intérêt« begreifen läßt, mit der Idee der allgemeinen Wohlfahrt – dem »bien public« – in Übereinstimmung bringen? Und wie läßt sich auf der Basis der so erkannten egoistischen Einheit des Menschen eine natürliche politische Gesellschaft aufbauen? Die Antwort, die Helvétius gibt, ist zunächst sehr einfach: es ist das Interesse, ist die Eigenliebe, die den Menschen zwingt, seine Kräfte organisierend zusammenzufassen. Dabei erscheint es aber evident – auch für Helvétius –, daß jedenfalls in der neueren Gesellschaft die Interessen in völlig partikuläre und widersprüchliche zerfallen sind und jede sinnvolle Zuordnung vermissen lassen. Hier muß die Bemerkung eingeschaltet werden, daß der Gedanke, den Menschen auf seine Selbstliebe, seinen Eigennutz, sein Interesse zu reduzieren, in der französischen Literatur keineswegs neu war. Er lag schon dem theologischen Denken der Jansenisten des 17. Jahrhunderts zugrunde, die in der Eigenliebe den Ausweis der Erbärmlichkeit der menschlichen Natur erkennen wollten und daraus die absolute Heils- und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen ableiteten. Auch die geniale Anthropologie eines Pascal ist ohne diesen Gedanken nicht verständlich. Von den Jansenisten von Port-Royal laufen geheime Fäden zu La Rochefoucauld, der dieses Thema in seinen Maximen unermüdlich durchdekliniert. La Rochefoucauld, der im Scheitern des Frondeaufstands gegen die absolute Monarchie auch persönlich gescheitert ist, war wie behext von dem Gedanken des »amour-propre«. Und er versuchte in immer neu stilisierten Wendungen zu zeigen, daß alle Tugenden, daß alle großen Eigenschaften und Leistungen des Menschen letzten Endes doch nur auf den verhüllten Antrieb des Eigennutzes und der Eigenliebe zurückgehen. Bei La Rochefoucauld ist der religiöse Hintergrund noch vorhanden, aber nicht mehr sichtbar. Die Schwäche des Menschen verweist hier wie bei den Jansenisten auf eine helfende, erlösende Hand, die den Menschen der traurigen Bedingtheit seines Wesens enthebt. Aber diese helfende Hand bleibt bei La Rochefoucauld hinter einem Vorhang, sie ist unzugänglich geworden. Ein verdüsterter, scharfäugiger Pessimismus, der zur klassisch-klaaren Form der Maxime gerinnt, ist das letzte säkularisierte Wort der jansenistischen Sicht.

Die Aufklärung dagegen glaubt wieder an eine lebenswerte Zukunft und an die Möglichkeit, die Schwäche des Menschen in Stärke zu verwandeln, und zwar *ohne* die Hilfe Gottes. Und das Neue an Helvétius liegt gerade darin, daß er den Ver-

⁵⁸ Hermann Hettner, *Geschichte der französischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Braunschweig 1881, S. 392.

such unternimmt, Eigennutz und Egoismus in der ganzen Konsequenz ihrer zentralen Bedeutung zu Trägern eines *optimistischen* Weltbildes zu machen; daß er es unternimmt, auf die Schwäche des Menschen das ganze Gebäude einer entwicklungsfähigen menschlichen Gesellschaft zu gründen.

Helvétius erkennt, daß das »Interesse« des Menschen auch seine Bedürftigkeit, seine Angewiesenheit, einschließt. Und auf die Frage, warum der Hunger das gewöhnlichste Prinzip der menschlichen Handlungen sei, antwortet er: weil er von allen Bedürfnissen das am häufigsten wiederkehrende sei. Der Hunger schärft den Geist der Tiere, und er zwingt uns, die Menschen, zur Übung und Ausbildung unserer Fähigkeiten. Die Kultur ist ein Produkt der Anstrengungen, die unternommen worden sind, unsere vitalen Interessen und Bedürfnisse zu befriedigen. Die Instinktunterlegenheit des Menschen ist die Quelle für seine *Kulturüberlegenheit*. Die Entwicklung ist also ein Akt der Notwehr, bestimmt, die Schwäche des Menschen zu bedecken. Gerade aus ihr also, aus der Schwäche, entwickelt sich die Stärke des Menschen, und an ihr beweist sich seine Entwicklungsfähigkeit. Warum also, so folgert Helvétius, soll sich der Mensch nicht noch weiter, noch besser, entwickeln können, wenn es gelingt, ihm vor Augen zu führen, daß seine wahren Interessen nicht partikuläre Bedürfnisbefriedigungen, sondern Gemeinschaftsinteressen sind; daß Eigennutz und Gemeinnutz identisch sind. Wir kennen diese Fragestellung. Aber nirgends steht sie so sehr im Vordergrund wie bei Helvétius.

Interessant ist, wie Helvétius einen Gedanken Montaignes abgewandelt hat. Montaigne, der mit offenen Augen durch das Europa des 16. Jahrhunderts gereist war, war frappiert von der Feststellung, daß überall die Verschiedenheit der Interessen verschiedenartige Gewohnheiten und Sitten hervorruft. Die Beobachtung des Umstandes, daß die Vorstellungen von Gut und Böse, ja geradezu die sittliche Organisation der menschlichen Natur, sich von einem Breitengrad zum andern grundlegend verändert, wird zu einem Element der Montaigneschen Skepsis. Montaigne folgert, daß das Wesen des Menschen überhaupt ein ganz und gar schwankendes sei und der Mensch sich jeder Definition entziehe. So gelangt er auf Grund der Relativität der menschlichen Sitten und Gebräuche zu einer agnostizistischen Haltung.

Helvétius zieht ganz andere Schlüsse aus dem Tatbestand dieser Relativität. Er fragt z. B.: warum war der Diebstahl in Sparta erlaubt, und warum wurde er bei den Skythen als schlimmstes Verbrechen mit dem Tode bestraft? (Der erlaubte Diebstahl in Sparta ist ein historisches Ammenmärchen, das in der Literatur eine gewisse Rolle spielt). Helvétius antwortet: In Sparta gab es eben nichts zu stehlen als höchstens magere Hühner und Gemüse, während bei den Skythen, die große Viehzüchter waren, stets die Versuchung nahelag, die wirtschaftliche Existenz auf fremdes Eigentum zu gründen. So verschieden also diese Sitten sein mögen: sie lassen sich – und das will Helvétius damit zeigen – doch auf einen gemeinsamen Nenner bringen: auf das Interesse. Die Einheit des menschlichen Wesens beruht, wie immer es sich im einzelnen bekundet, auf dem »intérêt«. Und das »intérêt« ist die Quelle der menschlichen Entwicklungen, ihr ständig wirksamer Impuls.

Helvétius legt sich nun die Frage vor: Wenn das wahre Interesse den Menschen zur Übereinstimmung mit fremden Interessen zwingen müßte, wie ist es dann möglich, daß der Mensch sich im Lauf seiner Geschichte in immer tiefere Konflikte und

Widersprüche verwickelt, die doch seinem Interesse zuwiderlaufen? In der Antwort, die Helvétius gibt, bricht der revolutionäre Ansatz seines Denkens auf: Die Schuld an allem Unglück tragen die Herrschenden, die zu Tyrannen wurden. Die gegenwärtigen Institutionen von Kirche und Königtum sind verderbt und für den Umsturz reif.

Dabei taucht die Frage des Besitzrechts und des Eigentums auf. Während das Eigentumsrecht bei Rousseau schon in Frage gestellt wird, ganz zu schweigen von den kommunistischen Gesellschaftsentwürfen eines Meslier oder Morelly, sieht Helvétius es als ein nicht zu bestreitendes Grundrecht des Menschen an. Der Schutz des Eigentums ist die wahre Funktion des Staates. Dies funktioniert solange gut, als die Gesetze der Allgemeinheit den Interessen der Einzelnen konform sind. Dieser Zustand aber ist nur solange gesichert, als das Volk unmittelbar an allen öffentlichen Funktionen beteiligt ist: also wie in der Urdemokratie der griechischen Polis, wo es noch keine Spaltung von Öffentlichkeit und privater Existenz gibt und wo der Markt eigentlich nur die Verlängerung des Wohnzimmers ist. Die Öffentlichkeit trägt hier noch all jene Akzente, die sich durch den Zwang der geschichtlichen Entwicklung in das intime, private Leben zurückziehen und die Öffentlichkeit dann mit dem Makel des Entäußerten, des Prostituierten behalten.

Nun: Die Urdemokratie ist unhaltbar infolge der Vermehrung der Bevölkerung. An ihre Stelle tritt das Repräsentativ-System, in dem delegierte Repräsentanten die Rechte und Interessen des Einzelnen wie der Öffentlichkeit zu vertreten haben. Das tun sie zunächst auch, mit dem Ergebnis, daß der also vertretene Einzelne sich um seine öffentlichen Interessen nicht mehr kümmert, seine ganze Aufmerksamkeit der privaten Existenz zuwendet und sich völlig auf die Verfolgung seines egoistischen Interesses zurückzieht. Dieser Rückzug auf die bloß partikulären individuellen Interessen verlockt die öffentlichen Repräsentanten, ihre privilegierte Vertreterposition in eine Machtposition ökonomischer und politischer Art umzuwandeln und andere Menschen zu Abhängigen zu machen. Dieser Zustand führt dann dazu, daß ein Volk nicht mehr aus einer Nation, sondern aus vielen Nationen besteht, aus Reichen und Armen, Herren und Unterdrückten. Dieser Gedankengang ist höchst aufschlußreich- auf diese Weise erklärt Helvétius am Vorabend der Revolution den Klassencharakter der modernen Gesellschaft. Und man muß dabei daran denken, daß der eiskalte Rechner und Praktiker der Revolution, Sieyès, der dann mit Robespierre selbst das Schaffott besteigen wird, die berühmte Definition des dritten Standes als *der Nation* geben wird.

Helvétius selbst ist der Gedanke des Sieyès, den Karl Marx weiterführen wird, nämlich daß die Einheit der Nation durch den Sieg einer Klasse über die anderen hergestellt werden könnte, noch völlig fern. Auch er will jedoch zu dieser Einheit gelangen und konstruiert dazu – ähnlich und doch wieder ganz anders als Rousseau – den Typus eines natürlichen Menschen, der die Erkenntnis gewinnt, daß seine natürlichen egoistischen Interessen letztlich mit den Gemeininteressen identisch sind und der die politische Konsequenz daraus zu ziehen imstande sein könnte. Dieser natürliche Mensch soll dafür sorgen, daß die Bedürfnisse der Einzelnen nicht ins Maßlose wachsen und daß jeder Luxus – dieses permanente Skandalon des Ancien régime – dort seine Grenze hat, wo er auf der Ausbeutung anderer Menschen beruht. Dieser Gedanke ist fast allen Aufklärern gemeinsam:

der Luxus, der im Reichtum aller gründet, wird anerkannt; bekämpft aber wird der Luxus, der nur aus Herrschaft und Ausbeutung fließt.

Eine Frage ist bei diesem ganzen Gedankengang noch offen geblieben: Wer ist dieser natürliche Mensch, der das ökonomische Parasitentum stürzen und eine neue Ordnung gründen soll? Mit dem »natürlichen Menschen« tun sich die Aufklärer nicht leicht. Sie müssen ihn, da er in Europa nicht auffindbar scheint, in exotischen Ländern suchen: Diderot rekurriert auf den indischen Ozean, im *Supplément au voyage de Bougainville*, Voltaire holt einen Indianer als »bon sauvage« nach Paris und läßt ihn dort prompt scheitern, in *L'ingénu*, und Rousseau sieht sich veranlaßt, die Kultur abzuschaffen, um den natürlichen Menschen wiederzufinden. Für den Marquis de Sade aber wandelt sich der »bon sauvage«, weil natürlich, zu einem *homme méchant*. Die literarische Gestalt des »bon sauvage« im 18. Jahrhundert bedürfte noch weiterer Untersuchungen. Auch Helvétius findet den natürlichen Menschen keineswegs vor, und daher appelliert er an einen erst zu bildenden Menschen. Und so mündet das revolutionäre Pathos von Helvétius in die Theorie einer Nationalerziehung ein, in ein pädagogisches Programm. Dies ist der Stand, bei dem – auf anderen Wegen – auch Rousseau anlangen wird. Die Weltveränderung kann sich allein durch die Veränderung des einzelnen Menschen vollziehen. Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die wichtigsten Punkte dieses pädagogischen Programms. Neu ist an ihm die Forderung nach einer Gemeinschaftserziehung. Alle bisherige Pädagogik – mit der einzigen Ausnahme der jesuitischen – war nur vom Einzelmenschen als solchem ausgegangen. Helvétius will, daß der Einzelne sogleich in der Atmosphäre der Interessensolidarität aufgeht. Immer wieder schlägt indessen bei Helvétius die Pädagogik in Politik um: die neue Erziehung bedingt die Veränderung der Staatsform: »qu'il n'est peut-être pas possible de faire aucun changement considérable dans l'éducation publique sans en faire dans la constitution même des états.«⁵⁹ Mit den anderen Sensualisten und Materialisten seiner Zeit teilt Helvétius die Auffassung, daß die Leidenschaften den großen, positiven menschlichen Impuls darstellen. Diese Auffassung hat ihre programmatische Formulierung bei Diderot gefunden, und zwar in *Pensée* Nr. 1 seiner berühmten *Pensées philosophiques*. Ich greife auf Diderot vor, um diese Stelle in unseren Zusammenhang hineinzuziehen:

»On déclame sans fin contre les passions; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous ses plaisirs. C'est dans sa constitution, un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal. Mais ce qui me donne de l'humeur, c'est qu'on ne les regarde jamais que du mauvais côté. On croirait faire injure à la raison, si l'on disait un mot en faveur de ses rivales. Cependant il n'y a que les passions et les grandes passions qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit

⁵⁹ Claude Adrien Helvétius, »Discours IV«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 6, Hildesheim 1967, S. 181.

dans les ouvrages; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse.«⁶⁰

Die Leidenschaften unterdrücken ist töricht. Nur die »passions« erzeugen das Große und Erhabene. Der »bon sens« dagegen produziert nur Mittelmäßiges. Wie weit ist man hier schon von der klassischen Ethik und Ästhetik entfernt! Nach Helvétius besteht die Kunst des Gesetzgebers, und erst recht die Kunst des Pädagogen, *darin*, die Leidenschaften zu pflegen und in Bahnen zu lenken, in denen ihr individueller Auftrieb der Allgemeinheit zugute kommt. An diesem Punkt zeigt sich allerdings eine fundamentale Schwäche der Erziehungslehre des Helvétius, und das ist sein mechanistisches Weltbild: er hält alle Menschen für ungefähr gleich begabt. Scheinbar höhere Begabung, ja selbst das Genie, verdankt sich nur besonders günstigen äußeren Umständen: »L'homme de génie n'est donc que le produit des circonstances dans lesquelles cet homme s'est trouvé.«⁶¹ Eine sorgsame, durchdachte Ordnung dieser »circonstances« unter Berücksichtigung des Egoismus, des »intérêt«, eine gleichsam chemische Zubereitung der Lebensumstände müßte – so glaubt Helvétius – die größtmögliche Leistung aller und das größtmögliche Glück für alle schaffen. Diese Lehre lebt von dem Glauben an die absolute Erziehbarkeit des Menschen auf der Basis seines egoistischen Grundtriebes. Die schwachen Punkte dieser Theorie sind offenkundig. Die Stärke dieser Theorie zu bestreiten, wäre kurzsichtig.

⁶⁰ Denis Diderot, »Pensées philosophiques«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Robert Niklaus), Bd. 2, S. 17 (= Pensée Nr. 1). Man vergleiche noch *Pensées philosophiques* Nr. 2-5 einschließlich.

⁶¹ Claude Adrien Helvétius, »Discours III«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 5, Hildesheim 1967, S.93.

Diderot

Zur Persönlichkeit

Wir sind jetzt soweit, näher auf einen Mann einzugehen, dessen Namen wir immer wieder erwähnen mußten, in dessen Œuvre wir den tiefsten, reichsten und originellsten Geist des Jahrhunderts sehen dürfen. Das ist Denis Diderot. Lange Zeit hat man geglaubt, Diderot sei philosophisch nur ein großer Anreger, ein unermüdlicher Kämpfer, aber ohne eigene Konsequenz, gewesen. Man vermißte das abgerundete System, die Festlegung, man entdeckte beständig neue Widersprüche. Nebenher staunte man darüber, daß dieser Mann blitzartig Erkenntnisse aufleuchten ließ, von denen man meinte, daß sie seiner Zeit überhaupt nicht zugänglich waren. Heute setzt sich allmählich die Einsicht durch, daß alle scheinbaren Widersprüche und Inkonsistenzen Diderots nichts anderes sind als die beispielhaft in Werk und Leben eines einzigen Mannes zusammengefaßten immanenten Widersprüche der aufklärerischen Epoche überhaupt. Diderot huldigt dem Kult des Gefühls und betreibt dabei unermüdlich das Geschäft der Aufklärung durch die Vernunft. Er entwirft das Bild eines im Grunde schon romantischen Genies und zieht ihm im *Neveu de Rameau* in genialer Dialektik seine Grenzen. Man könnte mit solchen Paradoxien fortfahren und dabei den ganzen Reichtum dieses Geistes ausbreiten. Die Nachwelt, staunend ob solcher Vitalität des Geistes, hat Diderot allzu lange für ein verworrenes und etwas mißratenes Genie gehalten – etwas in der Art des Neveu de Rameau. Sie hat dabei vergessen, was schon Goethe erkannt und formuliert hatte; 1831, ein Jahr vor seinem Tod, schrieb er an Zelter:

»Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum; wer an ihm oder seinen Sachen mäkelte, ist ein Philister, und deren sind Legionen.«⁶²

Dieses Urteil zieht die Summe aus einer lebenslangen Erfahrung. Goethe wußte, was Lessings Neubegründung des deutschen Schauspiels dem Theater Diderots und der theoretischen Auseinandersetzung mit ihm verdankte.⁶³ Goethe teilte die

⁶² Johann Wolfgang Goethe, »An Karl Friedrich Zelter, März 1831«, in: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* (hrsg. Ernst Beutler), Bd. 21, Zürich 1951, S. 971.

⁶³ Heute gibt es über Diderots Einwirkung auf die deutsche Literatur eine gute Monographie von Roland Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Paris 1954 (dt.: *Diderot in Deutschland*, Stuttgart 1967) und eine germanistische Studie, die Diderots Einfluß gebührend berücksichtigt, von Alois Wierlacher, *Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert*, München 1968, ferner die Studien von Peter Szondi, »*Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing*«, in: P. Szondi, *Schriften II*, Frankfurt a. M. 1978, S. 205-232.

Ansicht Schillers über den Wert von Diderots kunstphilosophischen Betrachtungen. Im Dezember 1796 hatte Schiller an Goethe geschrieben:

»[Ich bin] gestern über Diderot geraten, der mich recht entzückt und meine innersten Gedanken bewegt hat. Fast jedes Diktum ist ein Lichtfunken, der die Geheimnisse der Kunst beleuchtet, und seine Bemerkungen sind so sehr aus dem Höchsten und aus dem Innersten der Kunst, daß sie auch alles, was nur damit verwandt ist, beherrschen und ebensowohl Fingerzeige für den Dichter als für den Maler sind.«⁶⁴

Diesem Urteil ist nichts hinzuzufügen. Die beiden deutschen Klassiker hatten außerdem erkannt, was sich die moderne Kritik erst mühsam wieder erwerben mußte: daß nämlich Diderot nicht nur als Philosoph, Theater- und Kunsttheoretiker, sondern auch als Erzähler bedeutend war. Nicht zufällig übersetzte Schiller eine in sich abgeschlossene Novelle aus *Jacques le Fataliste*⁶⁵ und Goethe den ganzen *Neveu de Rameau*. Wir haben allen Grund, wie man sieht, uns mit diesem Genie der Tiefe und der Leichtigkeit, das sich bei allem Standortwechsel doch immer treu blieb, näher zu befassen.

1773 reiste Diderot nach Rußland. Diderot war bereits 60 Jahre alt, vorzeitig gealtert. Die philosophische Ernte war eingebracht, die *Enzyklopädie* vollendet. In diesen Jahren schreibt er noch den *Neveu de Rameau* und *Jacques le Fataliste*. Die materiellen Sorgen sind behoben, denn schon 1765 hatte die Zarin die Bibliothek Diderots gekauft, sie jedoch vorläufig in Paris belassen, Diderot zu ihrem Verwalter eingesetzt und dem Philosophen neben dem Kaufpreis von 16 000 Livres auch noch das Bibliothekarsgehalt von 1000 Livres für 50 Jahre vorausbezahlt.

So gesichert war sein Leben freilich nicht immer gewesen. Der Vater des 1713 in Langres Geborenen war Messerschmied. 200 Jahre lang hatte die Familie in der Zunfttradition des Handwerks gelebt, und Diderot hat diese Herkunft nie verleugnet. Seine Jugend war etwas turbulent, was nicht zuletzt daher kam, daß sein tiefreligiöser Vater ihn zwingen wollte, Geistlicher zu werden. Diesem Umstand verdankte er allerdings eine unverlierbare Mitgift: die Ausbildung in einem Jesuitenkolleg. Später studierte er in Paris Philosophie und klassische Sprachen, erwarb den Titel eines Magisters der schönen Künste, »maîtres arts«, wandte sich dann der Rechtswissenschaft, der Mathematik und wiederum den Sprachen zu. Dem väterlichen Ansinnen, einen geordneten Beruf zu ergreifen, entzog er sich – damit allerdings auch den väterlichen Zuschüssen – und führte in den Jahren 1730 bis 1740 ein bis heute von der Forschung nicht erhelltes Bohèmeleben. Doch darf man sich diese zehn, seine Jugendzeit abschließenden Jahre nicht als vertan vorstellen. Diderots Existenz kennt kein »temps perdu«. Er muß sich in diesen Jahren ein fast unglaubliches Quantum an Wissen erworben haben, neben Privatstunden und literarischen Gelegenheitsarbeiten her. Seine finanzielle Misere besserte sich auch nicht, als er 1743 heiratete. Die Erkorene war ebenfalls arm. Von vier Kindern

⁶⁴ Friedrich Schiller, »An Goethe, 12. Dezember 1796«, in: Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe*, Bd. 20, Zürich 1950, S. 291.

⁶⁵ Gemeint ist die Episode der Mme de la Pommeraye, die 1785 unter dem Titel »Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache« in der *Rheinischen Thalia* veröffentlicht wurde.

überlebte nur die Tochter Angélique, die dem Vater besonders eng verbunden war und die seine erste Biographin wurde.

1745 vollzog sich sein erster Auftritt auf der literarischen Bühne mit einer Shaftesbury-Übersetzung, deren Kommentar ihn noch als Deisten zeigt. Ein Jahr später bereits folgen die bedeutenden *Pensées philosophiques*, 1749 die berühmte *Lettre sur les sourds et muets*. Inzwischen aber – seit 1745 – hat er den größten Teil seiner Zeit und seiner außergewöhnlichen Arbeitskraft der Enzyklopädie zu widmen begonnen, hat 1749 drei Monate als Gefangener im Turm von Vincennes zugebracht, wo er den denkwürdigen Besuch Rousseaus erhielt, Platons *Apologie des Sokrates* übersetzte und Miltons *Paradise Lost* kommentierte. Ich könnte so fortfahren: Diderot arbeitete, ja schuftete bis er starb. Die Standardausgabe seiner Werke, von Assézat, umfaßt 20 stattliche Bände. Sie stammt aus dem vorigen Jahrhundert. Seither hat man noch etliche nachgelassene Schriften entdeckt. Eine neue kritische Gesamtausgabe von Herbert Dieckmann ist im Erscheinen begriffen.

Diderot hatte bereits einige polizeiliche Haussuchungen glücklich überstanden, als er 1749 plötzlich verhaftet und für drei Monate in den Turm von Vincennes eingesperrt wurde. Er verfertigte sich Tinte aus Rotwein und Schiefer, eine Feder aus einem Zahnstocher und schrieb dieses Rezept für spätere Gefangene an die Zellenwand. Da er sich standhaft weigerte, den Namen seines Verlegers preiszugeben, ließ man ihn schließlich wieder frei. 1773 folgte Diderot einer mehrfach wiederholten Einladung der Zarin nach Petersburg. Sechs Monate später trat er die Heimreise an, schlug die Einladung Friedrichs II. nach Potsdam aus und machte sich sofort wieder an die Arbeit. Im Februar 1784 stellten sich die ersten Zeichen einer schweren Krankheit ein. Am 30. Juli unterhielt er sich noch mit seinen Freunden, und seine letzte Bemerkung gegenüber den Freunden, die ihn besuchten, war: »Der erste Schritt zur Philosophie ist der Unglauben.«⁶⁶ Einen Tag später war er tot.

Die Enzyklopädie

Diderots Name ist unlösbar mit der großen französischen *Enzyklopädie* verknüpft. Wir haben schon oft von ihr gesprochen, ohne bisher eine genauere Vorstellung von diesem Werk zu haben, ohne welches die französische Aufklärung nicht zu denken ist. Sie ist die gemeinschaftliche Großtat der Aufklärung.

Auch die *Enzyklopädie* hat ihre Vorläufer und ihre Vorgeschichte. Das Mittelalter hatte seine »Summen« und seine »Trésors«, von Isidor von Sevilla bis zu Vinzenz von Beauvais und Brunetto Latini. Das 17. Jahrhundert besaß den umfänglichen historischen und genealogischen Dictionnaire von Moréri; und schließlich den uns bekannten *Dictionnaire historique et critique* von Pierre Bayle, der, wie wir gesehen

⁶⁶ Zit. nach: Hans Mayer, »Diderot und sein Roman >Jacques le Fataliste<«, in: *Grundpositionen der französischen Aufklärung* (hrsg. Werner Krauss, Hans Mayer), Berlin 1955, S. 70-71.

haben, eine der wichtigsten Leistungen der Frühaufklärung war. Bayles Dictionnaire wurde in vielen Dingen Vorbild für die *Enzyklopädie*, vor allem in der raffinierten Methode, durch ein gutdurchdachtes Verweissystem innerhalb der einzelnen Artikel die Zensur zu täuschen und andererseits den wissenschaftlichen, logischen Zusammenhang der notwendigerweise alphabetisch geordneten Sachartikel herzustellen. Auch die Jesuiten hatten einen Dictionnaire herausgegeben, den *Dictionnaire de Trévoux*, der ebenfalls enzyklopädisch angelegt, aber natürlich durch und durch orthodox war. Alle diese Sammelwerke waren entweder zu speziell oder zu veraltet oder aber zu kirchenfromm. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts machte sich daher das Bedürfnis nach einer großangelegten Katalogisierung aller Wissensgebiete mit ihrem neuesten Stand bemerkbar, in dem das Jahrhundert Rechenschaft über den Fortschritt des menschlichen Geistes auf allen Tätigkeitsgebieten ablegen sollte. Als besonders betriebsame Propagandisten dieser Idee zeigten sich die Freimaurer. Einer der Großmeister des Ordens, Ramsay, forderte 1737 die Ordensbrüder in einer großen Rede auf, in allen Ländern die Gelehrten zur Mitarbeit an einem Universal-Dictionnaire der Künste und Wissenschaften zu ermuntern. Ramsay spielt dabei auf ein bereits in England erschienenenes Werk an, macht selbst konkrete Vorschläge und fährt dann fort:

»Cet ouvrage augmentera dans chaque siècle selon l'augmentation des lumières. C'est ainsi qu'on répandra une noble émulation avec le goût des belles lettres et des beaux arts dans toute l'Europe.«⁶⁷

Drei Jahre später wiederholte der französische Großmeister des Freimaurer-Ordens, der Herzog von Antin, diese Forderung in fast denselben Worten. 1741 ging unter den Freimaurern eine Subskriptionsliste für eine Enzyklopädie um. Wie groß allerdings der wirkliche konkrete Anteil des Freimaurertums an der Entstehung der französischen *Enzyklopädie* tatsächlich ist, konnte von der Forschung noch nicht völlig klargestellt werden. In jedem Fall aber hat es ein ansprechbares Publikum empfangsbereit gemacht und durch seine Propaganda das finanzielle Gelingen gesichert. Das englische Werk, auf das der Großmeister Ramsay anspielte, ist die 1727 erschienene zweibändige *Cyclopaedia or Universal Dictionary of arts and sciences* von Ephraim Chambers. Dieses Werk entsprach ungefähr den Erwartungen der Zeitgenossen: es bot eine bequeme und relativ vollständige Übersicht über den Stand des menschlichen Wissens und zeichnete sich durch einen ziemlich aggressiven Ton gegen Regierung und Kirche aus. Der Erfolg war beträchtlich. So ist es nicht zu verwundern, daß ein geschäftstüchtiger Verleger, Le Breton in Paris, den Plan faßte, eine Übersetzung dieses Werkes herauszubringen. Le Breton kam mit einem Engländer namens Mills ins Geschäft, verschaffte sich eine Druckerlaubnis und verbreitete Subskriptionslisten und eine Verlagsankündigung der Übersetzung. Ein Erfolg zeichnete sich ab; aber Mills forderte zuviel Geld, Le Breton war zu geizig, und die Verbindung von Übersetzer und Verleger endete mit einer handfesten Prügelei plus obligater Gerichtsverhandlung. So verhinderte es das Zerwürfnis zwischen einem gewinnsüchtigen Verleger und einem

⁶⁷ Zit. nach: Joseph Le Gras, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1928, S. 28-29.

etwas abenteuerhaften englischen Edelmann, daß die französische *Enzyklopädie* nur eine bloße Übersetzung des Chamberschen Werkes wurde. Le Breton assoziierte sich zwei Kollegen, die soeben einen noch ziemlich unbekanntem Mann namens Diderot mit der Übersetzung eines medizinischen Fachwörterbuchs beauftragt hatten. Diderot erhielt jetzt den neuen Auftrag, der ihm ein ausreichendes Einkommen auf Jahre hinaus sicherte, und sofort machte er sich ans Werk. Und es bedurfte der enormen Arbeitskraft, der Kenntnisse und der unverwüstlichen Vitalität eines Diderot, um das Werk zu sichern. Sofort verändert sich unter seinen Händen der ganze Plan. Chambers ist jetzt nur noch Ausgangspunkt. Was Diderot will, hat er im Artikel »Encyclopédie« der *Enzyklopädie* formuliert:

»Il faut tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement [...] Il faut fouler aux pieds toutes ces vieilles puérités, renverser les barrières que la raison n'aura point posées, rendre aux sciences et aux arts une liberté qui leur est si précieuse.«⁶⁸

Das Werk soll alles enthalten, was es für den Menschen an Wissenswertem gibt, alles was Bezug hat »à ses devoirs, à ses besoins et à ses plaisirs«.⁶⁹ Die *Enzyklopädie* soll, wie Diderot es formuliert, »die bisher übliche Denkweise verändern«.⁷⁰

Diderot brauchte noch einen Mitarbeiter von Ruf, Autorität, Kenntnis und gutem Willen. Und er fand ihn in seinem bereits als Mathematiker berühmten Freund und Gesinnungsgenossen D'Alembert. Mit D'Alembert sind für den Bereich der exakten Wissenschaften die namhaftesten Mitarbeiter gewonnen. Die Gäste der Salons, vor allem der Mme Geoffrin, stellten sich in den Dienst des Werkes. Sie hat immer, wenn Geldnot war, und das war oft, Geld zugeschossen. Montesquieu, Rousseau, Voltaire werden gewonnen. Voltaire bietet seinen ganzen Einfluß auf, um Diderot Mitarbeiter zuzuführen. Diderot redigiert, korrigiert, füllt Lücken, verbessert den oft schadhaften Stil; er gibt dem Ganzen Ordnung und stellt den Zusammenhang zwischen den einzelnen Artikeln her. So groß der Mitarbeiterstab aber ist: viele der geplanten Artikel muß Diderot selber schreiben. Alles Mathematische wird von D'Alembert besorgt; alles andere aber von Chefredakteur, Herausgeber und Direktor Diderot selbst. Allein unter Buchstabe A hat Diderot mehr als 200 Artikel über die verschiedensten Gegenstände selber geschrieben. In den späteren Bänden verringert sich sein Anteil, da er in dem Chevalier de Jaucourt eine Art von wissenschaftlichem »Mädchen für alles« findet. Vergessen wir dabei nicht, daß Diderot in diesen gleichen Jahren u. a. nebenher seine *Pensées philosophiques*, seine *Bijoux indiscrets* und die *Lettre sur les aveugles* schrieb. Der erste Band der *Enzyklopädie* ist fast druckreif, da wird Diderot verhaftet und in Vincennes eingesperrt. Diese Gefangenschaft verzögert das Unternehmen um ein ganzes Jahr. Endlich, 1750, kann Diderot in seinem gedruckten *Prospectus* den ersten Band des Werkes ankündigen und zur Subskription auffordern. In diesem *Prospectus* umreißt Diderot

⁶⁸ Denis Diderot, »Encyclopédie«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. John Lough, Jacques Proust), Bd. 7 (Encyclopédie III, Lettres D-L), Paris 1976, S. 233.

⁶⁹ ebd., S. 174.

⁷⁰ ebd., S. 222.

Zweck, Aufbau und Inhalt des Werks und appelliert enthusiastisch an die Nachwelt:

»Quelle dise à l'ouverture de notre dictionnaire; tel était alors l'état des sciences & des beaux-arts. Qu'elle ajoute ses découvertes à celles que nous aurons enregistrées, & que l'histoire de l'esprit humain & de ses productions aille d'âge en âge jusqu'aux siècles les plus reculés.«⁷¹

Noch bevor die erste Zeile der Enzyklopädie dem Publikum vor die Augen kommt, beginnen die Angriffe, geführt vom *Journal de Trévoux*, dem Organ der Jesuiten. Aber die Subskriptionslisten füllen sich. Am 1. Juli 1751 erscheint der erste Band; er trägt den Titel:

»Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Arts et Métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre par M. Diderot de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse; et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse et de la Société Royale de Londres.«

Dann folgt, als programmatische Einleitung des Ganzen, der vielbewunderte *Discours préliminaire* aus der Feder D'Alemberts. Der *Discours* gibt Rechenschaft über den Sinn des Unternehmens und über sein Zustandekommen: darüber hinaus aber einen historischen und systematischen Aufriß der Wissenschaften und Künste. Die Einleitung ist von dem stolzen Bewußtsein getragen, ein großes Gemeinschaftswerk des aufklärerischen Denkens verkünden zu können, und nimmt zu allen grundsätzlichen Fragen Stellung, die sich damit verbinden. Danach ist die Aufgabe der *Enzyklopädie* eine doppelte: einmal soll sie die logische und sachliche Verknüpfung der einzelnen Wissensgebiete darbieten und dem praktischen Bedürfnis eines Nachschlagewerks Genüge tun; zum zweiten soll das so gesammelte Wissen, einschließlich der impliziten Anreizung zur Weiterbildung, in die Öffentlichkeit geworfen werden, um die Welt aufzuklären.

D'Alembert stellt die Entstehung der menschlichen Erkenntnisse im Sinne des Sensualismus dar, skizziert ihre Geschichte und ordnet ihre verschiedenen Disziplinen in Anlehnung an Bacon den drei Grundvermögen des menschlichen Geistes zu: *mémoire*, *raison*, *imagination*. Zur *mémoire* gehört die Geschichte, zur *raison* die Philosophie, zur *imagination* die Künste. Diese drei Disziplinen und geistigen Vermögen sind so weit, so umfassend verstanden, daß sich in ihre Kategorien sämtliche kleineren Wissensgebiete eingliedern lassen. Das auf diese Weise hergestellte Beziehungsnetz soll so weitmaschig sein, daß jederzeit die Erweiterungen und Änderungen möglich sind, die der Fortschritt mit sich bringt: also kein »System«, sondern eine allseitige Offenheit für die Denkresultate der Zukunft.

Die Grundtendenz ist praktisch-empiristisch, auf die Bildung der öffentlichen Meinung und die Beherrschung der Gesamtnatur gerichtet. Ich habe D'Alemberts *Discours* bereits oft genug herangezogen, um jetzt auf eine weitere Besprechung ver-

⁷¹ Denis Diderot, »Prospectus de l'Encyclopédie«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. John Lough, Jacques Proust), Bd. 5 (Encyclopédie I, Lettre A), Paris 1976, S. 98-99.

zichten zu können. Er ist ein Manifest der Aufklärung und gehört stilistisch zum allerbesten, was im 18. Jahrhundert in französischer Sprache überhaupt geschrieben wurde.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des ersten Bandes erfolgt die Antwort der Jesuiten im *Journal de Trévoux*. Den Enzyklopädisten, vor allem dem Verfasser des *Discours préliminaire* wird vorgeworfen, sie erklärten die Ideen aus reinen Sinnesempfindungen; den Ursprung der Moral aus der gesellschaftlichen Ungleichheit der Menschen; die Gottesidee wiederum aus diesen Moralbegriffen; und sie verglichen die Liebe zu den Wissenschaften mit der Religion. Zu diesen und anderen Vorwürfen kam noch der, die Enzyklopädisten hätten den *Dictionnaire de Trévoux* plagiiert. Die Jesuiten waren nicht die einzigen Gegner. Aber alle Angriffe trugen nur dazu bei, das Interesse des Publikums zu steigern.

Nach dem Erscheinen des zweiten Bandes kam plötzlich ein königliches Verbot auf Grund einer Anklage wegen geheimer Verschwörung gegen den Staat, die Moral und die Religion. Der oberste Zensor, der den Aufklärern freundlich gesinnte Malesherbes, warnte Diderot. Das gesamte Material sollte beschlagnahmt werden. Diderot musste sich eine Zeitlang verbergen, bis er, dem die öffentliche Meinung und die Erwartungen des Auslands zur Seite standen, ein neues Druckprivileg erhielt. Den Vorschlag Voltaires, das ganze Unternehmen in Preußen fortzusetzen, lehnte Diderot ab.

1755 erscheint Band V, mit Diderots Artikel »Encyclopédie«. 1758 gibt D'Alembert, der fortgesetzten Angriffe müde, die aktive Mitarbeit als Redaktor auf; sein Artikel »Genève« hatte ihm eine Flut von scharfen Erwidern eingetragen; die berühmteste und wichtigste Gegenschrift stammt von Rousseau, die *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. 1759 setzt Papst Clemens VIII. die *Enzyklopädie* auf den Index. Diderot lässt sich durch nichts entmutigen. Nur einmal scheint er zu verzweifeln: aus Profitgründen hatte der Verleger Le Breton eigenmächtig einige Manuskripte verändert, was Diderot als einen Verrat am Geist des Unternehmens empfand. 1772 lag das ganze Werk mit 28 Bänden vollendet vor, als eine »Summa« des Wissens im Sinne der Aufklärung, ein »monument des progrès de l'esprit humain«, wie bereits Voltaire es nannte.

Diderot ist ein Genius, der das Schwere leicht zu machen versteht. Aber es ist gar zu vieles, was man ins Auge fassen müsste. Diderot war ein Feuerkopf, dessen Geist sich an jedem Wort, das er las oder hörte, zu entzünden vermochte; ein Mann, der seine Einfälle mit vollen Händen ausschüttete, ohne jede Sorge darum, ob ein anderer daraus Kapital schlug oder nicht. Unsere Betrachtung Diderots kann daher nur eine fragmentarische sein.

Philosophisches Weltbild

Diderot beginnt als Sensualist und Deist, und er endet als Materialist und Atheist. Die politischen und sozialen Konsequenzen, die etwa Holbach und Helvétius in extremer Weise gezogen haben, sind bei Diderot nicht zum System entfaltet. Schon in seinen ersten Schriften, die durchaus noch einem deistisch gesehenen Gott huldigen, interessiert ihn die »matière organisée«. Sein Bekenntnis zum Skeptizismus

läßt ihn aber anfangs noch an der Möglichkeit einer wahren Erkenntnis sowohl der Materie wie des Geistes zweifeln. Dem späteren Diderot gilt die Materie nicht mehr als unerkennbar, und er bemüht sich, die Grundgesetze der Außenwelt aus der sinnlichen Erfahrung des Menschen abzuleiten und ein materialistisches Weltbild zu konstruieren. Seine philosophischen Werke sind unsystematisch. Trotzdem, oder eher gerade deshalb, lehnt er jede Vereinfachung ab; und aus dieser Haltung heraus hat er auch an seinem Freund Helvétius Kritik geübt.

Diderot hat seine Standorte scheinbar oft gewechselt, und daher läßt sich eine gerade Entwicklung seines Denkens nicht ohne Schwierigkeiten verfolgen. Sein erstes größeres Werk, der *Essai sur le mérite et la vertu* von 1745, zeigt ihn noch in der Position des Autors, den er hier übersetzt und kommentiert: nämlich Shaftesburys. Noch glaubt er hier, daß die Tugend untrennbar mit dem Bekenntnis zu Gott, ja zur Offenbarung verbunden sei. Die Préface zu dem *Essai* gibt vor, gerade diesen Zusammenhang von Moral und Religion beweisen zu wollen. Ja, Diderot erklärt die Atheisten explizit zu seinen Widersachern. Seine Position ist eigentlich noch theistisch.

Ein Jahr später ist der Theist zum Deisten geworden. Sein Gott ist jetzt – in den *Pensées philosophiques* – der Gott der natürlichen Religion, und für die Tugend ist nunmehr allein die Vernunft zuständig. Der Titel klingt nicht zufällig an das Werk Pascals, die *Pensées*, an. Dem lebensfrohen Diesseitsmenschen Diderot erscheint die jansenistische Lehre der Entsagung und der Unterwerfung der Vernunft unter einen diktatorischen Glauben als Vergewaltigung des Menschen. Diderot reagiert verbittert auf die Ansicht der Jansenisten, daß nur ganz wenige auf den unerforschlichen Ratschluß eines Deus absconditus hin gerettet, alle anderen aber verdammt sein sollen:

»S'il y a cent mille damnés pour un sauvé, le diable a toujours l'avantage, sans avoir abandonné son fils à la mort.«⁷²

Beim Widerspruch zwischen Vernunft und Offenbarung gilt nur das Urteil der Vernunft:

»Egaré dans une forêt immense pendant la nuit, je n'ai qu'une petite lumière pour me conduire. Survient un inconnu qui me dit: Mon ami, souffle la chandelle pour mieux trouver ton chemin. Cet inconnu est un théologien.«⁷³

Der Aberglaube, d.h. der Glaube, der sich im unauflösbaren Widerspruch zur »raison« befindet, ist schlimmer als der Atheismus, weil er intolerant, fanatisch ist. Der erste Schritt zur Wahrheit ist der Skeptizismus. Wir sind hier bei Gedanken, die der ganzen Aufklärung zugrundeliegen.

⁷² Denis Diderot, »Addition aux pensées philosophiques«, in: *Œuvres philosophiques* (hrsg. Paul Vernière), Paris 1964, S. 60.

⁷³ ebd., S. 59.

Ästhetische Gedankenwelt Diderots im Kontext der ästhetischen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts

Auf eine andere grundsätzliche Meinungsäußerung der *Pensées philosophiques* habe ich schon einmal hingewiesen und will kurz noch einmal darauf zurückkommen: Diderots Schilderhebung der »Leidenschaften«, der »passions«. Schon in der ersten *Pensée* klingt an, daß ohne die Leidenschaften der menschliche Geist der Mittelmäßigkeit anheimfällt. In *Pensée III* heißt es:

»Les passions amorties dégradent les hommes extraordinaires. La contrainte anéantit la grandeur et l'énergie de la nature [...]. Plus d'excellence en poésie, en peinture, en musique, lorsque la superstition aura fait sur le tempérament l'ouvrage de la vieillesse.«⁷⁴

Was Diderot hier so energisch verteidigt, ist einmal die Autonomie des sinnlichen und rationalen Menschen und zum andern die Wahrung seines Anspruchs auf hohe Kunst, das heißt auf Selbsterfüllung seines Wesens in der Kunst. Wir sind hier – mit beiden Gesichtspunkten – schon mitten in der ästhetischen Gedankenwelt Diderots. An seiner Auffassung von der notwendigen Freiheit der »passions« und der großen Kulturleistungen, die diese Freiheit voraussetzen, wird der Zusammenhang zwischen der sensualistischen Ethik und Anthropologie und der neuen ästhetischen Theorie offenbar.

Gegen die Verdammung der Leidenschaften als vernunfts- und religionsfeindliche Triebkräfte – in der sich orthodoxe Prediger, Jansenisten, Cartesianer und strenge Klassizisten einig waren – hatten schon im 17. Jahrhundert die Epikureer von der Art eines Saint-Evremond protestiert.

Für den früh verstorbenen Moralisten Vauvenargues war der »bon sens«, der gesunde Menschenverstand, den keine Leidenschaft beeinträchtigt, nur noch das Kontrollinstrument für ein Leben, dem es bestimmt ist, im Gleichlauf der Mediokrität zu verrinnen. Dafür rücken die »passions« in das Zentrum als Grundkräfte des Lebens, als Ansporn der Tat und der »imagination«, mit dieser gemeinsam dann die Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens bildend. Und Vauvenargues schlägt mit einem lapidaren Satz ein Thema an, das von Diderot weitergeführt wird und bis heute nachwirkt: »Le génie dépend en grande partie de nos passions.«⁷⁵ Dieses »génie« ist noch nicht das Genie, noch nicht das herausragend-einzigartige, aber doch bereits das unverkennbar persönliche, eigen-artige, das individualistische; so wie dann in der Aufklärung auch das *génie d'un peuple* die unverwechselbaren Merkmale eines Volkes meint, seine geistige Physiognomie.

Für Diderot ist allein das Genie, das sich von den Fesseln der Vorschriften frei weiß, wahrhaft schöpferisch. Diderot hat seine Konzeption in dem Artikel »Génie« der *Enzyklopädie* dargelegt. Ich muß hier freilich bemerken, daß einer der besten

⁷⁴ Denis Diderot, »Pensées philosophiques«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Robert Niklaus, Yvon Belaval, Herbert Dieckmann, Jean Deprun, John S. Spink, Jacques Roger, Jean Mayer, Donal O'Gorman), Bd. 2, Paris 1975, S. 18.

⁷⁵ Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues, »Du Génie et de l'Esprit« in: *Œuvres complètes de Vauvenargues* (hrsg. Henry Bonnier), Bd. 1, Paris 1968, S. 219.

Kenner Diderots, Jacques Proust, in seiner großen Studie über Diderot und die *Enzyklopädie* die Verfasserschaft Diderots hinsichtlich des Artikels »Génie« mit ernst zu nehmenden Gründen angezweifelt hat.⁷⁶ Wie dem auch sei, Diderots Ästhetik scheint gerade in diesem Artikel sich besonders zu explizieren und damit auch die Ästhetik der Aufklärung, soweit die Aufklärung aus ihrem eigenen, immanenten Selbstwiderspruch von »raison« und »sentiment« heraus das frühromantische Menschen- und Kunstbild zeugt. Wir wollen im folgenden versuchen, anhand einiger zentraler Begriffe in großen Zügen die Entwicklung der ästhetischen Theorien zu verfolgen. Der Genie-Begriff hat eine Schlüsselstellung inne.

Dem »génie« ist es unter der Herrschaft der Klassik sehr schlecht ergangen. Für die Klassik sind die Gesetze der Kunst ewig gleich, sie sind Konstanten, wie Naturgesetze und wie die zeitlose Vernunft, die in der Natur waltet. Die Kunst hat sich strikt nach den ein für allemal erkannten Regeln zu richten, und das »génie« ist nichts weiter als das Resultat der höchsten rationalen Regelkenntnis und ihrer Anwendung. Sowohl das produzierende »génie« wie der urteilende »goût« – Geschmack – sind der »raison« unterworfen. Das einzige Zugeständnis, das man dem Impulsiven in der Kunstschöpfung macht, ist, daß man das »génie« als die Spontaneität der Ratio begreift, als einen anfänglichen Impuls, der sofort sein Recht an die Regel abtritt.

»Bon sens«, »goût« und »raison« sind die Gesetzgeber des Kunstschaffens. Das ist der Standort Boileaus: »Aimez donc la raison«. Eine gültige Formulierung dieser Auffassung hat ein später Nachfahre des Klassizismus gegeben: Marie Joseph Chénier, der Bruder von André Chénier. Von ihm stammen die folgenden Zehnsilberversen, die alle Schlüsselbegriffe enthalten:

»C'est le bon sens, la raison, qui fait tout: Vertu, génie, esprit, talent et goût. Qu'est-ce vertu? raison mise en pratique; Talent? raison produite avec éclat; Esprit? raison qui finement s'exprime. Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat, Et le génie est la raison sublime.«⁷⁷

Jede Äußerung des kreativen Vermögens wird hier auf die ratio reduziert. Aber so war es nicht immer, und so wird es nicht immer sein.

Das 16. Jahrhundert hatte eine andere Vorstellung von der schöpferischen Kraft des Dichters gehabt. Die Genie-Lehre der Renaissance huldigte der Idee vom göttlichen Ursprung der Poesie. Es sind Gott, überweltliche Dämonen oder die Musen, die dem Künstler den Enthusiasmus einflößen. Aus dem Dichter spricht der »furor divinus«, der ihn gepackt hat, die »mania«, der göttliche Wahn. So faßt das 16. Jahrhundert im Anschluß an den platonischen Dialog *Ion* das künstlerische Hervorbringen als unbewußtes Schaffen eines vom göttlichen Funken entzündeten Dichters auf. Es ist merkwürdig, daß die gleichen Dichter, welche dieser Lehre von der Inspiration durch höhere Mächte huldigen, gleichzeitig die Theorie der *Imitatio* propagieren, zu der es ja keiner Inspiration bedarf. Der Widerspruch scheint mir

⁷⁶ Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962, S. 67, 120, 513, 534.

⁷⁷ Marie-Joseph Chénier, »La raison. Discours«, in: *Œuvres posthumes*, Bd. 2, Paris 1825, S.248.

nicht unauflösbar zu sein. Ausschlaggebend für diese Rezeption der platonisch-neuplatonischen Enthusiasmus- und Genielehre im 16. Jahrhundert ist die Erfahrung, der Willkür einer von der Fortuna beherrschten Welt ausgeliefert zu sein.

Imitatio wiederum, die Nachahmung der großen Vorbilder, verhielt einen sicheren Standort durch die Anlehnung an die unbestritten gültige Tradition, ein Sich-Zurechtfinden im Chaotischen. Der transzendente Geniebezug dagegen enthielt die Aussicht, die Verworrenheit des Schicksals, die Netze Fortunas zu entwirren. Bezeichnend dafür ist eine Stelle aus dem *Pantagruel* von Rabelais: »Aulcuns Platoniques disent que qui peut veoir son Genius, peut entendre ses destinées.«⁷⁸ Die Erkenntnis des eigenen Genius, des eigenen Daimon, verbürgt die Einsicht in die Schicksalsbestimmung. Jeder hat seinen Personalgenius, der Dichter aber hat ein »génie divin«. So öffnet also im 16. Jahrhundert die Erfahrung eines ganz irrationalen, unberechenbaren Schicksals den Blick für das Irrationale im Künstler und in seinem Erzeugnis, das sich dann nicht mehr durch das Prinzip der *Imitatio* erschöpfen läßt, sondern eine Tat der Neuschöpfung ist. Der Dichter ist göttlich inspiriert, und der Ausdruck dieser Inspiration ist die vom Enthusiasmus befeuerte Phantasie, die Imagination.

Hier ist die Richtung auf die moderne Auffassung der künstlerischen Phantasie und des Genies eingeschlagen. Die Klassik des 17. Jahrhunderts hat diese Entwicklung unterbrochen. Der Rationalismus der klassischen Epoche verbannt tendenziell alles, was dem Verstandesdenken nicht zugänglich ist. Man glaubt, daß die Ästhetik auf ewigen, überall und allezeit gültigen Gesetzen beruht, die sich für die Kunstpraxis zu festen Regeln objektivieren. Das »génie« hat innerhalb dieser Grenzen zu bleiben, denn es sind die Grenzen der Vernunft, der Natur, des »*beau absolu*«. Der Dichter muß *Nachahmer* einer *Natur* sein, die sich ästhetisch in den Regeln der aristotelischen Poetik offenbart. Was der Ratio nicht sogleich zugänglich ist, wird suspekt. Und verdächtig ist jetzt vor allem diejenige Kraft, die das Schöpferische auszeichnet: die Phantasie, die Einbildungskraft, die »*imagination*«. Die Imagination, als wuchernde Phantasie verstanden, verstößt gegen den »*goût*«, den Geschmack, der sich den normativen Vernunftregeln beugt. Jansenisten und Cartesianer verfolgen die Einbildungskraft in der Ethik und in der Ästhetik, als sei sie Häresie. Sie führen einen Feldzug gegen den Mystizismus der Preziosität und bringen die »*imagination*« als die Quelle krankhaften Spintisierens in Verruf. Boileau fällt das Todesurteil über den historisch-galanten Ritterroman, in dem sich die Phantasie noch – präziös gedämpft – hatte austoben können. Das Wort »*romanesque*« – »romanhaft« – wird zur disqualifizierenden Bezeichnung für alles Abstruse, Abseitige, Phantastische, und zwar so lange, bis es – mit der Neuwertung der Phantasie im 18. Jahrhundert und mit Hilfe des aus dem Englischen übernommenen Wortes »*romantique*« – eine Aufwertung erfährt, die es schließlich zum Zentralbegriff eines ganz neuen Lebensgefühls – eben des Romantischen – werden läßt.

⁷⁸ François Rabelais, *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Boulenger, Lucien Scheler), Paris 1955, S.436-437.

Die normative Ästhetik und Anthropologie des 17. Jahrhunderts fordert die ständige Kontrolle der Gefühle, Affekte und Impulse. Schon bei Montaigne war die Imagination eine Fehlanlage der Natur, die den Menschen zur Verfälschung der Wahrheit verführt. Bei Descartes und Malebranche ist sie die Quelle aller Täuschung. Und dem rigoros jansenistischen Pascal erscheint sie als eine erbsündebehaftete Weltkraft des Irrtums, die den Menschen daran hindert, seine Nichtigkeit zu erkennen, und ihn damit auch der Einsicht in seine Heilsbedürftigkeit beraubt. So wird das »*génie*« auf ein Produkt der Regelkenntnis reduziert, das dem gleichfalls rationalistischen Geschmack unterworfen ist. Das Genie hat »juste« zu sein, sein Produkt muß »justesse« haben. Das Kunstideal ist ein Ideal der Exaktheit. Denn die Kunst bezieht ihre Gesetze aus einer Natur, die ihrerseits wieder in Analogie zu der rationalisierten absolutistischen Gesellschaft interpretiert wird. In der streng symmetrisch geordneten, mit beschnittenen Bäumen und Sträuchern bepflanzten sogenannten »Natur« des klassischen französischen Gartens hat sich der klassische Absolutismus einen Spiegel für jenes Naturbild geschaffen, das ganz in Analogie zu der rationalen Gesetzmäßigkeit zustande kam, die am Hof und in der Stadt, in der Gesellschaft von »*la cour et la ville*« herrschte, ein »beau absolu« wie ein absoluter König. Das eigentlich Individuelle, sich der Norm und der Regel Entziehende hat hier keinen Platz. Was sich nicht in Regeln fassen läßt, das ist gleichsam inexistent, es ist ein fragwürdiges »*Je ne sais quoi*«, ein »nescio quid«.

Gerade dieses »je ne sais quoi« aber kann nun auch zum Ausweis der Besonderheit, des Außerordentlichen sowohl am Menschen wie am Kunstwerk werden. Und der Geschmack – »*goût*« – ist in dieser Konzeption nicht mehr nur »juste«, nicht mehr nur vom »*bon sens*« und von der »*raison*« bestimmt, sondern er hat jetzt auch »*délicat*« – delikate – zu sein: empfänglich für jene Feinheiten der Nuance, die der *Raison* unzugänglich sind. Und der ästhetische Gegenstand hat nun mehr als »justesse«, mehr als bloße Regelerfüllung aufzuweisen; er hat ein »*certain agrément*«, »*une certaine grâce*«, hat »*délicatesse*«, hat einen unbestimmbaren, mysteriösen Reiz, der seine Individualität ausmacht. Diesen gewissen Reiz, dieses Außerordentliche zu erkennen, bedarf es eines Geschmacks, der über ein spezifisches Gefühl für das Außerordentliche und Besondere verfügt: ein bestimmtes »*sentiment*« für den undefinierbaren Reiz an einem Gegenstand.

So wird noch unter der Herrschaft der normativen klassischen Regelästhetik die Auflockerung und Individualisierung dieser Ästhetik vorbereitet. Entscheidende Ansätze machen sich schon bei einem Manne bemerkbar, welcher der eigentliche Theoretiker des »*honnête homme*«-Ideals und zugleich der Lehrer Pascals in mondänen Dingen war: bei dem Chevalier de Méré. Bei ihm findet sich der zukunftsweisende Satz:

»On ne sçaurait avoir le goust trop délicat pour remarquer les vrais et les faux agréments [...] (il faut) juger bien de tout ce qui se presente, par je ne sçay quel sentiment qui va plus viste, et quelquefois plus droit que les réflexions.«⁷⁹

⁷⁹ Chevalier de Méré, »*Les Conversations, Discours de la Justesse*« in: *Œuvres complètes* (hrsg. Charles-H. Boudhors), Paris 1930, Bd. 1, S. 55.

Und der zweite bedeutende Stil- und Literaturkritiker, der in die Zukunft weist, der Jesuit Bouhours, ergänzt:

»Le goût [...] est un sentiment naturel qui tient à l'âme, & qui est independant de toutes les sciences qu'on peut aquérir.«⁸⁰

Hier haben wir alles beisammen, was die Elementarstruktur einer neuen Ästhetik ausmacht:

Ein delikater Geschmack, der in »ich-weiß-nicht-was« für einem natürlichen Gefühl gründet, das schneller und oft auch richtiger urteilt als die verstandesmäßige Reflexion, ein Gefühl, das nicht in der überindividuellen Vernunft, sondern in der individuellen Seele gründet und nicht erwerbbar, nicht erlernbar ist, sondern angeboren. Der Père Bouhours ist der erste Ästhetiker, bei dem die neuplatonische Genielehre erneuert wird. Das, was ein Werk zum Kunstwerk macht, ist das Erzeugnis einer besonderen schöpferischen Fähigkeit im Künstler. Für Bouhours ist das Genie ein von Gott eingestrahletes »Ich-weiß-nicht-was«, ein »don du ciel«, das identisch ist – soweit geht Bouhours – mit dem erhabensten und geheimnisvollsten Himmelsgeschenk, der göttlichen Gnade. Im Zusammenhang mit dieser Neuwertung von »génie«, »sentiment«, »je ne sais quoi« und »goût« wird Bouhours zum Propagandisten der »délicatesse«, des Feinen, Reizvollen, Variablen, Nuancierten, von Qualitäten also, die vom Verstand allein nicht erkannt werden können. Bouhours wird dadurch zum Wegbereiter der Rokokoästhetik.⁸¹ Wo die *Raison* ihr alleiniges Bestimmungsrecht verliert, da beginnt die Herrschaft des *Gefühls* sich anzubahnen. Der Père Bouhours hatte jenes »je ne sais quoi« im ästhetischen Geschmack wie folgt definiert:

»... c'est le penchant & l'instinct du cœur, [...] c'est un tres exquis sentiment de l'âme pour un objet qui la touche.«⁸²

Und Vauvenargues, den wir als einen der ersten Verfechter der Leidenschaften kennen, verkündet:

»Le sentiment domine la raison, l'esprit n'est rien sans l'âme.«⁸³

Und für einen Rousseau wird es eine unabdingliche Forderung sein, den rationalen Menschen durch das Gefühl zu vervollkommen. In seinem pädagogischen Roman *Emile* fordert er:

»... pour achever l'homme [...] de perfectionner la raison par le sentiment.«⁸⁴

⁸⁰ Père Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Lyon 1701, S. 516.

⁸¹ Vgl. die Studie über das »je ne sais quoi« in: Erich Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt 1972, S. 230-286.

⁸² Père Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Amsterdam 1708, S. 247 (wobei »toucher« durchaus sensualistisch, im Sinne von »berühren«, gemeint ist).

⁸³ Zit. nach: Pierre Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au 18ème siècle*, Bd. 2, Paris 1932, S. 34.

Lange vorher aber war schon eine grundlegende, systematische ästhetische Theorie entwickelt worden, die der veränderten Einstellung zum Geschmacksurteil wie auch zum künstlerischen Objekt Rechnung trug.

Der Père Rapin hatte noch dem klassizistisch-rationalen Kunstideal gehuldigt. Er nannte in seinen *Réflexions sur la poétique* von 1709 die aristotelische Poetik die »nature mise en méthode«, den »bon sens réduit en principes«. Die aus »bon sens« und »raison« abgeleiteten Regeln waren ihm die Voraussetzungen der Kunst.

Ganz anders klingt es schon bei dem Abbé Jean-Baptiste Du Bos. Du Bos veröffentlichte 1719 seine *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. In diesem für die Geschichte der Ästhetik wichtigen Buch steht der bemerkenswerte Satz:

»Il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages [...] C'est ce sixième sens qui est en nous, sans que nous voyions ses organes [...] C'est enfin ce qu'on appelle communément le sentiment.«⁸⁵

Das Gefühl, das »sentiment«, wird also verstanden als ein sechster Sinn, als die ästhetische Urteilsinstanz katexochen. Diese Entwicklung war noch im 17. Jahrhundert bei Méré und Bouhours angebahnt. Jetzt ist sie durch den Einfluß des Sensualismus zu ihrem ersten Höhepunkt gelangt. Du Bos hatte England bereist und dort Locke kennengelernt. Und so kommt er zu seiner Konzeption des Gefühls als eines sechsten Sinnes, dem die gleiche Spontaneität, die gleiche präreflexive Ursprünglichkeit eignet wie den übrigen fünf Sinnen des Menschen. Die ästhetischen Kriterien, die diesem Sinn innewohnen, sind nicht erlernbar. Und dieser sechste Sinn erzeugt, wie die anderen Sinne, die Emotionen und die Leidenschaften, seinerseits die Leidenschaft der Imagination der -schöpferischen Kraft. Damit ist die Inthronisierung der Phantasie vorbereitet. Auf diesen Prämissen vollzieht Du Bos den ersten unzweideutigen Bruch mit der klassizistischen Ästhetik. Es sind jetzt nicht mehr die starren Regeln, nach denen gewertet wird, sondern der Grad der Emotion, den das Kunstwerk im Gefühl des Betrachters weckt.

Das ästhetische Urteil wird in der persönlichen Empfindung gefällt, nicht im normativen Verstande. Und ein Werk zu schaffen, das diese Wirkung erzeugt und dem Spruch der neuen Instanz des Gefühls standhält, dazu bedarf es eines Genies, das ein Geschenk der Natur ist und dessen Imagination dem Zwang der Regeln nicht mehr unterworfen ist. Dies alles klingt sehr revolutionär und wäre es auch, wenn nicht die ganze ästhetische Vorstellungswelt ausschließlich auf das angenehme Gefühl bezogen wäre. Das Gefühl soll nicht erschüttert werden – einer solchen Auffassung steht Du Bos noch fern –, sondern es soll in gefälliger Weise erregt werden. Die Kunst ist immer noch ein »art de plaire«. Die abgründigen Tiefen der Seele werden für die ästhetische Emotion erst- nach dem Vorgang Prévosts – durch Rousseau aufgeschlossen. Mit anderen Worten: Die Gefühlsästhetik des

⁸⁴ Jean-Jacques Rousseau, »Emile«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond), Bd. 4, Paris 1969, S. 481.

⁸⁵ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Bd. 2, Paris 1719, S.307-308.

Abbé du Bos ist – so bahnbrechend sie gewirkt hat – wesentlich die Ästhetik des Rokoko.

Ein weiterer symptomatischer Zug in der Kunsttheorie des Du Bos ist, daß ihm die generelle Bedeutung eines Kunstwerks nicht genügt. Das ästhetische Objekt soll im Betrachter nicht bloß allgemein menschliche Gefühle, nicht bloß einen kollektiven Geschmack ansprechen, sondern darüber hinaus noch das »*intérêt particulier*« des Einzelnen. Daran wird sichtbar, welche geschichtlichen Kräfte hinter dem Wandel der Kunsttheorie stecken. Mit dem »*intérêt Particulier*« sind wir in eine neuartige Deutung des »Promesse«, des »utile« der Kunst geraten; eine Entwicklung, die zuinnerst zusammenhängt mit der Akzentuierung des »Interesses« im philosophisch-politischen Bereich des Aufklärungsdenkens. Das »Interesse«, von dem das Aufklärungsdenken ausgeht, ist das Interesse des Individuums, das ja dann von Rousseau in einen unversöhnlichen und kulturfeindlichen Gegensatz zu einer pervertierten Gesellschaft gestellt wird. Erinnern wir uns daran, daß im 18. Jahrhundert bei allen führenden Geistern eine Personalunion zwischen Philosophie und Literaturkritik besteht. Und diese gleichen Geister stehen vor dem Problem, die Gesetze einer besseren Gesellschaftsorganisation zu erarbeiten, in der doch zugleich die größte Freiheit des Individuums gewährleistet sein würde. So spitzt sich, in Analogie zu dieser Problematik, im 18. Jahrhundert der Kampf um die ästhetischen Grundbegriffe zu der Antithese Gefühl und Empfindung einerseits, Vernunftgesetz und Regel andererseits zu; das heißt: ein subjektives, individuelles Urteil steht gegen ein aus einer übergeordneten, zwanghaften Gesetzlichkeit abgeleitetes Urteil, das mit dem Alleinanspruch der Objektivität auftrat. Dieser Akzentverlagerung der ästhetischen Begriffswelt liegt ein Wandel des Menschenbildes zugrunde. Im 17. Jahrhundert empfängt das Individuum seinen Ort und das Gesetz seiner Existenzweise aus einer überindividuellen Institution, aus der absolutistisch rationalisierten Gesellschaft. Rationalisiert, gesetzhaft, ist auch die Sprache. Der Kampf gegen die Synonymik, die Herrschaft der »*expression juste*«, bedeutet die Ausschaltung jedes individuellen Ausschlerens aus der gesetzhaften Ordnung, die Verbannung jeder Art von Außenseitertum und jeder Regung der regelfreien Phantasie. Der ästhetische Geschmack konnte sein Urteil nur in Anwendung dieser überindividuellen Kriterien abgeben.

Im Denken des 18. Jahrhunderts dagegen wird die Gesellschaft vom Individuum her konzipiert – nicht mehr umgekehrt. Vernunft und Natur werden jetzt aus dem Wesen, dem Interesse des Individuums abgeleitet und von ihm her als Maßstab an das Außen angelegt. Dieser Wendung entspricht die Wendung zum Gefühl, zum »*sentiment*«, zur Freiheit der »*passions*« ; und sie gipfelt in der Vorstellung von einer individuellen Schöpferkraft des Genies, das souverän über den Regelvorschriften steht. In der völligen Unabhängigkeit des Genies von der Regel und von der Norm findet die Emanzipation des Individuums von den alten Institutionen ihren großartigen ästhetischen Ausdruck. Ganz konsequent ergibt sich daraus, daß die schöpferische Leistung des Genies auch nicht mehr von einem Geschmack gemessen und beurteilt werden kann, der nur die »*raison*« befragt, der nur »*justesse*« und »*bienséance*« hat, der nur Regeln kennt und das Gefühl ausschaltet. Denn ein solcher Geschmack steht fassungslos vor der genialen Tat. Dabei ist zu bemerken, daß die sich im Geschmacksbegriff zwangsläufig vollziehende Verän-

derung von England her beschleunigt wird. Man konnte und kann ja dort nicht aufhören, in Shakespeare ein Genie zu sehen, an dem jede Regelkenntnis, an dem jede normativ-klassizistische Ästhetik hoffnungslos zuschanden wird.

Der Sensualismus greift auf die ursprüngliche Bedeutung von Geschmack zurück: Geschmack von »schmecken«, so auch »goût« von »gustus«, von »gustare«, was genau dasselbe bedeutet; also eine unmittelbare, direkte sinnliche Erfahrung, die als eine unmittelbare auch die größte Gewähr der Erkenntniswahrheit in sich trägt. Dieser Geschmack ist präreflexiv; er gibt sein Urteil bereits vor der rationalen Überlegung ab. Er folgt, wie Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der Aufklärung* zutreffend sagt, nicht mehr den logischen Prozessen des Folgerns und Schließens, sondern ist unmittelbarer Wahrnehmungsakt, ist – ganz sensualistisch – ein Sehen, Hören, Riechen, ein Schmecken des wahren Sachverhalts, ist eine Wahrnehmung, eine Perception, im etymologischen Sinne dieser beiden Wörter.⁸⁶ So ähnlich hatten sich die Mystiker früherer Zeiten die Erkenntnis der höchsten Wahrheit vorgestellt: sie wollten Gott »schmecken«, »gustare Deum«, wollten die »fruitio«, das »Genießen« der göttlichen Wahrheit. So wundern wir uns nicht mehr, wenn in den theoretischen Betrachtungen der führenden Geister der Aufklärung der »goût« entschieden auf die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Gefühls festgelegt wird. Bei Montesquieu heißt es z. B.:

»La définition la plus générale du goût, sans considérer s'il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment.«⁸⁷

Die sensualistische Komponente wird besonders greifbar bei Voltaire. Er schreibt in seinem Artikel »goût«:

»... ce sens, ce don de discerner nos aliments, a produit dans toutes les langues connues la métaphore qui exprime, par le mot goût, le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts: c'est un discernement prompt, comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion; [...] Il ne suffit pas, pour le goût, de voir, de connaître la beauté d'un ouvrage; il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse; il faut démêler les différentes nuances.«⁸⁸

Und D'Alembert erklärt unumwunden, daß sich der ästhetische Geschmack aus den Sinnesempfindungen zusammensetzt und herausbildet: er hat so »délicat« zu sein wie die Zunge eines Feinschmeckers. Und in dieser Gewißheit der unmittelbaren Wahrnehmung des individuellen Geschmacks finden die Aufklärer eine neue Garantie für die Objektivität des ästhetischen Urteils. Diese Neubegründung der Objektivität war notwendig, denn die Subjektivierung des ästhetischen Urteils drohte ja dieses Urteil vollständig zu relativieren, d.h. sie drohte, jedem der individuell voneinander abweichenden Meinungen recht geben zu müssen. D'Alembert gibt

⁸⁶ Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932, S. 407.

⁸⁷ Montesquieu, *Essai sur le goût*, Genève 1967, S. 66.

⁸⁸ Voltaire, »Dictionnaire philosophique III«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Garnier Frères), Bd. 19, Paris 1879, S. 270.

der Überzeugung von dieser neuen Objektivität des Geschmacks folgendermaßen Ausdruck:

«...la source de notre plaisir & de notre ennui est uniquement & entièrement en nous; nous trouverons donc au-dedans de nous-mêmes, en y portant une vue attentive, des regles générales & invariables de goût, qui seront comme la pierre de touche, à l'épreuve de laquelle toutes les productions du talent pourront être soumises.»⁸⁹

Der Geschmack, aus dem heraus jeder einzelne urteilt, wird zugleich als eine Art von Gemeinssinn verstanden, der vor der unbegrenzten subjektiven Relativierung der ästhetischen Urteile schützt. Innerhalb dieser neuen Objektivität bleibt aber Raum, die Abweichung, die Variation, die Nuance, das Graziöse, Liebliche, Anmutige zu empfinden und zu beurteilen. Das »beau absolu« der Klassik wird ersetzt durch das »*beau relatif*«. Und weil vom Künstler nicht mehr einfach Erfüllung der Regeln verlangt wird, daher kann jetzt die Forderung nach Originalität wieder auftauchen. Im 16. Jahrhundert war dieser originelle schöpferische Impuls – wie wir wissen – metaphysisch bezogen, der Enthusiasmus war von Gott inspiriert. Diese Vorstellung, die vom 17. Jahrhundert bekämpft wird, tritt im 18. Jahrhundert in säkularisierter Form wieder auf. Die Enthusiasmuslehre wird – auch wo das Wort gelegentlich beibehalten wird – durch die Lehre von der »imagination« ersetzt. Dadurch wird das göttliche Schöpfertum in den Menschen selbst verlagert. Der Enthusiasmus wird also seines metaphysischen Inhalts entkleidet, er wird zur produktiven Emotionsfähigkeit des hervorragenden Individuums. So rückt der Träger solcher schöpferischen Emotion, das »Génie«, als höchster menschlicher Typus ins Zentrum der Kunsttheorie. Und was die Aufklärung, die hierzu immer noch von ihrem Glauben an die Ratio gehemmt wurde, nicht selbst zur Entwicklung brachte, das führte dann die Romantik zu Ende.

Die ästhetische Theorie der Aufklärung erhielt einen kräftigen Anstoß durch Shaftesbury, der die Renaissancevorstellung von der göttlichen Inspiration übernommen und in seiner Genielehre weiterentwickelt hat. Für Shaftesbury sind Wahrheit und Schönheit identisch: »all beauty is truth.«⁹⁰ Im alten platonischen Sinn bietet die *Schönheit* der Objektwelt die Möglichkeit zur Erkenntnis ihrer *Wahrheit*. In diesem ästhetischen Erkenntnisvorgang erschließt sich auf einem nicht-logischen, vielmehr intuitiven Weg der Sinnzusammenhang des Universums. In der Schönheit enthüllt sich der λόγος der Welt. Weil die Wahrheit für Shaftesbury zugleich eine sittliche Wahrheit ist, ist der sie auf dem Wege über die Schönheit erkennende Geschmack ein »moral taste«, ein intuitives Eindringen in das Wesen der Dinge. Wo sich dieser Geschmack unmittelbar schöpferisch hineinzusetzen vermag, wird er zum Genie. Sehen wir uns jetzt die französischen Zeugnisse an. Bei D'Alembert – in seinem Aufsatz über den »goût« – lesen wir:

⁸⁹ Jean-Le-Rond D'Alembert, »Goût«, in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 16, Genève, Neufchatel 1779, S. 352.

⁹⁰ Earl of Shaftesbury, »An essay on the freedom of wit and humour«, in: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc.* (hrsg. John M. Robertson), Bd. 1, Gloucester Mass. 1963, S. 94.

»C'est en se permettant des écarts que le génie enfante les choses sublimes.«⁹¹

Und dann noch viel deutlicher:

»Le philosophe sait que dans le moment de la production, le génie ne veut aucune contrainte, qu'il aime à courir sans frein & sans règle, à produire le monstrueux à côté du sublime, à rouler impétueusement l'or & le limon tout ensemble. La raison donne donc au génie qui crée une liberté entière.«⁹²

Dann allerdings, so will D'Alembert, tritt die Vernunft auf und scheidet das reine Gold von seinen Schlacken:

»... elle conserve ce qui est l'effet du véritable enthousiasme; elle proscrie ce qui est l'ouvrage de la fougue, & c'est ainsi qu'elle fait éclore les chefs-d'œuvres.«⁹³

Und nun zu Diderots, oder Jaucourts, berühmtem Enzyklopädie-Artikel »Génie«. Der erste Satz lautet:

»L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie.«⁹⁴

Der geniale Mensch ist mehr als jeder andere von den »sensations« ergriffen; er hat frühere Empfindungen tiefer in seinem Gedächtnis aufbewahrt als andere; und er hat stärkere Gefühle und Leidenschaften. Für das Genie ist Erinnern ein leibhaftiges Sehen, und was es sieht, setzt sich ihm unmittelbar in Emotion um:

»le génie [...] ne se souvient pas, il voit; il ne se borne pas à voir, il est ému.«⁹⁵

In der Stille seines Arbeitskabinetts genießt der geniale Mensch kraft seiner grenzenlosen Imagination die Lieblichkeit einer Landschaft, er friert unter der Kälte des Windes und brennt in der Sonnenglut. Und seine Seele drängt dazu, dem Inhalt der Imagination künstlerisch Gestalt zu verleihen. Nichts ist der Imagination des Genies verschlossen, sie durchdringt das Wesen der Objekte. Sein Kennzeichen ist universale Betroffenheit:

»Le génie est frappé de tout, [...] il est forcé, par les impressions que les objets font sur lui, à s'enrichir sans cesse de connaissances qui ne lui ont rien coûté.«⁹⁶

Beim Genie sind sogar noch die Irrtümer groß. Es entdeckt das Unerwartete, Unvorhersehbare. Das Genie trägt die Fackel des Fortschritts voran:

⁹¹ op. cit., S. 351.

⁹² ebd., S. 355.

⁹³ ebd.

⁹⁴ Denis Diderot, »Génie«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 15 (Encyclopédie F-Logique), Paris 1876, S. 35.

⁹⁵ ebd., S. 38.

⁹⁶ ebd., S. 39.

»Le génie hâte [...] les progrès de la philosophie par les découvertes les plus heureuses et les moins attendues: il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse, source de mille vérités auxquelles parviendra dans la suite en rampant la foule timide des sages observateurs.«⁹⁷

Auch in der Politik werden die großen Leistungen an den Wendepunkten der Geschichte und ihren Krisen von Genies vollbracht. Weil aber die Tat des Genies außerhalb der Regeln, fern der Methode, unter dem einmaligen Impuls der großen Stunde erfolgt, muß es sich unmittelbar danach der Macht begeben. Es muß abtreten, weil seine Imagination es von nun an nur noch Fehler begehen lassen würde. Die Aktion des Genies gleicht einem Wunder, da sie die Natur der Dinge selbst zu verwandeln scheint:

»Dans les arts, dans les sciences, dans les affaires, le génie semble changer la nature des choses; son caractère se répand sur tout ce qu'il touche, et ses lumières s'élançant au delà du passé et du présent, éclairent l'avenir; il devance son siècle qui ne peut le suivre.«⁹⁸

Sein Wesen ist Antizipation.

Diderot hat es auch nicht unterlassen, das Verhältnis des Genies zum »goût« zu bestimmen. Der »Geschmack« gerät dabei in eine Beleuchtung, die von Rousseaus Revolte gegen die Kultur herüberleuchtet:

»Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. [...] Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. L'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature, la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modèle qu'il a créé, et d'après lequel il a les idées et les sentiments du beau, sont le goût de l'homme de génie.«⁹⁹

Bemerkenswert ist hier die Bestimmung, daß der Geschmack allein nur konventionelle Schönheiten erzeugt: »il fait produire des beautés qui ne sont que de convention.«¹⁰⁰ Wie anders das Genie, das »don de la nature«!¹⁰¹ Zwischen den Erzeugnissen des herrschenden Geschmacks und denen des Genies besteht jetzt nicht mehr nur ein Gradunterschied, sondern ein Wesensunterschied. Das eine ist Natur, das andere Gesellschaft: hier der Hinweis, wie wenig die Gesellschaft als natürliche verstanden wird.

Voltaire hat, im Gegensatz zu Diderot, die Geschmacksseite weiter entwickelt. Voltaire hat endgültig den Streit der Anciens und der Modernes im Sinne der Modernen, d.h. im Sinne der klassizistischen Kultur des Ancien régime entschieden: Die Alten gelten ihm nicht allzu viel: Homers Verdienst besteht im wesentlichen darin,

⁹⁷ ebd., S. 41.

⁹⁸ ebd., S. 41.

⁹⁹ ebd., S. 37.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ ebd.

Virgil angeregt zu haben, bei dem sich Geschmack findet. Wie für Homer, so konnte Voltaire auch für Shakespeare kein wahres Verständnis aufbringen. Sein dramatischer Heros ist Racine. Wir haben gesehen, daß Voltaire durchaus sensualistisch den Geschmack als ein präreflexives Gefühl verstanden und definiert hat. Aber dieser »goût« ist für ihn ein instinkthafte Gefühl für die Schönheiten jener Dichtung, die in der klassischen Epoche des 17. Jahrhunderts in einer für alle Zeiten vorbildhaften Weise geschaffen wurde. Nicht mehr die Raison im Sinne Boileaus, sondern der »goût«, der sich an den Erzeugnissen der Raison des 17. Jahrhunderts orientiert, ist der Grundbegriff der Voltaireschen Ästhetik.

Seine Kunstauffassung ist also durchaus normativ. Zwar weiß er, daß der Schönheitsbegriff und damit der Geschmack relativ sind, und er muß an diese Feststellung einige Konzessionen knüpfen, aber die entscheidende Frage, ob der gute Geschmack seiner Zeit auch der gute Geschmack schlechthin sei, diese Frage kann er schließlich doch bejahen, weil sein Schönheitsideal an zwei Prämissen gebunden ist: an das der schönen Form und an das Ideal der »bienséance«. Beide aber, Form und »bienséance«, sieht er in der klassischen Epoche zur Vollendung gebracht. Voltaire hat diese Prinzipien sehr ernst genommen. Nicht nur, daß sein ganzes eigenes Werk von ihnen getragen ist: er hat auch schließlich der *Enzyklopädie* seine Mitarbeit aufgekündigt, und zwar nicht, weil er ihre aufklärerischen Ziele nicht mehr geteilt hätte, sondern weil sie die ästhetischen Ansprüche, die er glaubte stellen zu müssen, nicht erfüllte.

Voltaires Kulturideal und seine Kunsttheorie gipfeln in der Vorstellung einer Herrschaft des guten Geschmacks, der die Prinzipien der klassischen Poetik bis zum Äußersten verfeinert und diese Verfeinerung zur veredelten Form einer kultivierten Natürlichkeit erhoben hat. Voltaire war sich dabei völlig klar, daß dieser minutiös verfeinerte – raffinierte – Geschmack nur bei einer sehr kleinen Schicht ausgebildet und anerkannt werden konnte. Sein klassizistisches Kunstideal wird also von der Publikumsseite, vom verfeinerten »goût« her zu einem entschieden exklusiven Ideal. Er dachte aber menschlich genug, um diesen Umstand als ein Übel zu empfinden. Und so schrieb er in seinem Aufsatz über den »goût« folgendes:

»Il faut la capitale d'un grand royaume pour y établir la demeure du goût; encore n'est-il le partage que du très petit nombre, toute la populace en est exclue. Il est inconnu aux familles bourgeoises, où l'on est continuellement occupé du soin de sa fortune, des détails domestiques [...]. C'est la honte de l'esprit humain que le goût, pour l'ordinaire, ne s'introduise que chez l'oisiveté opulente. J'ai connu un commis des bureaux de Versailles, né avec beaucoup d'esprit, qui disait: Je suis bien malheureux, je n'ai pas le temps d'avoir du goût.«¹⁰²

Zugang zu Kunst und Geschmack haben also nur ganz wenige: die Kreise des reichen Müßiggangs, und zwar nur in der Hauptstadt eines großen Reiches. Das sind, wie Voltaire weiter ausführt, von den 600 000 Einwohnern der Stadt Paris höchstens 3000. Voltaire ist beim Bedauern dieses Tatbestandes stehengeblieben. Rousseau hat daraus eine radikale Konsequenz gezogen: da diese 3000, die Kul-

¹⁰² Voltaire, »Dictionnaire philosophique III«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Garnier Frères), Bd. 19, Paris 1879, S. 282.

tur haben durften, für ihn identisch waren mit den parasitären Nutznießern der Gesellschaft des Ancien Régime, identifizierte er Kultur und Gesellschaft und verwarf beide zugunsten eines natürlichen Menschen, den keine solche Kultur beleckt hat. Rousseau schreckt auch nicht davor zurück, Voltaire direkt anzuklagen, er opfere unzählige Male sein Genie dem tyrannischen Gebot eines falschen Götzen, dem des herrschenden Geschmacks:

»Dites-nous, célèbre Arouet¹⁰³, combien vous avez sacrifié de beautés mâles et fortes à notre fausse délicatesse! et combien l'esprit de la galanterie, si fertile en petites choses, vous en a coûté de grandes!«¹⁰⁴

Und im selben Werk, der berühmten Preisschrift über den Nutzen der Wissenschaften und Künste, denunziert er in heftigen Worten die »vile et trompeuse uniformité«, die jedes individuelle Wesen nivelliert:

»sans cesse la politesse exige, la bienséance ordonne; sans cesse on suit des usages, jamais son propre génie. On n'ose plus paroître ce qu'on est.«¹⁰⁵

Wir haben gesehen, wie im Genie-Artikel Diderots der *Geschmack* als Funktion der *Konvention* und das *Genie* als eine ursprüngliche, allein wahrhaft natürliche Schöpferkraft auseinander und in einen gewissen Gegensatz zueinander traten. Diese Disjunktion wurde von Voltaire wider Willen bestätigt. Was hat ein Genie, das der Regeln des herrschenden Geschmacks nicht bedarf und daher auch außerhalb des Geltungsbereichs dieses Geschmacks entstehen und schaffen kann, noch mit dem exklusiv-raffinierten Geschmack einer müßiggängerischen Gesellschaft zu tun?

Wir sind damit auf dem Höhepunkt einer langen Entwicklung angelangt: Für das 17. Jahrhundert und für die strengen Klassizisten des 18. Jahrhunderts waren »goût« und »génie« zwei Fähigkeiten, zwei Aspekte ein- und desselben Geistes: der allesbeherrschenden »raison«. Der »goût« urteilte im Geiste der »raison«; das »génie« schuf nach den Regeln der »raison«. Die *Individualisierung* der Ästhetik, die Hand in Hand mit dem Sensualismus ging, ließ das »génie« zur regelunabhängigen, naturhaften Schöpferkraft werden und forderte vom Geschmack das Gefühl für das Erzeugnis des Genies. Der herrschende Geschmack aber, der im Sinne Voltaires der Norm des Klassizismus und der Konvention der Gesellschaft verhaftet blieb, geriet in einen scharfen Gegensatz zum nunmehr als schöpferische Naturkraft verstandenen Genie. Bei aufmerksamem Studium der wichtigsten Texte läßt sich feststellen, daß sich um 1750 eine Bedeutungsverschiebung der Begriffe »goût« und »génie« durchgesetzt hat, deren Resultat ist, daß man »goût« nahezu mit Kultur, »génie« beinahe mit Natur übersetzen kann. So wird die große, grundlegende Antithese Rousseaus begrifflich und sachlich möglich: Für Rousseau ist

¹⁰³ So apostrophiert er Voltaire.

¹⁰⁴ Jean-Jacques Rousseau, »Discours si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs«, in: *Du contrat social ou principes du droit politique*, Paris 1962, S. 16.

¹⁰⁵ ebd., S. 5.

»goût« verdammenswerter Luxus und überfeinerter, sittengefährdender Geschmack der vornehmen Gesellschaft, und »génie« schöpferischer Genius im Herzen des natürlichen, von der Gesellschaft nicht verdorbenen Menschen. So wird die Kunsttheorie mit ihren beiden Begriffspolen »goût« und »génie« in den säkularen Rousseauschen Antagonismus zwischen Individuum und Gesellschaft, Natur und Kultur hineingerissen.

Diderot hat diese Konsequenzen nicht gezogen. Aber sein »Genie«-Begriff enthält doch – in ästhetischer Hinsicht – ebenso alle Elemente des modernen Denkens wie derjenige Rousseaus. Das über alle Vorschriften erhabene Genie ist auch bei ihm oberstes Persönlichkeitsideal, dessen tiefste Kräfte aus irrationalen Quellen hervorgehen. Die Enthusiasmuslehre des 16. Jahrhunderts taucht in veränderter Form wieder bei ihm auf, wenn er vom »génie« sagt:

»Ce n'est plus lui qui agit, c'est l'esprit d'un autre qui le domine.«¹⁰⁶

Man denkt an Rimbaud: »Je est un autre«.¹⁰⁷

Diderot und Rousseau werfen die Fesseln des Geschmacks ab. Der geniefeindliche Geschmack wird als die ästhetische Gesetzlichkeit einer fremdgewordenen Gesellschaft erkannt und entwertet, indem seine geschichtliche Relativität aufgedeckt wird. Das individuelle, naturhafte »génie« schafft sein eigenes Gesetz und zwingt es vermöge der Überzeugungskraft des Schöpferischen seiner Umwelt auf. Für den *romantischen Geniebegriff*, der hier entsteht, ist der Geschmack von untergeordneter Bedeutung; er wird vom »génie« diktiert. Für eine Mme de Staël, in deren Werk sich die Disjunktion von »goût« und »génie« vollendet, ist der Geschmack zum guten Ton, zum bloßen gesellschaftlichen Takt herabgesunken, und das Genie kann nur gedeihen, wo dieser Geschmack unwirksam ist: Wir sind beim romantischen Rückzug aus der Welt, bei der Verinnerlichung!

Die Romantik führt in Frankreich diese Entwicklung zu Ende. In Deutschland gelangt sie schon im Sturm und Drang zu einem ersten Höhepunkt. Und darauf wird sich Mme de Staël beziehen: die Deutschen haben zwar wenig Geschmack, dafür aber Genie. Das Hauptvermögen des Genies aber, die Imagination, wird bei einem der großen Erben der Aufklärung, Immanuel Kant, zum »produktiven Erkenntnisvermögen«, zum »Vermögen der Anschauungen apriori«. Für den Titanismus innerhalb der deutschen Romantik, vor allem aber im subjektiven Idealismus Fichtes, wird die Einbildungskraft zur Bildkraft des Menschen, die die ganze Welt aus sich selber zeugt.

Ich kehre zurück zu Diderot. Sein berühmter *Neveu de Rameau*, der zu Lebzeiten Diderots nicht veröffentlicht, sondern erst durch Goethes Übersetzung bekannt wurde, ist die klassische Darstellung des »génie fatal« oder, wenn man so will, des verkommenen Genies. In einem Caféhaus entwickelt sich hier zwischen Diderot und dem Neffen des bekannten Komponisten Rameau ein Dialog, in dem der ei-

¹⁰⁶ Denis Diderot, »Paradoxe sur le comédien«, in: *Œuvres esthétiques* (hrsg. Paul Vernière), Paris 1959, 5.362.

¹⁰⁷ Arthur Rimbaud, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Rolland de Réneville, Jules Mouquet), Paris 1965, S. 268.

gentliche Held, eben der Neveu de Rameau, alles das, was er sagt, auch zugleich spielt. Was Diderot hier vorführt, ist die toll gewordene, sich selber verlierende Genialität. Ich werde später noch eingehend auf dieses bedeutende Werk zurückkommen.

Ein wesentliches Moment unterscheidet den Geniebegriff Diderots von demjenigen der Romantik: das Genie ist für ihn noch nicht eine isolierte, dämonische Kraft, die sich im Gegensatz zur gesamten Umwelt einsam-schöpferisch verzehrt oder von der Umwelt abgewürgt wird. Sein Genie ist vielmehr die Zusammenfassung der geistig produktiven Kräfte der jeweiligen Gesellschaft, die deren Lebensinhalte und Lebenswerte zum reifsten Ausdruck bringt.

Nun noch ein paar Worte über Diderots sonstige ästhetische Anschauungen. Die im wesentlichen aristotelische Lehre, daß das Schöne in einer meß- und erkennbaren Proportion der Teile untereinander und der Teile zum Ganzen bestehe, daß die Harmonie also rational bestimmbar sein müsse, ist für Diderot belanglos geworden. Diderot will nicht allgemeine, durch Regeln fixierbare absolute Schönheit, sondern er zielt auf das Besondere, Charakteristische, das Einmalige, das auch bizarr, ja sogar häßlich sein kann. Die bloß gefällige Anmut und Zierlichkeit des Rokoko ist ihm unwichtig. Und ein Gesicht, dem eine Warze den individuellen Charakter gibt, ist ihm lieber, als ein im architektonischen Sinne schönes Gesicht ohne jeden Makel. Welche Folgerungen Diderot für seine Dramen- und Romankonzeption zieht, wird später zu verfolgen sein. Ich will nur noch kurz auf die Definition des Schönen eingehen, die Diderot im Enzyklopädieartikel »Beau« gegeben hat. Er kritisiert dort einige der wichtigsten Schönheitsdefinitionen von Plato bis zu seinen Zeitgenossen Du Bos und Batteux. Alle diese Definitionen sind ihm entweder zu allgemein, so daß sie über den einzelnen Kunstgegenstand und über das »beau relatif« nichts auszusagen vermögen; oder sie sind ihm zu eng, weil sie sich nicht auf die ganze Vielfalt der Möglichkeiten des Schönen anwenden lassen. Er sucht daher selbst nach einer Bestimmung, die allgemein und spezifisch zugleich sein soll, und er findet sie in den »rapports«. Ein Gegenstand an sich – so besagt diese Auffassung Diderots – ist weder schön noch häßlich. Er wird es erst durch die »rapports«, durch die Bezüge, in die er hineingestellt ist. Diese Bezüge sind einmal sachlicher, objektiver Art, zum anderen aber subjektiver Art. Schön sind die Gegenstände also durch die von den Bezügen nahegelegte »idée accessoire et morale«. In der Literatur bedeutet das Prinzip dieser »rapports« dann das folgende: die objektiven Bezüge, die etwa ein Wort, einen Satz, ein Motiv schön machen, bestehen im Bezug auf den Zusammenhang, in dem jene stehen, also auf den Kontext im weitesten Sinne. Die subjektiven Bezüge, die die Schönheit mit konstituieren, beruhen auf den Assoziationen, die im Leser, Hörer oder Betrachter ausgelöst werden. Das Schöne wird durch die Wahrnehmung der objektiven Bezüge erst schön: »La perception des rapports est donc le fondement du beau.«¹⁰⁸ Dieses Prinzip ist sehr generell, erlaubt aber die Anwendung auf jede partikuläre Schönheit. Diderot glaubt, damit die Grundlagen für ein Kunsturteil gewonnen zu haben,

¹⁰⁸ Denis Diderot, »Encyclopédie«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. John Lough, Jacques Proust), Bd. 6 (Encyclopédie II, B-C), Paris 1976, S. 164.

in dem der individuelle Geschmack, so subjektiv sein Ansatzpunkt sein mag, doch zu objektiven Kriterien durchstößt:

»Quand je dis [...] qu'un être est beau par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont, & que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.«¹⁰⁹

Diderot hat seine »rapports«-Theorie mit einem berühmten literarischen Beispiel illustriert. In Corneilles Tragödie *Horace* antwortet der alte Horace auf die Frage, was sein Sohn in einem Kampf allein gegen drei Gegner anderes hätte tun können als zu fliehen, mit dem Wort:

»Qu'il mourût«.

»Seul contre trois, que voulais-tu qu'il fit? – Qu'il mourût.«¹¹⁰

Dieses »Qu'il mourût« gilt als das »mot sublime« der klassischen französischen Tragödie überhaupt. Diderot stellt nun die Frage, wie es mit dieser erhabenen Schönheit aussähe, wenn das »Qu'il mourût« nicht auf einem französischen Theater und nicht von Horace, sondern auf einer italienischen Commedia dell'arte-Szene von dem Theaterspitzbuben Scapin ausgesprochen würde, also unter ganz anderen »rapports« ? Es würde burlesk, lächerlich, närrisch oder parodistisch: »Il est donc constant que la beauté commence, s'accroît, varie, décline & disparaît avec les rapports.«¹¹¹

Diderot und die Sprachphilosophie des 18. Jahrhunderts

Ästhetische Überlegungen waren es, die Diderot auch zu einer anderen wesentlichen Disziplin des Aufklärungsdenkens führten: zur Sprachphilosophie. Schon der Abbé du Bos hatte in seinen uns bereits bekannten *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* eine Art von wechselseitiger Erhellung der Künste praktiziert. Ähnliche Gedanken finden sich auch in einem zweiten ästhetischen Werk, das großen Einfluß hatte: in dem von mir schon einmal erwähnten Buch: *Les beaux-arts réduits à un même principe des Abbé Charles Batteux*.¹¹² Dieser Batteux war ein mutiger Mann: er hat der *Henriade* von Voltaire Geschmacklosigkeit vorgeworfen, und das ist ihm – wie zu erwarten – sehr schlecht bekommen. Batteux hat, wie seine ganze Zeit, die aristotelische Theorie der Nachahmung nicht mehr richtig verstanden. Aristoteles wollte mit seiner Forderung der Nachahmung das Wesen

¹⁰⁹ ebd., S. 162.

¹¹⁰ ebd., S. 160.

¹¹¹ ebd.

¹¹² Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Genève 1969 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1773).

der Natur, das Universale in ihr erfassen, ihre Gesetzlichkeit. Batteux dagegen verlangt, daß die Kunst die durch die Sinne vermittelte Natur so nachahmen soll, wie sie sich darbietet, nicht in ihrem Wesen, sondern in ihrer Erscheinung. Der Mensch soll dargestellt werden, wie er partikulär ist, nicht mehr wie er sein sollte. Bei der Musik, die Batteux gleichfalls behandelt, mündet dies in eine Art von Programmmusik. Seine Nachahmungstheorie will er für alle Künste angewandt wissen. Die gleichen ästhetischen Gesetze gelten für Malerei und Dichtung wie Musik. Gegen diese uniformierende Theorie hat Diderot heftig protestiert. Diderot stellte ihr gegenüber die Behauptung auf, daß die Schönheiten der Dichtung in keinem Fall auch zugleich Schönheiten für den Maler seien. Um seine Ansicht von der Wesensverschiedenheit der Dichtung zu beweisen, untersucht er die Wirkung des Worts im Theater, abstrahiert dann vom Wort und stellt fest, daß beim Absehen vom gesprochenen Wort die Gebärde übrigbleibt als eine besondere Ausdrucksform, als eine, wie er sagt, Hieroglyphe, worunter er das Ausdruckssymbol versteht. Dann folgert er: »Tout art d'imitation (a) ses hiéroglyphes particuliers.«¹¹³ Aus diesen Überlegungen heraus entwickelt sich dann eine Fülle von weiteren Gedanken, die Diderots eigenes Genie im hellsten Lichte zeigen. Die wichtigsten Gedankengänge dieser Art hat Diderot in seiner *Lettre sur les sourds et muets* von 1751 niedergelegt, die als eine Antwort an Batteux gedacht ist. Den Ansatzpunkt bildet eine Untersuchung der syntaktischen Erscheinung der Inversion. Auf der Grundlage des Sensualismus erschließt Diderot hier die Sprachform des naiven, natürlichen Menschen, der allein von sinnlich wahrnehmbaren Gegebenheiten angeregt wird, der noch frei ist vom abstrahierenden Verstand. Diderot experimentiert mit Taubstummen, die er auf bestimmte Fragen durch Gesten antworten läßt, um so zur Struktur eines naiven, vorlogischen Sprachzustands zu gelangen. Die so aufgezeigte Gebärden- oder Gestensprache enthüllt sich ihm als die ursprüngliche Sprache überhaupt, deren Eigenart er auch hinter der Inversion des entwickelten Satzbaus aufspürt. Er stellt fest – und bringt dafür Anschauungsmaterial –, daß die natürlich-ursprüngliche Reihenfolge der sprachlichen Glieder durch das kultivierte Denken, durch Reflexion und Erziehung verkehrt wurde, weil die Abstraktion des Denkens als Realität genommen wird und in den Grammatiken zu einem Regelsystem gerinnt. Der Satz ist begrifflich geordnet, rational gegliedert. Die syntaktische Inversion aber – so zeigt Diderot – kehrt sich gegen diese rationale Gliederung und greift auf einen »ordre naturel«, auf eine natürliche Ordnung zurück. Sie folgt also dem Impuls der Impression und gliedert wichtigkeitsgemäß im Sinne des direkten sinnlichen Eindrucks, nicht im Sinne der Abstraktion. Was Diderot damit entdeckt hat, ist nichts geringeres als das Wesen der impressionistischen Syntax und damit die Möglichkeit eines impressionistischen Stils!

Und dies geschieht anderthalb Jahrhunderte, bevor die offizielle Sprachwissenschaft, ausgehend von der Romanistik, die impressionistische Sprachform ins Auge faßt. Und gleichfalls fast anderthalb Jahrhunderte, bevor die Brüder Goncourt in der Literatur den impressionistischen Stil begründen!

¹¹³ Denis Diderot, »Lettre sur les sourds et muets«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 1, Paris 1875, S.385.

Damit ist aber der Gedankenreichtum der *Lettre sur les sourds et muets* noch nicht erschöpft. Die obige Überlegung hat Diderot zur Beschäftigung mit dem Problem des Sprachursprungs und der Sprachform angeregt. Da dies alles nicht von ungefähr kommt, müssen wir auch diese Erscheinung historisch einordnen. Bis zur Aufklärung hatte – von den konsequenten Nominalisten abgesehen – noch niemand ernsthaft daran gezweifelt, daß in der Sprache auch die Grundkategorien der Logik enthalten seien. Mit anderen Worten: man glaubte, daß das Wort auch die Sache wiedergebe, mit ihr unmittelbar zusammenhänge, in moderner Terminologie: daß zwischen Signifikant und Signifikat eine Wesenseinheit bestehe. Noch für Descartes und Leibniz waren Begriff und Sache eine reale Wesenseinheit, und daher konnten beide auch noch eine Universalsprache fordern, in der sich eine universell gültige, vernunftentsprechende Logik ausdrücken und finden lassen müsse. Der Rationalismus dieser beiden Philosophen mußte die Frage bejahen, ob eine Sprache dieser Art die gesamte menschliche Gedankenwelt instrumentieren könne.

Dieser Glaube wird vom psychologischen Sensualismus zerstört. Am Anfang steht hier wieder der Vater des Sensualismus: Locke. Es war aber keineswegs eine besondere Liebe zur Sprache, die Locke auf diese Wege brachte. Er stand vielmehr unter dem Zwang, ein Verbindungsglied zwischen der Sinnesempfindung und dem Verstandesdenken zu suchen. Da der Sensualismus, wie wir wissen, die ganze Welt des Denkens auf der Grundlage der »sensations«, der Sinnesempfindungen, konstituieren will, muß er eine Brücke zwischen Sinneswahrnehmung und Idee haben: er findet diese Brücke in der Sprache. Locke zeigt, daß viele Abstrakta, rein geistige Begriffe, aus der Welt der sinnlichen Erfahrung stammen. So ist »spirit«, »esprit«, ursprünglich = »Atem«. Der »Engel«, griechisch »angelos«, ist ursprünglich = der »Bote«. So wird offenbar, daß mit den Namen nicht Gegenstände bezeichnet werden können, sondern immer nur Begriffe. Schon der englische Philosoph Hobbes hatte dies ausgesprochen: »veritas in dicto, non in re consistit« (Die Wahrheit des Gesagten besteht nicht in der Sache, sondern im Wort und im Gebrauch des Wortes).¹¹⁴ So wird die rund zweitausendjährige Überzeugung, daß die Sprache die Dinge wiedergebe, aufs stärkste erschüttert. Definitionen können nun nicht mehr als Sacherklärungen angesehen werden, sondern nur noch als Worterklärungen. Literaturgeschichtlich bekundet sich dieser Auffassungswandel auch darin, daß die alten Wörterbücher, die etymologisch das Wesen der Dinge im Wort wiedergeben wollten, von den enzyklopädischen Werken verdrängt werden, die einen Katalog von Ideen bieten.

Locke hatte aus seinen Überlegungen noch eine weitere fruchtbare Konsequenz gezogen: die Sprache als Instrument der Verknüpfung von Sinneswahrnehmungen muß eng an die Träger der Sprache geknüpft sein, d.h. an die Sprecher, die sich über ihre Wahrnehmungen verständigen können. Nach dem Maß dieser Verständigungsmöglichkeit gliedern sich die Sprecher zu Sprachgruppen. Locke hat hier in nuce den modernen Begriff der Sprachgemeinschaft vorgelegt. So eröffnet sich der Aufklärung die Möglichkeit, die Einzelsprache in den Griff zu bekommen; und Dide-

¹¹⁴ Thomas Hobbes, »Computatio sive logica«, in: *Opera philosophica quae latine scripsit* (hrsg. William Molesworth), Bd. 1, Aalen 1961, S. 31.

rot entwickelt dies weiter: er ist der erste, der die Eigentümlichkeit der Einzelsprache ins Auge faßt und der, da auch sie für ihn ein ästhetisches Phänomen ist, bis zum Problem der individuellen Sprachform vorstößt.

Die von Locke ausgegangene Neuorientierung der Sprachbetrachtung wird von Condillac fortgeführt, den wir bereits als einflußreichen Sensualisten kennen. Die Sprache ist für Condillac der notwendige Akt, mit dem die Sinneswahrnehmungen zu Vorstellungen, zu Ideen zusammengefaßt werden. Aus diesem Bedürfnis zur Assoziierung der »sensations« ist die Sprache also entstanden. Daher aber – so folgert Condillac – ist die Sprache auch das Instrument für die wissenschaftliche Analyse der Ideen. Condillac hielt es für möglich, diese methodisch-analysierende Funktion der Sprache entscheidend zu fördern durch das »calcul«, das er von der Mathematik auf die Sprache überträgt. Mit der menschlichen Sprachbildung hat der Prozeß der Analyse der Ideen begonnen, und das heißt die Erkenntnistätigkeit. Für Condillac ist – wie er sagt:

»Toute langue est une méthode analytique, et toute méthode analytique est une langue.«¹¹⁵

»L'algèbre est une langue bien faite, et c'est la seule: rien n'y paroît arbitraire.«

»C'est cet arbitraire qu'on croit voir dans les langues qui a jeté dans l'erreur que l'usage les fait comme il veut, et les grammairiens nous ont donné ses caprices pour des lois. Mais [...] l'usage ici n'a aucune autorité. Il ne s'agit pas de parler comme les autres, il faut parler d'après la plus grande analogie pour arriver à la plus grande précision [...] L'analogie: voilà donc à quoi se réduit tout l'art de [...] parler ...«¹¹⁶

Unter Analogie versteht Condillac die größte Ähnlichkeit des Ausdrucks mit der ausgedrückten Sache. So sollte die Wortsprache zu einer »langue des calculs« werden, zu einer berechneten Sprache, einer Rechensprache, die mit mathematischer Perfektion die denkbar sinnvollste Zergliederung und Verknüpfung der menschlichen Ideen vollziehen soll. Es ist interessant, daß damit auch die sensualistische Schule letzten Endes wieder in die Forderung nach einer Art von Universalsprache einmündet, nur von anderen Voraussetzungen her.

Eine Zusammenfassung der aufklärerischen Sprachkonzeption bis zur Jahrhundertmitte hat D'Alembert in seinen *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* aufgenommen: Die Leistung der Sprache besteht in der Assoziierung der Sinneswahrnehmungen zu Vorstellungen und in der Verbindung dieser Vorstellungen zu Ideen zum Zwecke der Mitteilung. Am Anfang der Sprachwerdung steht ein noch unentwickeltes System von Zeichen, von Gesten. Die weitere Entwicklung verläuft gemäß den wachsenden Bedürfnissen der menschlichen Gesellschaft und entsprechend der Notwendigkeit der Gedankenkommunikation, d.h. der Verständigung.

¹¹⁵ Etienne Bonnot, abbé de Condillac, *Œuvres philosophiques* (hrsg. Georges le Roy), Bd. 2, Paris 1948, S. 419.

¹¹⁶ ebd., S. 420.

Soweit die Aufklärer der sensualistischen Schule: die Sprache tritt für sie mit der Gesellschaftsbildung ins Leben und hat von da an, analog der Ausbildung dieser Gesellschaft, eine kontinuierliche Entwicklung. Diese Kontinuitätsvorstellung wird von Rousseau wieder zerrissen. Weil Rousseau die Kulturgesellschaft haßt und als korrupt verdammt, neigt er zunächst sogar dazu, auch über die Sprache sein Verdammungsurteil zu sprechen. Darüber später mehr.

Les bijoux indiscrets

Ich kehre zurück zu Diderot, zu seiner Ästhetik oder vielmehr jetzt zu seiner epochalen *Theorie des Theaters*. Dabei ist – paradoxal wie so oft bei diesem Autor – zunächst auf ein erzählendes Werk einzugehen. Von den Frauenfreundschaften Diderots verdienen nur zwei Erwähnung. Sie sind von denkbar gegensätzlicher Natur. 1756 lernte er, mit 43 Jahren, das damals 40jährige Fräulein Sophie Volland kennen. Dieses Freundschafts- und Liebesverhältnis war nicht sehr stürmisch. Es dauerte dafür bis zum Tode und kann seinem Wesen und seiner Bedeutung nach am ehesten mit dem Verhältnis zwischen Goethe und Frau von Stein verglichen werden. Die Briefe Diderots an die hochveranlagte Sophie Volland gehören zu den schönsten und tiefsten, die das 18. Jahrhundert hervorgebracht hat. Von ganz anderer Art waren die Beziehungen, die Diderot vier Jahre hindurch, von 1745 bis 1749, mit Mme de Puisieux verbanden. Diese Dame gehörte zur Sorte der männerverschlingenden Kurtisanen, die ihre Liebhaber erst aus den Fängen lassen, wenn keine Zechine mehr aus ihnen herauszuquetschen ist. Jedenfalls ging dieses Verhältnis weit über Diderots Verhältnisse. Als besagte Mine de Puisieux wieder einmal Geld brauchte – es war im Jahre 1748 –, da riet sie ihrem Soupiranten, schnell einen Roman zu schreiben. Diderot setzte sich an den Schreibtisch und legte seiner Geliebten vierzehn Tage später das fertige Manuskript und 50 Louis d'or Vorschußhonorar zu Füßen. Dieses Werk trägt den zunächst etwas rätselhaften Titel: *Les bijoux indiscrets*. Um Ihnen diesen Titel zu erklären, müßte ich sagen, was mit diesen indiskreten Schmuckstücken gemeint ist. Da ich dies aus Gründen der Dezenz hier so direkt nicht tun darf, muß ich die Entschlüsselung dieses Geheimnisses Ihrem Scharfsinn anheimgeben, der Sie wohl nicht im Stich lassen wird, wenn ich Ihnen die Handlung knapp skizziere. Die Geschichte spielt in einem fabulösen Königreich Congo. Dessen Herrscher, der Sultan Mangogul, liebt seine Hauptsultanin, Mirzoza, und sie ihn wieder. Trotz der unbestreitbaren Vorzüge seines Daseins überkommt den Sultan oft eine quälende Langeweile. In dieser herrscherlichen Not wendet er sich an Cucufa, einen alten Zauberer, der seinem Hause schon des öfteren gute Dienste geleistet hat. Cucufa schenkt dem Sultan einen Ring, dem eine ganz besondere Kraft eignet. Dreht man diesen Ring, der seinen Träger zugleich unsichtbar macht, am Finger in Richtung auf irgendeine Frau hin, so hebt deren »bijou« plötzlich aus der ihm eigentümlichen Perspektive an zu sprechen.

Auf diesem nicht gerade sauberen Witz beruht der ganze szenische Aufbau der Handlung, denn natürlich nutzt Mangogul diese Möglichkeit weidlich aus und macht dabei die betäublichsten Erfahrungen in bezug auf die Sittsamkeit der Frau-

en im allgemeinen und der Damen seines Hofes im besonderen. Was Wunder, wenn in dem Sultan auf Grund solcher Erkenntnis, wie groß die Divergenz von Schein und Sein doch ist, der Wunsch immer stärker wird, die geheimnisvolle Kraft seines Ringes auch einmal auf seine Sultanin anzuwenden. Diese nun, Mirzoza, hatte sich ein derartiges Experiment stets verboten; als sie aber einmal in eine Art Erstarrungsschlaf verfällt, kommt der Sultan auf die Idee, sie mit Hilfe des Ringes aus ihrem Betäubungszustand zu erwecken. Es kommt, wie der Leser ahnt: die Wirkung des Ringes ist die gleiche wie sonst – das »bijou« spricht, aber es stellt sich heraus, daß Mirzoza nie einen anderen als ihren Mangogul geliebt hat. Das ist dann auch das erquickliche Ende der sonst nicht sehr erquicklichen Geschichte.

Zeitgenossen wie spätere Interpreten wollten in den *Bijoux indiscrets* einen Schlüsselroman sehen. Bis zu einem gewissen Grade sicherlich zu recht, auch wenn man die Analogien nicht auf alle Personen ausdehnen und schon gar nicht auf die Details anwenden darf, die teils Varianten älterer literarischer Motive, teils Produkte von Diderots blühender Phantasie sind. Das erzählerische Hauptmotiv der sprechenden »bijoux« geht zurück auf ein saftiges altfranzösisches Fabliau. Hinter den Gestalten Mangoguls und Mirzozas erkennt man Ludwig XV. und Mme Pompadour. An Einzelzügen ist das nachzuweisen.

Da Mangogul und besonders Mirzoza in den *Bijoux indiscrets* durchaus sympathisch gezeichnet sind, haben übelwollende Kritiker Diderot der unwürdigen Schmeichelei bezichtigt. Nichts ist jedoch kurzsichtiger als dieser Vorwurf. Der »vielgeliebte« Ludwig hatte um 1748 noch nicht gezeigt, welch ein Versager in ihm steckte. Und Mme Pompadour war für die Philosophen, vor allem aber für das bereits in Vorbereitung befindliche Unternehmen der Enzyklopädie, die einflußreichste Stütze, die am Hofe überhaupt zu finden war.

Da Mangogul nach jedem einzelnen Ringexperiment seiner Favoritin oder seinen Höflingen das Ergebnis kundgibt, wird der ganze Roman zu einer Sammlung kurzer Novellen, bei deren Lektüre auch der weniger prüde Leser zuweilen tief Luft holen muß. Trotz des an sich obszönen Rahmenmotivs der bijoux-Bekenntnisse, die im Staate Congo alsbald eine ganze Industrie zur Herstellung von geeigneten Maulkörben hervorrufen, die sich dann natürlich als wirkungslos erweisen – trotz dieses Rahmenmotivs ist die Sprache des Romans noch vergleichsweise dezent; jedenfalls viel dezenter als diejenige des altfranzösischen Fabliau, dem Diderot dieses Motiv entnommen hat. Selbst in den krassesten Fällen zieht sich Diderot geschickt aus der Affäre – so z. B. in der unfreiwilligen Konfession des »bijou voyageur«, das offenbar tatendurstig in der Welt herumgereist ist und die Details seiner Erlebnisse delikaterweise stets in der Sprache desjenigen Landes vorträgt, das jeweils Schauplatz seiner Taten war. Der neugierige Leser, der sich des Sinns dieser Passagen bemächtigen will, muß Englisch, Italienisch, Spanisch und Latein können.

Natürlich sollte dieses Übermaß an Erotik ein möglichst breites Publikum anlocken, aber damit war sein Zweck nicht erschöpft. Es verfolgt in Wirklichkeit ein anderes, doppeltes Ziel: Es stellt zugleich eine romanhafte Demonstration der von den französischen Aufklärern übernommenen Lockeschen Philosophie des Sensualismus dar. Die Sultansfrau Mirzoza, die mit ihrer außergewöhnlichen Gescheitheit an vielen Stellen zur Sprecherin des Autors wird, verfißt in ihren Unterhaltungen eine

ausgesprochen sensualistische Psychologie.¹¹⁷ Sie behauptet, die Seele bewege sich innerhalb des Körpers, und zwar befinde sie sich immer an dem Ort, an dem gerade die stärksten Sinnesempfindungen aufgenommen werden. Mit Recht bemerkt Victor Klemperer in seiner Literaturgeschichte dazu:

»Hier sind der Sexualwitz und der philosophische Scherz, der seine Spitze gegen Descartes richtet, nicht voneinander zu trennen.«¹¹⁸

Zweitens hat das erotische Rahmenmotiv den Zweck, direkte Angriffe auf die traditionellen Institutionen, Lehrmeinungen und Vorurteile mit dem erzählerischen Reiz der Episoden auszustatten. Wenn die Brahminen – das sind die Priester im Staate Congo – wortreiche Disputationen über die Frage führen, ob bei dem Phänomen der sprechenden »bijoux« ein authentisches Wunder vorliege oder nicht, so ist leicht zu erkennen, daß es sich hier um einen burlesken Angriff auf Geistlichkeit und Theologie handelt, auf den religiösen Wunderglauben und auf die scholastischen Streitigkeiten, die noch im 18. Jahrhundert in vielen Dingen auf einem mittelalterlichen Niveau ausgetragen wurden.

Aber nicht nur darauf richtet Diderot seine scharfen Pfeile. Wenn Mangogul erklärt:

»Je n'ai ni l'esprit de La Bruyère, ni la logique de Port-Royal, ni l'imagination de Montaigne, ni la sagesse de Charron, mais j'ai recueilli des faits qui leur manquaient peut-être.«¹¹⁹

so drückt sich in diesen ironischen Worten die scharfe Wendung der Aufklärung gegen jedes spekulative Denken aus und die entschiedene Zuwendung zum Experiment, zur Erfahrungswissenschaft. Der philosophische Kampf des »siècle des lumières« ist ja ein Kampf gegen die deduktiven Systeme.

Auch dem Diderot der *Bijoux indiscrets* hat das bloße Andeuten solcher Gedanken nicht genügt. Sultan Mangogul hat Träume. Einen davon erzählt er im 32. Kapitel, dem der Autor den Titelzusatz gab: »Le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire.«¹²⁰ Im Traum kommt Mangogul in ein merkwürdiges Land mit einem schon brüchig gewordenen Haus, das auf Luft gebaut ist. Die herumlaufende Menge besteht aus lauter frech dreinblickenden Krüppeln, die mehr oder weniger mit Kleidungsstücken bedeckt sind. Vor dem Haus befindet sich eine Tribüne, die auf einer Nadelspitze balanciert; auf der Tribüne ein ausgetrockneter, nackter Greis, der mit Hilfe einer Art von Seifenblasenrohr fromme Bullen unter die jauchzende Menge bläst, die sich um diese Manifestationen dogmatischer Weisheit rauft. Verwundert blickt Mangogul um sich und wendet sich an denjenigen in der Menge, der am besten gekleidet ist und sich um das Getriebe nicht zu kümmern scheint. Es ist Platon, der dem Besucher erklärt, er befinde sich im Reich der Hypothesen. Der Tem-

¹¹⁷ S. Victor Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1954, S. 335.

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ Denis Diderot, »Les bijoux indiscrets«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 4, Paris 1875, S. 224.

¹²⁰ ebd., S. 255.

pel sei die Stätte, an der einst Sokrates lehrte, und die Lumpen, mit Bibliothek denen sich die verkrüppelten Kümmerlinge bekleiden, seien die entwendeten Reste von des Sokrates prächtigem Gewand.

Während dieser Unterhaltung taucht ein kleines Kind auf, das mit jedem Schritt größer wird, riesig anwächst, ein Teleskop zum Himmel richtet – wie Galilei –, mit einem Instrument das Gewicht der Luft feststellt – wie Pascal – und mit Hilfe eines Prismas das Licht zerlegt – wie Newton. Jetzt, in diesem letzten Stadium, dem nach-Newtonschen, ist das Kind zu einem gigantischen Koloß gediehen – es ist so rasch gewachsen wie der Fortschritt nach der Vorstellung der Aufklärer. Es reicht jetzt von der Erde bis zum Himmel, von Pol zu Pol, von seiner rechten Hand strahlt ein Licht durch die Finsternis bis in die Tiefen des Meeres und der Erde. Und Plato verkündet: »Reconnaissez l'Expérience, [...] c'est elle-même.«¹²¹

Mit furchtbarem Getöse zerschmettert der Riese der Erfahrungswissenschaft den Tempel der Hypothesen – und Mangogul wacht auf! Diese Allegorie bedarf keiner weiteren Interpretation. Es handelt sich um einen »conte philosophique«.

Diderot und die Theorie des Theaters im 18. Jahrhundert

Im 38. Kapitel, das den Titel *Entretien sur les lettres* trägt, begegnen wir erstmals dem Literaturkritiker Diderot. Die Sultantin Mirzoza diskutiert mit Selim, einem hohen Hofbeamten, und Ricaric, einem Mitglied der Akademie von Congo, die Situation des Theaters.

Der erste Abschnitt des Gesprächs steht noch im Zeichen der »Querelle des anciens et des modernes«. Ricaric polemisiert gegen die Unfähigkeit der meisten zeitgenössischen Dramatiker, Stücke von der Qualität der Alten zu schreiben, während Selim die Ansicht vertritt, daß die Modernen, wie in allen Dingen, so auch im Theater besser sein müßten, da sie auf den Erfahrungen aufbauen können, die frühere Generationen gemacht haben. Interessant ist, daß er dabei einen Vergleich benutzt, der seit dem Mittelalter, seit dem 12. Jahrhundert, von allen Verfechtern eines kulturellen Fortschritts verwendet wird: selbst wenn wir Zwerge sind im Vergleich zu den großen Alten, so sehen wir als Zwerge doch weiter, weil wir auf den Schultern der Riesen sitzen. Diese Art von Fortschrittsgläubigkeit ist mechanistisch, und Diderot, der sie in dieser Form nicht teilt, läßt durch die Sprecherin Mirzoza seine ersten Angriffe gegen das erstarrte zeitgenössische Theater, besonders die Tragödie, vom Stapel. Das geschieht in Form eines Gesprächs zwischen der Sultantin Mirzoza und den Hofleuten Selim und Ricaric. Lessing hat dieses Kapitel seiner *Hamburgischen Dramaturgie* als 84. und 85. Stück eingefügt. Ich zitiere einige Passagen aus der Übersetzung Lessings:

»Selim«, versetzte die Sultane, »der Unterschied ist groß, und Riccaric kann Ihnen die Ursachen davon ein andermal erklären. Er mag Ihnen sagen, warum unsere Tragödien schlechter sind, als der Alten ihre: aber daß sie es sind, kann ich leicht

¹²¹ ebd., S. 258.

selbst auf mich nehmen, Ihnen zu beweisen. Ich will Ihnen nicht Schuld geben«, fuhr sie fort, »daß Sie die Alten nicht gelesen haben. Sie haben sich um zu viele schöne Kenntnisse beworben, als daß Ihnen das Theater der Alten unbekannt sein sollte. Nun setzen Sie gewisse Ideen, die sich auf ihre Gebräuche, auf ihre Sitten, auf ihre Religion beziehen, und die Ihnen nur deswegen anstößig sind, weil sich die Umstände geändert haben, bei Seite, und sagen Sie mir, ob ihr Stoff nicht immer edel, wohl gewählt und interessant ist? ob sich die Handlung nicht gleichsam von selbst einleitet? ob der simple Dialog dem Natürlichen nicht sehr nahe kömmt? ob die Entwicklungen im geringsten gezwungen sind? ob sich das Interesse wohl teilt, und die Handlung mit Episoden überladen ist?

[...] Nennen Sie' mir ein einziges neueres Stück, welches die nämliche Prüfung aushalten, welches auf den nämlichen Grad der Vollkommenheit Anspruch machen kann: und Sie sollen gewonnen haben.«

»Beim Brahma!« rief der Sultan und gähnte; »Madame hat uns da eine vortreffliche akademische Vorlesung gehalten!«

»Ich verstehe die Regeln nicht«, fuhr die Favoritin fort, »und noch weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefaßt hat. Aber ich weiß, daß die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, daß der ohne Unterbrechung betrogne Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt. Findet sich aber in den Tragödien, die Sie uns so rühmen, nur das Geringste, was diesem ähnlich sähe?« [...] »Es ist wahr, Madame«, antwortete Selim, »unsere Stücke sind ein wenig überladen; aber das ist ein notwendiges Übel; ohne Hülfe der Episoden würden wir uns vor Frost nicht zu lassen wissen.«

»Das ist: um der Nachahmung einer Handlung Feuer und Geist zu geben, muß man die Handlung weder so vorstellen, wie sie ist, noch so, wie sie sein sollte. Kann etwas Lächerlicheres gedacht werden? Schwerlich wohl; es wäre denn etwa dieses, daß man die Geigen ein lebhaftes Stück, eine muntere Sonate spielen läßt, während daß die Zuhörer um den Prinzen bekümmert sein sollen, der auf dem Punkte ist, seine Geliebte, seinen Thron und sein Leben zu verlieren.«

»Madame«, sagte Mongogul, »Sie haben vollkommen Recht; traurige Arien müßte man indes spielen, und ich will Ihnen gleich einige bestellen gehen.« [...]

»Wenigstens, Madame«, erwiderte Selim, »werden Sie nicht leugnen, daß, wenn die Episoden uns aus der Täuschung heraus bringen, der Dialog uns wieder herein setzt. Ich wüßte nicht, wer das besser verstünde, als unsere tragischen Dichter.«

»Nun so versteht es durchaus niemand«, antwortete Mirzoza. »Das Gesuchte, das Witzige, das Spielende, das darin herrscht, ist tausend und tausend Meilen von der Natur entfernt. Umsonst sucht sich der Verfasser zu verstecken; er entgeht meinen Augen nicht, und ich erblicke ihn unaufhörlich hinter seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Ämilia, sind alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille. So spricht man bei unsern alten Sarazenen nicht mit einander. Herr Riccaric kann Ihnen, wenn Sie wollen, einige Stellen daraus übersetzen; und Sie werden die bloße

Natur hören, die sich durch den Mund derselben ausdrückt. Ich möchte gar zu gern zu den Neuem sagen: »Meine Herren, anstatt daß ihr euern Personen bei aller Gelegenheit Witz gebt, so sucht sie doch lieber in Umstände zu setzen, die ihnen welchen geben.« [...]

»Weiß der Verfasser nicht, was er mit einer Person, die er von Szene zu Szene ganze fünf Akte durchgeschleppt hat, anfangen soll: geschwind fertigt er sie mit einem guten Dolchstoße ab; die ganze Welt fängt an zu weinen, und ich, ich lache, als ob ich toll wäre. Hernach, hat man wohl jemals so gesprochen, wie wir deklamieren? Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen, als sonst ein Mensch, der gut geht? Gestikulieren sie wohl jemals, wie Besessene und Rasende? Und wenn Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in so einem heulenden Tone? Man nimmt durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben: und ich, meines Theils, halte es fast für erwiesen, daß von allen Gattungen der Literatur, auf die sich die Afrikaner in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade diese die unvollkommenste geblieben ist.«¹²² Nach dieser Kritik greift Mirzoza noch zu einem Beispiel, zu einem angenommenen Fall, der ihre Behauptungen illustriert. Man nehme an, ein Ausländer komme an den Hof von Congo, man erzähle ihm von einer bedenklichen Verwicklung im königlichen Serail, bei der schlimme Folgen zu erwarten seien. Man mache den Ausländer glauben, er könne Augenzeuge dieser Vorgänge werden und führe ihn in eine Loge des Theaters, das er für einen Saal des Palasts hält. Mirzoza schließt daran die Frage:

»Glauben Sie wohl, daß trotz allen Ernstes, in dem ich mich zu erhalten bemühte, die Täuschung dieses Fremden einen Augenblick dauern könnte? Müssen Sie nicht vielmehr gestehen, daß er, bei dem steifen Gange der Akteurs, bei ihrer wunderlichen Tracht, bei ihren ausschweifenden Gebärden, bei dem seltsamen Nachdrucke ihrer gereimten, abgemessenen Sprache, bei tausend andern Ungereimtheiten, die ihm auffallen würden, gleich in der ersten Szene mir ins Gesicht lachen und gerade heraus sagen würde, daß ich ihn entweder zum besten haben wollte, oder daß der Fürst mit samt seinem Hofe nicht wohl bei Sinnen sein müßten.«

»Ich bekenne«, sagte Selim, »daß mich dieser angenommene Fall verlegen macht; aber könnte man Ihnen nicht zu bedenken geben, daß wir in das Schauspiel gehen, mit der Überzeugung, der Nachahmung einer Handlung, nicht aber der Handlung selbst, beizuwohnen?

»Und sollte denn diese Überzeugung verwehren«, erwiderte Mirzoza, »die Handlung auf die allernatürlichste Art vorzustellen?«¹²³

¹²² Gotthold Ephraim Lessing, »Hamburgische Dramaturgie«, in: *Gesammelte Werke in zehn Bänden* (hrsg. Paul Rilla), Bd. 6, Berlin 1954, S. 427-430.

¹²³ ebd., S. 431-432.

Was Mirzoza, und das heißt Diderot, an der französischen Tragödie beanstandet, geht aus den zitierten Passagen klar hervor: Und es ist offensichtlich, mit welchem Vergnügen Lessing sich Diderots als eines Gewährsmanns in seinem eigenen Kampf gegen den Vorbildanspruch der klassischen französischen Tragödie bedient. Die positive Wendung, die Mirzoza ihrer Kritik am Schluß gibt, enthält einen Fingerzeig, in welcher Richtung Diderots Reform des Theaters verlaufen soll. Die Darstellung auf dem Theater soll erfolgen »de la manière la plus naturelle«. Nach dem Vorangegangenen besteht kein Zweifel, daß sich diese Forderung nach dem »naturel« nicht nur auf die Präsentation eines Stücks, sondern ebenso auch auf Handlung und Charaktere des Stücks bezieht. Aber – so wenden wir zunächst ein – Mirzoza und Diderot erklären ein Theater für »unnatürlich«, das bisher, im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert, durchaus für »naturel« angesehen wurde, in dem man eine echte »imitatio« sah. Offenbar hat sich der Begriff des *Natürlichen* selbst grundlegend geändert. Und wir werden uns zu fragen haben:

- Von welchem Standort aus hat Diderot diesen neuen Begriff des »naturel« konzipiert, und wie sieht er aus?
- Wie stellt sich unter solchen Bedingungen das Prinzip der »imitatio naturae« bei Diderot dar?
- Kann Diderot überhaupt an dem Begriff der Tragödie alten Stils festhalten?

Diderot ist nicht lange auf dem Standpunkt der *Bijoux indiscrets* verharrt. Sein nächster Schritt war die Praxis. Er schrieb 1757 ein Drama: *Le fils naturel*, 1758 ein zweites: *Le père de famille*. Der Erfolg dieser Stücke war mäßig. Diderot war kein Dramatiker, und der Drang, seine Theorie auf der Bühne zu demonstrieren, verführte ihn zu Abstraktionen, die auf dem Theater ohne Wirkung bleiben mußten. Es wäre allerdings angebracht und durchaus möglich, gerade an der verunglückten Praxis im einzelnen zu zeigen, wie umwälzend Diderots Theorie war. Darauf müssen wir hier verzichten. Es gilt jedoch zu zeigen, worin das Neue dieser Theorie bestand, denn sie führt ins Zentrum der Diderotschen Ästhetik und der modernen dramatischen Poetik überhaupt.

Diderots dramatische Personen leiden am sentimentalen Pathos und an der Perfektion ihres Gefühlsreichtums, die sie in schwer erträglicher Weise moralisieren läßt. Die mit ihnen vollzogene Wendung zum bürgerlichen Rührstück ist nicht völlig neu. Eine Sentimentalisierung der Komödie war schon durch Marivaux erfolgt und von Nivelle de ja Chaussée zur sogenannten *comédie larmoyante* gesteigert worden, die penetrant an die Tränendrüsen des Publikums appellierte. Es ist kein Zufall, daß Diderot sich in diese neue Entwicklung stellte, daß er Anleihen bei dem Italiener Goldoni machte und sich von den von ihm bewunderten englischen Dramatikern Lillo und Edward Moore inspirieren ließ. Um diese Entwicklung zu verstehen, muß man sich vor Augen halten, daß es in Frankreich bisher eben nur die Tragödie und die Komödie gab, daß die Gedanken- und Gefühlswelt des Bürgertums in der Tragödie keinen Platz hatte und in der Komödie nur in der Verzerrung der Komik literaturwürdig war. Die Tragödie, auf wie immer antik stilisierte Helden begrenzt, war Schauplatz der Schicksale von Fürsten, und so konnte nur von der Komödie her der Eintritt der bürgerlichen Welt in die Kunst erfolgen. Die unbestreitbare Tatsache, daß in Frankreich die Erneuerung des Theaters nicht von der

Tragödie, sondern von der Komödie ausging, hat ihre logische Entsprechung in dem von mir schon angesichts der erzählenden Literatur hervorgehobenen Umstand, daß sich der Einzug des neuen Realismus in die Literatur nur im Gewande des Komischen vollziehen konnte. In einer Zeit, in welcher das Bürgertum zum vollen Bewußtsein seiner tatsächlichen gesellschaftlichen und ökonomischen Rolle gelangte, mußte es auch seinen Platz in der Hierarchie der Kunstgattungen fordern. Die Stilgesetze der Gattungen folgten der Hierarchie der Stände. Diderots Programm ist ein Drama, das den pathetischen Ernst der Tragödie beansprucht – und den Realitätscharakter der Komödie. Er nennt das Drama, das ihm vorschwebt, »genre sérieux«, auch »tragédie domestique« oder »tragédie bourgeoise«, aber auch »comédie sérieuse«. Die Varianten der Bezeichnung für das Neue bekunden einerseits die Verlegenheit gegenüber dem klassischen Gattungskanon, bezeichnen andererseits aber auch den soziologischen und ideologischen Standort der neuen Konzeption.

In den Romanen eines Richardson wird Diderot den großangelegten Versuch begrüßen, die Gefühlswelt des Bürgertums zum künstlerisch ernstesten Gegenstand zu erheben. Genau dasselbe schwebt ihm in seiner Dramentheorie vor. Sein *Fils naturel* als »tragédie domestique et bourgeoise« soll eine »Erhabenheit« vorführen, die auf dem Theater bisher unbekannt war:

»la tragédie domestique aura une autre action, un autre ton, et un sublime qui lui sera propre. Je le sens, ce sublime. Il est dans ces mots d'un père qui disait à son fils qui le nourrissait dans sa vieillesse: Mon fils, nous sommes quittes. Je t'ai donné la vie et tu me l'as rendue.«¹²⁴

An diesem Zitat ist einiges bemerkenswert. Erstens: die erwähnte Erhebung der bürgerlichen Lebenswerte in den Rang des Sublimen, das bisher – in der klassischen Tragödie – nur dem Adel vorbehalten war. Und zweitens: der eigentümliche Inhalt dieser Lebenswerte: Sublim – ja; edles Gefühl – ja; Vater und Sohn, Vaterliebe – Sohnesliebe, aber auf einer ökonomischen Verrechnungsbasis, die einem tragischen Helden Corneilles oder Racines kaum in den Sinn gekommen wäre: »Mein Sohn, wir sind quitt; ich habe dir das Leben gegeben, und du hast es mir zurückerstattet.« Der Anspruch auf eine eigene Welt von Werten, den das Bürgertum jetzt auch an die Kunst richtet, beruht auf der Selbsteinschätzung und Bewußtwerdung der ökonomischen und gesellschaftlichen Rolle des Bürgertums. Wir werden den Zusammenhang zwischen dem Unterbau und seinen Folgen für den Überbau, den wir hier zu fassen kriegen, bei einer weiteren Analyse der Diderotschen Dramentheorie noch besser in den Griff bekommen. Das Zitat stammt aus den *Entretiens sur le fils naturel*. Diderot hat diese drei *Entretiens sur le fils naturel* zusammen mit dem Text des Stückes im Jahre 1757 drucken lassen. Ein Jahr später veröffentlichte er, zusammen mit dem *Père de famille*, seinen *Discours sur la poésie dramatique*. Die Ausarbeitung des dritten, in bezug auf die Dramenkonzeption wichtigen Textes, erstreckt sich von 1769 an auf rund zehn Jahre: es ist dies das

¹²⁴ Denis Diderot, »Entretiens sur le fils naturel«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Chouillet, Anne-Marie Chouillet), Bd. 10, Paris 1980, S. 140.

Paradoxe sur le comédien, das nicht mehr zu Lebzeiten Diderots gedruckt wurde, sondern erst 1830 erschien. Die genannten drei Texte enthalten Diderots Ideen über das Theater. Auf sie müssen wir uns daher im folgenden stützen.

Wir gehen aus von dem, was wir bereits wissen. Das bürgerliche Leben war noch nicht Gegenstand eines ernstesten dramatischen Genres: von der Tragödie war es ausgeschlossen, in der Komödie wurde es nicht ernst genommen. Diderot will diesem Mangel nun keineswegs dadurch abhelfen, daß er eine Gattung propagiert, welche die beiden traditionellen dramatischen Genera einfach im Sinne einer Stil-mischung verbindet. Diderot hält in der Theorie an den Gattungsgrenzen fest, auch wenn er sie in der Praxis aufhebt. Er sagt selbst, seine beiden Theaterstücke hätten teil sowohl an der Tragödie wie an der Komödie, der *Père de famille* mehr an der Tragödie, der *Fils naturel* mehr an der Komödie. Im ersteren Werk – dem *Père de famille* – erscheint das neue »genre sérieux« also modifiziert zur »tragédie bourgeoise«, im letzteren – dem *Fils naturel* – zur »comédie sérieuse«. Nach welcher Richtung sich das neue Drama jedoch immer entfalten mag – seine Benennung als »genre sérieux« bezeichnet nicht ein beliebiges Mischungsverhältnis von Tragischem und Komischem, sondern nach dem Willen Diderots eine eigene Gattung, die einer neuen menschlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht. Ganz folgerichtig lehnt Diderot die schon klassische Mischgattung der »tragicomédie« ab:

»... la tragi-comédie ne peut être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle.«¹²⁵

Das neue Drama entspricht einer neuen Wirklichkeit, der gegenüber die Stilgesetzlichkeit der beiden alten Gattungen unnatürlich erscheinen muß. Die Forderung nach adäquater Darstellung der Wirklichkeit, d.h. nach »natürlicher« Darstellung, setzt konsequent mit einer Kritik an den alten Gattungen ein. Wir sahen den entscheidenden Ansatz bereits in dem Theatergespräch der *Bijoux indiscrets* – »de la manière la plus naturelle«. Der Begriff des »Natürlichen« erhält dadurch einen anderen Inhalt, nämlich denjenigen des aufklärerischen Naturbegriffs und denjenigen der bürgerlichen Lebenswirklichkeit. Hieß das Gesetz der klassischen Ästhetik, den Menschen so darzustellen, wie er sein sollte – und zwar gemäß den Idealen von »bienséance« und »vraisemblance«, so verlangt Diderot, ihn so vorzuführen, wie er ist. Der Begriff der »imitation de la nature« erfährt somit eine wichtige Veränderung, deren Deutung jedoch erhebliche Schwierigkeiten mit sich bringt. Denn: wie ist der Mensch wirklich? Faßt man nur diejenigen Äußerungen Diderots ins Auge, in denen er verlangt, der Dichter solle »le monde réel« darstellen, wo er also »naturel« und »réel« gleichsam identifiziert, dann sieht es so aus, als propagiere Diderot ein bloßes Kopieren der Wirklichkeit, einen simplen Naturalismus. Einige Kritiker sprechen denn auch von einer »plattrealistischen« Kunstauffassung und wundern sich dann, daß Diderots dramatische Praxis mit dieser Theorie gar nicht übereinstimmt. Noch das Diderot-Kapitel in René Welleks bekannter *Geschichte*

¹²⁵ ebd., S. 131.

der *Literaturkritik*¹²⁶ ist nicht ganz frei von diesem Mißverständnis. Wie ließe sich mit einer Theorie der naturalistischen Nachahmung ein Satz in Übereinstimmung bringen wie der folgende: »La copie la plus exacte n'est qu'un tissu de faussetés.«¹²⁷ Dieser Satz ist das Gegenteil eines naturalistischen Bekenntnisses.

Um Diderot zu verstehen, gehen wir aus von seinem Vergleich des Dichters mit dem Philosophen. Während er in seiner Theorie der Erzählkunst, auf die wir später zu sprechen kommen, den Dichter vom Historiker absetzt, differenziert er in seiner Dramentheorie das Geschäft der Dichtkunst von demjenigen der Philosophie. Im *Discours sur la poésie dramatique* heißt es folgendermaßen:

»Se rappeler une suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits. Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse, ou feindre; c'est être philosophe ou poète, selon le but qu'on se propose.«¹²⁸

Was heißt das? Der Philosoph verfolgt, seinen Verstand gebrauchend, die Vorgänge der Natur so, wie sie aufeinander folgen; er hält sich an die Tatsachen, die er vorfindet – kausale Zusammenhänge, die sich nicht aus der Abfolge der Tatsachen mit Evidenz ergeben, bleiben ihm verborgen. Der Dichter hingegen verbindet einige Fakten, ohne Rücksicht auf die fehlenden Zwischenglieder, zu einer Hypothese, erschließt einen Zusammenhang, der in seine Fiktion eingeht. Das Ziel ist letztlich dasselbe, und darauf beruht die »analogie de la vérité et de la fiction«. Aber der Dichter ist der Überlegene, denn er hat von der Natur eine besondere Gabe erhalten, die Gabe des Genies, die »imagination«

»Il a reçu de la nature, dans un degré supérieur, la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire, et celui-ci du stupide; l'imagination ... «¹²⁹

Wir sind also wieder bei der uns bekannten Genie-Lehre Diderots. Die Imagination erhellt dem Genie blitzartig die hinter den oberflächlichen Erscheinungen verborgenen Zusammenhänge des Wesens. Um diese Einsicht nicht wieder zu verlieren, muß das Genie seine Grenzen kennen. Diderot bezeichnet diese Grenze hier deutlicher als im Enzyklopädieartikel »Génie«. Jetzt heißt es:

»Il a le modèle de sa conduite dans les cas rares de l'ordre général des choses. Voilà sa règle.«¹³⁰

¹²⁶ René Wellek, »Diderot«, in: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, Darmstadt, Berlin-Spandau, Neuwied am Rhein 1959, S. 58-72.

¹²⁷ Denis Diderot, »Salon de 1763«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 10, Paris 1875, S. 187/188.

¹²⁸ Denis Diderot, »De la poésie dramatique«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Chouillet, Anne-Marie Chouillet), Bd. 10, Paris 1980, S. 361.

¹²⁹ ebd.

¹³⁰ ebd.

Das ist eine klare Formulierung, die doch nicht leicht zu verstehen ist. Was heißt das, daß der Dichter in seinem künstlerischen Verfahren dem »Modell der seltenen Fälle der allgemeinen Ordnung der Dinge« folgen soll? Der »ordre général des choses« meint offensichtlich die innere Verlaufsgesetzlichkeit des Wirklichen. Daß der Dichter sich an sie wie an ein Modell halten soll, leuchtet ein. Die »Fälle« dieses »ordre général« aber sind selten. Das kann nur besagen, daß der »ordre général« nur in verhältnismäßig wenigen Ereignissen sich eindeutig bekundet bzw. offenbart, ansonsten aber hinter der Fülle der Erscheinungen, hinter der Kontingenz, verborgen bleibt. Die »imagination« des künstlerischen Genies ist dann die Kraft, die »seltenen Fälle«, in denen das Wesen der Dinge greifbar ist, zu erkennen, ihren inneren Zusammenhang zu durchschauen. Seine Aufgabe ist es dann, diesen Zusammenhang und mit ihm den »ordre général des choses« mittels einer künstlerischen Fiktion aufzuzeigen – das ist die »analogie de la vérité et de la fiction«. Der Künstler sieht in der Wirklichkeit das, was andere nicht zu erkennen vermögen – »ce que vous n'y voyez pas« –, und er hat es so darzustellen, daß auch sein Publikum es sieht. Aber – so ist weiter zu fragen – zu welchen Mitteln muß er greifen, um dieses Ziel der Aufdeckung einer verborgenen Wahrheit kraft der Fiktion zu erreichen?

Wir gehen aus von einer Stelle, in welcher Diderot seinen Vergleich zwischen Philosoph und Dichter noch einmal aufnimmt:

»Si l'on voit la chose comme elle est en nature, on est philosophe. Si l'on forme l'objet d'un choix de parties éparses qui en rende la sensation plus forte dans l'imagination, qu'elle ne l'eût été dans la nature, on est poète.«¹³¹

Die Tätigkeit des Dichters wird hier also damit gekennzeichnet, daß er eine Auswahl trifft, und zwar eine Auswahl derjenigen Erscheinungen, die das Wesen des Wirklichen wiedergeben und doch in der Fülle der Erscheinungen des Wirklichen verstreut sind: Dann verbindet, verkettet der Dichter die so ausgewählten Erscheinungen und Ereignisse zu einer Einheit: »L'art dramatique ne prépare les événements que pour les enchaîner.«¹³² Diese Kombination aber spiegelt die wirkliche Verkettung der Dinge in der Natur wider: »il ne les enchaîne dans ses productions que parce qu'ils le sont dans la nature.«¹³³ Indem der Dichter also die »cas rares«, in denen der »ordre général« oder »cours général des choses« ans Licht tritt, auswählt und in eine sinnvolle Beziehung zueinander setzt, erzielt er durch die diese Beziehung stiftende Fiktion jene »unité«, welche die Voraussetzung der Kunst und ihrer Wirkung auf die »imagination« des Publikums ist. Wir stoßen hier wieder auf Diderots Theorie vom Schönen als der Schönheit der »rapports«.

»Rien n'est beau sans unité« – diese »Einheit« des Kunstwerks, entstanden durch das fiktive »rapports«-Gefüge der ausgewählten Manifestationen des »ordre général«, reproduziert diesen »ordre général«, das Wesensgesetz des Wirklichen.

¹³¹ Denis Diderot, »Eléments de physiologie«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 9, Paris 1875, S. 374.

¹³² Denis Diderot, »Entretiens sur le fils naturel«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Chouillet, Anne-Marie Chouillet), Bd. 10, Paris 1980, S. 125.

¹³³ ebd.

Das ist die Wahrheit der künstlerischen Fiktion. Das ist eine unverlierbare kunsttheoretische Einsicht.

Wir haben vorhin von Diderots Forderung gesprochen, der Dichter müsse ein »modèle« vor Augen haben, das dem »ordre général des choses«, dem Wesensgesetz der Wirklichkeit entspricht, und er müsse nach diesem »modèle« verfahren. Wir haben inzwischen gesehen, welches allgemeine Verfahren Diderot vorschlägt, um zur Kongruenz von Fiktion und Wahrheit in der Einheit des Kunstwerks zu gelangen. Es erhebt sich nun freilich die Frage, welches eigentlich der Inhalt dieses »modèle« ist, oder anders: wie stellt sich Diderot den »ordre général des choses« vor? Diderot fordert die Analogie zwischen dem *Naturwahren* und dem *Kunstschönen*; aber ist dieses Naturwahre, das er annimmt, auch tatsächlich die Wahrheit der Wirklichkeit? Gerade daran mußte man zweifeln, denn Handlung und Charaktere der zwei Theaterstücke Diderots schienen keineswegs den in der Wirklichkeit auffindbaren Verhaltensformen zu entsprechen. Die plötzlichen Bekehrungen zur Tugend, die durch überraschenden Gesinnungswandel der Personen hergestellte Lösung aller Konflikte in einer rührenden Familienharmonie erschienen nicht sehr wahrscheinlich und realitätsgetreu. So hat schon Lessing Diderot vorgeworfen, seine Charaktere seien »zu vollkommen«. Daran ist in der Tat viel Wahres, und darin liegt eben der Widerspruch, oder besser: der vermeintliche Widerspruch zwischen Diderots Theorie und seiner Praxis begründet. Hans Robert Jauß hat dieses Problem in einem Aufsatz über *Diderots Paradox über das Schauspiel* zu lösen versucht.¹³⁴

Jauß geht u. a. davon aus, daß bei Diderot für »le monde réel« sehr oft der Ausdruck »l'ordre universel des choses« eintritt. Eine solche Gleichsetzung wäre unmöglich, wenn Diderot mit »monde réel« schlicht die gegebene tägliche Wirklichkeit seiner Zeit meinen würde. Diese Schwierigkeit ist jedoch zu beheben, wenn man Diderots Begriff des »ordre universel« oder »général des choses« im Lichte des Fortschrittsdenkens des Aufklärers Diderot ins Auge faßt. Diderot bezieht seinen Naturbegriff, den »état de nature«, auf einen Zustand der menschlichen Gesellschaft, der dem Wesen des Menschen entspricht, einen Zustand, der indessen noch nicht erreicht ist, aber sich fortschreitend verwirklicht. Wenn das Verhalten der Personen in Diderots Stücken zwar unwahrscheinlich und unnatürlich vom Gesichtspunkt des tatsächlichen Gesellschaftszustands aus erscheint, so wird es angesichts der verwirklichten, d.h. zukünftigen Erfüllung des menschlichen Wesens als durchaus natürlich, wahr und wahrscheinlich sich darstellen. So kommt Jauß zu dem Ergebnis, daß die Personen des *Fils naturel* – ich zitiere –

»für Diderot naturwahr (sind), nicht weil ihr Drama ein möglichst wahrscheinliches Abbild der gegebenen Umwelt auf die Bühne stellte, sondern weil das Pathetische ihrer Situation das vollkommen wahre Bild der natürlichen, utopischen, und das heißt: uns aufgegebenen Ordnung der Gesellschaft entwerfen soll – ein Bild, das allen theatralischen Schein entbehren kann, weil es der zeitlosen Wahrheit des *système de la nature* gemäß ist. Die neue Poetik des *genre sérieux* ist das Programm des

¹³⁴ Hans Robert Jauß, »Diderots Paradox über das Schauspiel«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 11 (1961), 5.380-413.

Theaters einer Zukunft, in der zwischen dem Naturwahren und dem Kunstschönen keine Kluft mehr bestehen wird ... «¹³⁵

Das »modèle idéal« ist also gleichsam die Vision einer zukünftigen Gesellschaftsordnung, in der sich die menschliche Natur und die Natürlichkeit des Menschen verwirklicht haben werden. Was in der Zukunft erst verwirklicht wird, gilt als Wesensgesetz, als »ordre universel des choses«, schon jetzt und setzt daher den Maßstab für die Kunst. Auch ein Voltaire glaubte an den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft, aber seine Ästhetik blieb klassizistisch. Und auch Rousseau war überzeugt, daß der Mensch dereinst zu seiner wahren Natur zurückfinden, sich selbst verwirklichen würde, und er bemühte sich, die staatstheoretischen Grundlagen dafür zu schaffen. Aber nur Diderot hat diese Überzeugung vom Fortschritt der Menschheit in eine neue Kunsttheorie übertragen. Bei ihm hat sich das Bewußtsein des Bürgertums, sich auf dem Weg in eine von ihm getragene ideale Zukunft der menschlichen Gesellschaft zu befinden, in einer Kunsttheorie ausgewirkt, deren Elemente schon ganz dem sicheren Gefühl entwachsen, bereits die Gegenwart und erst recht die Zukunft zu bestimmen. Die eigentümliche Struktur dieser Bewußtseinslage der aufsteigenden Klasse, die jetzt die humanistischen und klassischen Traditionen abwirft, weil sie zur Fessel geworden sind, sieht überall offene Horizonte, die sie nun mit den politischen, moralischen und ästhetischen Kategorien ihrer eigenen Bewußtseinslage absteckt. Diderots Kampf gegen die »bienséance« hat die gleiche Stoßrichtung wie seine Erhebung des bürgerlichen Familienlebens zum würdigen Gegenstand einer neuen, selbständigen dramatischen Gattung. Es ist der noch in der Entfaltung begriffene bürgerliche Weltzustand, aus dem er seinen Naturbegriff bezieht und der ihm – weil er in der Tat die neue Wirklichkeit seiner Zeit und die der Zukunft ist – die poetischen Kategorien liefert, die diejenigen der Moderne sein werden.

Unsere Überlegungen haben längst den Punkt überschritten, an dem völlig klar wurde, daß die Vorstellung von einem »naturalistischen« Diderot ein arges Mißverständnis ist. Diderots Prinzip der »imitatio naturae« ist alles andere als ein Prinzip des Abbildens. Der so häufig begegnende Begriff des »réel« meint also – und das wird nicht immer deutlich genug gesehen – zweierlei: einmal die Alltagswirklichkeit, die unterschiedene, kontingente Ereignis- und Erscheinungsfülle; zum zweiten aber das Wesen des Wirklichen hinter und gelegentlich (*cas rares*) in den Dingen. Es war Diderot jedoch völlig klar, daß zwar das Genie des Dichters kraft seiner Imagination dieses Wesen, das sich ohnehin erst fortschreitend verwirklicht, zu erfassen vermag, der Nicht-Künstler aber, das Publikum, dieses Wesen, diese wahre Wirklichkeit, nur auf dem Umweg über das Medium der alltäglich erlebten Realität in Erfahrung bringen und erleben kann. Das bedeutet, daß der Dichter die an dem »modèle idéal« einer zukünftigen Wirklichkeit orientierte Fiktion seines Werks so darstellen muß, als vollziehe sie sich gerade jetzt in der Gegenwartsrealität. Daher Diderots Forderung, die Handlung auf dem Theater so darzustellen, daß der Zuschauer glauben muß, so und nicht anders müsse es tatsächlich sein. Daher die Forderung, das Drama so zu gestalten, daß der Zuschauer sich völlig mit den

¹³⁵ ebd., S. 395.

Personen identifizieren kann. Von hier aus ist die zentrale Bedeutung zu verstehen, die der Begriff der »illusion« für die Ästhetik Diderots gewinnt. Ich komme auf die Rolle der »illusion« bei meiner Behandlung der erzählenden Werke Diderots zurück und sage daher jetzt nur in knapper Form, was er beinhaltet.

»Illusion« meint nicht mehr die Vorstellung einer imaginären Welt, meint nicht mehr Entrückung in eine Welt idealer Normen, sondern meint jetzt, daß das fiktive Geschehen so gestaltet und auch so dargestellt werden soll, daß der Zuschauer oder Leser sich sagt: so und nicht anders muß es gewesen sein. »Illusion« besagt also die gelungene Vortäuschung uneingeschränkter Lebensechtheit. Diese »illusion du vrai« wird dadurch erzeugt, daß das fiktive Geschehen mit Akzidentien, mit Umständen – »circonstances« – versehen wird, die der alltäglichen Erfahrung entnommen, also »realistisch« sind. Ihr Zweck führt nach Diderot über die Kunst hinaus, weil die Kunst selbst ein Mittel ist, den Menschen zu bessern, zu läutern, zu bilden, und somit einer idealen Zukunft entgegenzuführen.

»L'art n'accomplira sa mission que si, nous attachant par une illusion du réel, il devient une expérience capable d'améliorer en nous le tact, le goût, l'instinct, le sentiment moral ... «¹³⁶;

sie zielt darauf, »d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice ...«¹³⁷ Diese »illusion du réel« kann nur erreicht werden, wenn Handlung, Personen und Konflikte sich an den Möglichkeiten orientieren, die in der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit selbst vorhanden sind. Das bedeutet selbstverständlich die Verwerfung des bisherigen Theaters mit seiner Mythologie, mit seinen hochgeborenen Helden, dem Pathos ihrer Sprache, damit auch der Versform, den Stoffen, die aus ferner Geschichte geschöpft sind usw. Es bedeutet aber auch, daß die dramaturgischen Mittel andere sind, daß die Motive, welche das Handeln der Personen bestimmen, andere sind, daß ihre Konflikte und Situationen durch die bürgerliche Welt und ihre Interessen bedingt sind. Das führt uns zu weiteren wichtigen Forderungen Diderots bei seiner Neuorientierung des Theaters. Ich beschränke mich auf einige wenige Punkte. Im dritten *Entretien sur le fils naturel* lesen wir: »Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus.«¹³⁸ Was gemeint ist, geht aus der folgenden Explikation hervor. Der Held der Tragödie ist eine ganz bestimmte Persönlichkeit, eine unvertauschbare Individualität. Der Held der Komödie vertritt eine Art, eine »espèce«, »représente un grand nombre d'hommes«, d.h. er ist ein Typus. Die Zwischenstellung von Diderots neuem »genre sérieux«, aber ebenso die Provenienz aus der Komödie werden auch hier sehr deutlich:

¹³⁶ Zit. nach: Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1950, S. 136.

¹³⁷ Denis Diderot, »Entretiens sur le fils naturel«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Chouillet, Anne-Marie Chouillet), Bd. 10, Paris 1980, S. 143.

¹³⁸ ebd., S. 133.

»Dans le genre sérieux, les caractères seront souvent aussi généraux que dans le genre comique; mais ils seront toujours moins individuels que dans le genre tragique.«¹³⁹

Diderot geht von der Überzeugung aus, daß in der Wirklichkeit des Lebens die Charaktere keineswegs so abgründig verschieden sind, wie sie die klassische Tragödie darstellt. Er selbst sichtet eine neue, wirklichkeits- und naturnähere Möglichkeit für die Darstellung dramatischer Konflikte. Im »genre sérieux« sollen die Charaktere eher die Allgemeinheit, das Typische der Komödie besitzen als die Individualität der Tragödie.

Ja, Diderot geht noch weiter. Die bisherige hervorragende Rolle der Charaktere im ernsten Schauspiel soll einer neuen Bestimmung weichen, nämlich derjenigen der *conditions*, d.h. des Berufs- und des Familienstandes, anders ausgedrückt, der Funktion in der Gesellschaft. Diderot begründet diese Forderung ausführlich. Mit Helden und Heldinnen überdimensionalen Charakters und fürstlichen Geblüts konnte sich der Zuschauer nicht mehr identifizieren. Aber er wird notwendig vom Bühnengeschehen affiziert, wenn er in diesem einen Vertreter seines eigenen Standes in Konflikte geraten sieht, die sich auch aus seinem eigenen Leben ergeben können. Nur in diesem Fall findet jene Aufhebung der ästhetischen Distanz statt, welche die Voraussetzung der *illusion* ist. Hören wir Diderot selbst:

»... ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue, et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend.«¹⁴⁰

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, was hier gesagt ist: Um die Distanz zwischen dem Kunstschönen und dem Naturwahren, zwischen Bühne und Wirklichkeit aufzuheben, um dem Zuschauer die Identifikation mit der Gefühlswelt der dargestellten Personen zu ermöglichen, sollen diese Personen nicht mehr individuelle, in jedem Stand mögliche und daher in keinem konkreten Lebenszusammenhang angesiedelte Charaktere sein, sondern ihr Charakter soll eine Funktion ihrer realen gesellschaftlichen Verhältnisse sein. Der Vater im *Fils naturel* hat daher nicht einen beliebigen Charakter, der mit einem anderen beliebigen Charakter konfrontiert wird, sondern: »Le père aura le caractère de son état«,¹⁴¹ d.h. sein Charakter ist

¹³⁹ ebd., S. 134.

¹⁴⁰ ebd., S. 144.

¹⁴¹ Denis Diderot, »De la poésie dramatique«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Chouillet, Anne-Marie Chouillet), Bd. 10, Paris 1980, S. 350.

durch seine zweifache »condition« bestimmt: durch seine berufliche bzw. ständische »condition« und durch sein Vatersein, also durch seinen Ort in einer Familie. Das bedeutet nun nicht, daß auf einen Charakter, auf persönliche Eigenart schlechthin verzichtet wird, aber es besagt eindeutig, daß der individuelle Charakter nur noch die besondere Weise ist, in welcher die von den »conditions« bedingten Kollisionen und Konflikte zum Austrag gelangen. Diese Kollisionen und Konflikte sollen auf die Bühne gebracht werden: »les devoirs des conditions, leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers ... «¹⁴² Sie beinhalten die »nature du tragique domestique et bourgeois«,¹⁴³ das Gegenstand des »genre sérieux« ist. Enthusiastisch läßt Diderot seinen Wortführer Dorval im dritten *Entretien* ausrufen:

»Les conditions! Combien de détails importants! d'actions publiques et domestiques! de vérités inconnues! de situations nouvelles à tirer de ce fonds! Et les conditions n'ont-elles pas entre elles les mêmes contrastes que les caractères? et le poète ne pourra-t-il pas les opposer?«¹⁴⁴

Diderots soziologische Grundlegung des neuen Dramas ist eindeutig: es handelt sich beim »genre sérieux« um das »tragique domestique et bourgeois«. Aber kann es den Anspruch erheben, daß die Beschränkung auf das Bürgertum eine ausreichende Basis für die allgemein menschliche künstlerische Aussage darstellt? Dieser Anspruch kann sich nur legitimieren durch den Nachweis, daß an den sozialen und häuslichen Konflikten der bürgerlichen Stände und Berufe sich universelle Wahrheiten offenbaren. Es gilt also für den Dichter, im fiktiven Rahmen seiner Handlung Situationen zu schaffen, aus denen solche menschliche Wahrheiten entspringen. Man versetze also z. B. den Familienvater in die denkbar schwierigste Situation, die im Beziehungsfeld seiner »condition« möglich ist, und sogleich wird sich die verborgene Wahrheit nacherlebbar entfalten:

»Placé dans la circonstance la plus difficile de sa vie, elle suffira pour déployer son âme.«¹⁴⁵

So erklärt sich Diderots neuer Begriff des »*pathétique de situation*«. Aufschlußreich ist hierfür das von Diderot selbst angeführte Beispiel: Ein Bauer wird bei einer Reise zu Verwandten getötet. Tags darauf liegt seine Frau dem Toten zu Füßen und ruft weinend aus:

»Hélas, quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort.«¹⁴⁶

Dazu bemerkt nun Diderot:

¹⁴² *Entretiens sur le fils naturel*, op. cit., S. 144.

¹⁴³ ebd., S. 143.

¹⁴⁴ ebd., S. 145.

¹⁴⁵ *De la poésie dramatique*, op. cit., S. 350.

¹⁴⁶ *Entretiens sur le fils naturel*, op. cit., S. 100.

»Croyez-vous qu'une femme d'un autre rang aurait été plus pathétique? Non. La même situation lui eût inspiré le même discours. Son âme eût été celle du moment; et ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi.«¹⁴⁷

Die Bauersfrau wird in eine von ihren Lebensverhältnissen bedingte Situation gebracht, in welcher ihre eigene Erfahrung einen Ausdruck findet, der jeden Zuschauer packt, weil sich in dieser Situation jeder, gleich welchen Standes, so verhalten und sich so ausdrücken könnte und würde. In solchen Augenblicken spricht die Bauersfrau nicht anders als eine Marquise. Die besondere Situation läßt hier die allgemein menschliche Wahrheit aus der »condition« entstehen und läßt sie zugleich über jede Stilgrenze hinweg zum Ereignis werden. Wir wollen hier die Frage beiseite lassen, ob der Ausruf der Bauersfrau in solcher zweifellos literarischen Stilisierung wirklich »natürlich« ist. Wichtig ist, daß er dies für Diderot war im Sinne seiner zukunfteinschließenden Naturwahrheit.

Das Problem des »pathétique de situation« verbindet sich engstens mit demjenigen der *dramatischen Kollision*. Mit dem Verzicht auf die führende Rolle der Charaktere hat Diderot auch den absoluten Kontrast der Charaktere aufgegeben. Die Gestaltung der Kollisionen aus dem Kontrast der Charaktere war ein traditioneller Kunstgriff des Theaters, den Diderot kategorisch ablehnte. Die Situationen, in welchen die Kollisionen stattfinden, sind ja durch die »conditions« bedingt, welche die Charaktere ersetzen. Die »condition« als solche kann jedoch nicht direkt zu Kollisionen führen, wohl aber die mit der »condition« verbundenen *Interessen*. Der poetisch fruchtbare Kontrast ist nicht derjenige der Charaktere untereinander, sondern derjenige zwischen den Charakteren und der Situation, in welche sie geraten, und diese Situation konfrontiert ein Interesse mit einem anderen Interesse. So heißt es im *Discours de la poésie dramatique*:

»Que vos situations soient fortes; opposez-les aux caractères; opposez encore les intérêts aux intérêts.«¹⁴⁸

Und:

»Le véritable contraste, c'est celui des caractères avec les situations; c'est celui des intérêts avec les intérêts.«¹⁴⁹

Da wir wissen, daß die Charaktere für Diderot von den »conditions« bedingt sind, können wir Diderots Gedanken folgendermaßen zusammenfassen: Die Widersprüche der bürgerlichen Welt selbst sollen sich in bestimmten, eigens vom Dichter geschaffenen Situationen zu persönlichen Kollisionen verdichten, an denen eine allgemeine menschliche Wahrheit aufbricht. Daß die soziologische Trägerschicht des Bürgertums die Basis für diese künstlerische Wahrheitsfindung darstellt, kann uns,

¹⁴⁷ ebd.

¹⁴⁸ *De la poésie dramatique*, op. cit., S. 376.

¹⁴⁹ ebd.

die wir zurückblicken, nicht verwundern. Für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist diese Wendung revolutionär.

Wir haben gesehen, wie sich die »situations«, in denen die Konflikte ausgetragen werden, konstituieren. Der Mythos der Tragödie à la Racine und die Geschichte, die dort als Mythos fungiert, werden durch den Wirkungszusammenhang, ja durch die spezifischen Interessenkonflikte der von den »conditions« geprägten zeitgenössischen Gesellschaft ersetzt. Das hat logisch zur Folge, daß für Diderot eine Peripetie, die wie ein Wunder, wie ein Zufall, erfolgt, nicht mehr akzeptabel ist. Es gibt kein Eingreifen der Götter mehr, auch keine geheimnisvoll wirkende Fatalität. Diderot polemisiert daher gegen den »*coup de théâtre*«, für den im Verlauf der Handlung keine innere Notwendigkeit besteht. Der »*coup de théâtre*« kommt nicht durch das »*enchaînement des phénomènes*« zustande, nicht durch eine »*liaison nécessaire*«; er ist unmotiviert, willkürlich, ereignet sich durch Einwirkung von außen und ist daher nicht überzeugend. Nun weist aber Diderots *Fils naturel* zwei Wendungen der Handlung auf, die man durchaus als »*coup de théâtre*« bezeichnen kann und zunächst auch muß. Diderot ist diesem Einwand in den *Entretiens* begegnet. Der »*coup de théâtre*«, die überraschende, scheinbar durch nichts begründete Wendung oder Lösung eines Konflikts ist dann berechtigt, wenn sie dem »*modèle idéal*«, dem »*ordre naturel des choses*« entspricht, wenn sie ihren Platz im »*système de la nature*« hat:

»Il arrive quelquefois à l'ordre naturel des choses d'enchaîner des incidents extraordinaires. C'est le même ordre qui distingue le merveilleux du miraculeux. Les cas rares sont merveilleux; les cas naturellement impossibles sont miraculeux; l'art dramatique rejette les miracles.«¹⁵⁰

Wir stoßen hier wieder auf die »*cas rares*«, in denen sich der »*cours général des choses*« enthüllt.

Mit der Feststellung, daß es im Leben durchaus Ereignisse gibt, in denen sich die noch geheime Ordnung der Welt plötzlich sichtbar offenbart und welche der Dichter daher durchaus nachahmen darf, hat sich Diderot nicht nur die Möglichkeit gesichert, das »*extraordinaire*«, das Außergewöhnliche, Nichtalltägliche in die Dichtung aufzunehmen, sondern auch die Chance, dem Zufall seinen Platz in der Erscheinungsweise der natürlichen Ordnung zu bewahren. Das Kausalitätsgesetz der Wirklichkeit ist weitgehend undurchschaubar für den Menschen. Aber gerade diese Undurchschaubarkeit selbst ist die Wirklichkeit des Menschen, die als solche Gegenstand der Kunst und somit Prinzip der »*imitatio naturae*« ist. Diderot spricht es unzweideutig aus.

»L'art imite jusqu'à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérobe la liaison de ses effets.«¹⁵¹

Bei unseren Betrachtungen ist deutlich geworden, welche zentrale Rolle die »*condition*« in Diderots Theorie des Theaters spielt – am schärfsten faßbar im Ersetzen

¹⁵⁰ ebd., S. 355.

¹⁵¹ *Entretiens sur le fils naturel*, op. cit., 5. 125.

der Charaktere durch die »conditions«. Dazu noch ein paar ergänzende Worte. Ohne Frage liegt hier der Tatbestand vor, daß eine grundlegende Veränderung im gesellschaftlich-ökonomischen Unterbau sich als eine wesentliche Wendung im Überbau niederschlägt, daß ein verändertes Sein ganz deutlich ein anderes Denken über das Sein erzeugt. Dieser qualitative Umschlag hat als Medium Diderots Erfahrung einer unerhörten Dynamik der gesellschaftlichen Entwicklung. Hören wir ihn selbst:

»Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. Songez que rien peut-être ne nous est moins connu que les conditions, et ne doit nous intéresser davantage [...] Combien de détails importants! d'actions publiques et domestiques! de vérités inconnues ... «¹⁵²

Es ist unmöglich, in diesen Sätzen das aufklärerische Pathos in der Teilnahme an den bewegenden Kräften des gesellschaftlichen Geschehens zu verkennen, an der Umwälzung der Ständeordnung des Ancien Régime. Die Wirklichkeit, das volle Leben, liegt für die Dichtung in einer neuen sozialen Typologie bereit, deren Dynamik ein atemberaubendes Schauspiel bietet. Dabei ist es höchst aufschlußreich zu beobachten, daß Diderot dort, wo er die »conditions« aufzählt, die in seinem »genre sérieux« die alten Charaktere ersetzen sollen, die Vertreter des Adels schlechthin in eine Reihe mit den anderen »conditions« stellt. Er zählt sie auf:

»... l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant.«¹⁵³

Der »grand seigneur«, der Vertreter des Hochadels, erscheint hier nicht mehr als der Vertreter eines Geburtsstandes, sondern trägt, in dieser Reihung, die Signatur eines Berufsstandes. Das bedeutet eine gänzlich neue Betrachtung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auch wenn wir in dieser Aufzählung die unteren »conditions«, das Volk, vermissen.

Diderot versteht unter »condition« aber nicht nur Stände und Berufe und – wie es im Begriffe selber liegt – deren Lebensbedingungen, sondern auch die Modifikationen, die sich aus den familiären Bindungen ergeben:

»Ajoutez à cela toutes les relations, le père de famille, l'époux, la sœur, les frères.«¹⁵⁴

Im folgenden Abschnitt sagt Diderot:

»Nous avons chacun notre état dans la société, mais nous avons affaire à des hommes de tous les états.«¹⁵⁵

¹⁵² ebd., S. 145.

¹⁵³ ebd., S. 144.

¹⁵⁴ ebd., S. 145.

¹⁵⁵ ebd.

Es geht Diderot also nicht bloß darum, das Wesen dieser Wirklichkeit allein aus den »conditions« zu verstehen, sondern auch aus dem Beziehungsverhältnis der Menschen innerhalb einer von diesen »conditions« bestimmten Gesellschaft, aus dem Charakter ihrer Beziehungen, welche die Totalität dieser Wirklichkeit ausmacht. Diese Beziehungen sind die Basis für die Interessenkonflikte, aus denen die dramatischen Konflikte, verdichtet im »pathétique de situation«, zu gestalten sind. Diese Feststellung veranlaßt mich abschließend zu einer These, deren nähere Begründung ich vorläufig schuldig bleiben muß: Diderots Theorie des Schönen als der »rapports« der Phänomene untereinander zeigt eine Struktur, welche den Beziehungen der »conditions« in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts analog ist. Sie ist die ästhetische Konsequenz und Projektion dieser letzteren. Sie bedeutet die Vergesellschaftung des ganzen nationalen Bereichs – noch unter Ausschluß der noch kaum ins Blickfeld gerückten Arbeiterschaft.

Diderots Theorie der »conditions« bedeutet einen Wendepunkt. Ich kann sie indessen nicht verlassen, ohne darauf hinzuweisen, daß die dramatische Praxis Diderots dieser Theorie nur in unvollkommener Weise entspricht. Damit stellt sich ein echtes Problem, das noch nicht völlig erklärt ist, wenn man – was auch richtig ist – sagt, Diderots Begabung hätte nun einmal nicht auf dem Theater gelegen. Mit diesem Problem beschäftigt sich die Heidelberger Dissertation von Raymond Joly,¹⁵⁶ der in seiner ausgezeichneten Arbeit zu Ergebnissen kommt, die sich folgendermaßen resümieren lassen: Diderots »genre sérieux« soll zugleich »tragédie bourgeoise« sein und allgemein herrschende dramatische Gattung überhaupt – ohne Komik, die den Stand lächerlich machen würde, aber auch ohne wirkliche Tragik, weil ja für Diderot jene Schicht, die für ihn das Bürgertum repräsentiert, die Harmonie eines »ordre naturel« verkörpert. Tragik aber kann nicht stattfinden in einer Ordnung, in welcher – idealfiter – die Tugend stets ihren Lohn in menschlichem Glück findet. Doch nur die Einschränkung der dramatischen Personen auf Bürger, die zugleich reich und gut sind, schließt den Konflikt zwischen Charakter und »condition« aus, der eine ernsthafte, tragische Störung des harmonistischen Weltbildes herbeigeführt hätte. Damit aber begibt sich Diderot in seiner Praxis gerade des entscheidenden theoretischen Ansatzes, nämlich der »realistischen« Verbindung von »condition« und Schicksal.

Diderots Stücke *Le fils naturel* und *Le père de famille* reduzieren die in der Theorie so weitgefaßten »conditions« auf die familiären Beziehungen innerhalb einer sehr eng begrenzten großbürgerlichen Schicht. Das Dogma vom »bonheur par la vertu« zwingt den Schriftsteller Diderot, den von dem Philosophen Diderot abgelehnten Gedanken von den angeborenen Ideen und von einer Art prästablierter Harmonie durch eine Hintertür wieder hereinzulassen.

Diderots erster Versuch einer »realistischen« Antwort auf das neugestellte Problem des Menschen in einer ihm nicht mehr angemessenen Gesellschaftsordnung bleibt unzulänglich, weil Diderot in dieser Zeit noch ganz die Ideologie des reichen Großbürgertums vertritt und somit noch jene optimistische Position des progressi-

¹⁵⁶ Raymond Joly, *Deux études sur la préhistoire du réalisme: Diderot, Rétif de la Bretonne*, Diss. Heidelberg 1966.

stischen frühliberalen Denkens einnimmt, demzufolge das Trachten nach persönlichem Profit automatisch die Prosperität der ganzen Nation nach sich zieht. Der realistische Ansatz mußte scheitern auch an der Handlungsunfähigkeit der dramatischen Personen, die, würden sie handeln wie in der Wirklichkeit des Lebens, sich in Widerspruch zu der gepredigten Moral setzen würden oder aber die Gültigkeit der ökonomischen Realität der wachsenden Profite und der Geldakkumulation in Frage stellen müßten. Bereits der *Discours sur la poésie dramatique* von 1758 läßt jedoch erkennen, in welcher Richtung Diderot einen Ausweg aus dem Dilemma suchen und finden wird. Hier kündigen sich die großen erzählerischen Werke der materialistischen Phase Diderots an.

Diderot und der lizenziöse Roman des 18. Jahrhunderts

Ich kehre noch einmal zurück zu den *Bijoux indiscrets* und gehe damit über auf die erzählenden Werke Diderots. Die Kritik an zeitgenössischen Verhältnissen beschränkt sich keineswegs auf Philosophie und Literatur, sondern ist auch im sozusagen unterhaltenden Teil, in den lizenziösen Episoden selbst, wirksam. Im 43. Kapitel veranlaßt Mangoguls Zauberring das »bijou« einer höchst fragwürdigen Dame namens Fanni, seine Geheimnisse auszuplaudern. Selbige Fanni hatte sich – es bleibt unklar, aus welcher Laune heraus – für einige Zeit vom Hofe weg in ihre Gemächer in Banza, der Hauptstadt von Congo, zurückgezogen. Das »bijou« entsinnt sich dieser Fastenzeit mit nachträglichem Entsetzen:

»... oui, je m'en souviens, nous passâmes un jour et demi à ne rien faire et à crever d'ennui.«¹⁵⁷

Der Zufall will es zum Glück, daß in dieser trostlosen Lage ein Herr namens Amisadar aufkreuzt, sehr zum Entzücken der ob ihrer eigenen Askese von eineinhalb Tagen bereits recht niedergeschlagenen Fanni:

»... j'en suis charmée. Vous me venez fort à propos.« »Et qui vous savait à Banza?«¹⁵⁸

lautet die Gegenfrage Amisadars.

Was nun folgt, ist ein raffiniertes Dialoggeplänkel, in dessen Verlauf Amisadar zunächst der Dame Fanni ohne Schwierigkeiten ihren angeblichen Plan, eine anständige Frau zu werden, ausredet. Nachdem er sie soweit gebracht hat, daß sie als ihr wahres Lebensprogramm den stetigen Wechsel ihrer Liebhaber propagiert, preist er plötzlich das Ideal der treuen, zärtlichen, nur einem einzigen Mann ergebenen Frau. Man versteht leicht, daß Fanni über diesen abrupten Wechsel erstaunt ist. Amisadar fährt fort, die treue, konstante und zärtlich ergebene Frau in

¹⁵⁷ Denis Diderot, »Les bijoux indiscrets«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 4, Paris 1875, S. 307.

¹⁵⁸ ebd., S. 308.

den Himmel zu heben und die Lüsternheit der ihre Liebhaber wie das Hemd wechselnden Kurtisanen in die Hölle zu verdammen. Er beschließt diese hochmoralische »profession de foi« mit der Erklärung:

»En un mot, une femme galante ne serait pas du tout mon fait.«
»- Tu as raison, mon cher Amisadar; tu penses à ravir. Mais aimes-tu quelque chose à présent?«

»- Non, madame, si ce n'est vous; mais je n'ose vous le dire ...«
»- Ah! mon cher, ose: tu peux dire,« lui repliqua Fanni en le regardant fixement. Amisadar entendit cette réponse à merveille, s'avança sur le canapé, se mit à badiner avec un ruban qui descendait sur la gorge de Fanni; et on le laissa faire. Sa main, qui ne trouvait aucun obstacle, se glissait.«¹⁵⁹

Den Rest der Handlung können wir uns ersparen. Sie verläuft in der Richtung, die im letzten Satz angedeutet ist, und wie in zahllosen leichtgeschürzten Romanen der Zeit. Nach einigen Tagen verläßt Amisadar den Schauplatz seiner Taten und erzählt einem Bekannten namens Marsupha von seinen Erlebnissen. Prompt erscheint Marsupha »ganz zufällig« vor Fannis Angesicht:

»Ah! madame, qui vous croirait à Banza? Et depuis quand y êtes-vous?«
»- Depuis un siècle, mon cher; depuis quinze jours que j'ai renoncé à la société. [...] Les femmes sont dans le monde d'un libertinage si étrange, qu'il n'y a plus moyen d'y tenir.«¹⁶⁰

Nach Neuigkeiten befragt, erzählt Marsupha in aller Unverschämtheit, daß sein Freund Amisadar ihm von einem amüsanten Abenteuer erzählt habe, das er vor wenigen Tagen mit einer reuigen Büßerin in Banza gehabt habe, die sich vor der Sünde der Welt in die Einsamkeit ihrer Stadtwohnung zurückgezogen habe. Marsuphas Besuch endet wie derjenige Amisadars, und auch diesmal kommt das Gespräch auf den Unterschied zwischen der Frau, die wirklich liebt, und der Kurtisane, deren Devise der ständige Wechsel ist. Fanni, das muß man ihr lassen, bekennt sich jetzt offenherzig zur zweiten Kategorie, und so kann ihr Marsupha zum Abschluß des erbaulichen Zwiegesprächs ohne Skrupel die Frechheit ins Gesicht sagen.

»... vous avez pris une sorte de conduite [...] conforme à votre naissance et à votre mérite.«¹⁶¹

Bei der Lektüre dieses Kapitels erhebt sich die Frage: Liegt hier ein laszives Spiel vor? Bloßes Gefallen an Frivolitäten, effekthaschendes Spiel mit der erotischen Neugierde des zeitgenössischen Lesers? Eine wirklich aufmerksame Lektüre dieses Kapitels zeigt, daß man diese Frage nicht einfach bejahen kann, weil nämlich inmitten dieser etwas schlüpfrigen Szenerie *ein* Moment besonders herausgearbei-

¹⁵⁹ ebd., S. 312.

¹⁶⁰ ebd., S. 313.

¹⁶¹ ebd., S. 315.

tet ist: die Anprangerung der Schamlosigkeit einer Frau, deren Lebensideal in einer kaum verhüllten Promiskuität besteht.

Crébillon fils

Sittlichkeit oder Unsittlichkeit in den Romanen Crébillons

Die hier gestellte Frage, ob diese Literatur, die durchaus einen charakteristischen Aspekt des 18. Jahrhunderts beleuchtet, schlicht als unsittlich zu bezeichnen ist oder nicht, stellt sich erst recht für denjenigen Schriftsteller, dem Diderot unter anderem gerade auch das Motiv der Fanniepisode entlehnt hat. Dieser Autor, mit dem wir uns zwischendurch beschäftigen müssen, ist Crébillon der Jüngere, Sohn. »Der Jüngere« – »Crébillon fils« – heißt er zur Unterscheidung von seinem Vater – »Crébillon père« –, der dadurch berühmt wurde, daß er durch pathetische Theaterstücke voller Schauergeschichten den Franzosen das Gruseln beibringen wollte. Der Sohn nun, der von 1707 bis 1777 lebte, gehört zu jenen Autoren, die von zahlreichen Literaturgeschichtsschreibern als ein Mittel mißbraucht werden, die eigene moralische Integrität unter Beweis zu stellen. Selbst der sonst nicht sehr prüde Romanist Victor Klemperer kann sich in seiner *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert* nicht enthalten, sein Lob der literarischen Qualitäten Crébillons mit einem moralischen Verdikt zu verbinden: er nennt Crébillons Roman ein »einzigartiges Meisterwerk der Schamlosigkeit«. ¹⁶² Wie steht es nun wirklich damit? Klemperers Urteil, das die Urteile der meisten Literaturhistoriker zusammenfaßt, scheint sich zu rechtfertigen, wenn man hört, daß Crébillons Bücher selbst in seiner eigenen Zeit Anstoß erregten, im Zeitalter des leichtfertigen Rokoko also – dann mußten sie ja wirklich schlimm sein! In der Tat wurde Crébillon nach der Publikation seiner Erzählung *Tanzas et Néadarné* für kurze Zeit ins Gefängnis gesteckt und nach dem Erscheinen seines Romans *Le Sopha* aus Paris verbannt. Diese Maßnahmen gingen ausgerechnet von Ludwig XV. aus, dessen sittliches Empfinden – das freilich nur für die Öffentlichkeit bestimmt war – durch Crébillons Werke angeblich verletzt worden war. Diese Tatsache erweckt bereits gewisse Bedenken; noch mehr aber der Umstand, daß derselbe Crébillon, kaum aus seinem Exil zurückgekehrt, zum königlichen Zensor für Literatur ernannt wurde. Wie konnte man den Bock zum Gärtner machen! Crébillons Privatleben war eher besser als dasjenige vieler Zeitgenossen. Diejenigen, die ihn kannten, berichten übereinstimmend, daß sie selbst in der freimütigsten Gesellschaft aus seinem Munde nie ein unanständiges Wort gehört haben. Und – so seltsam es angesichts seines schlechten Leumunds erscheint – auch seine Schriften enthalten nichts dergleichen: er hat die Kunst, haarscharf um den heißen Brei herumzugehen, zur Virtuosität entwickelt.

¹⁶² Victor Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1954, S. 188.

So auch in seinem bekanntesten Roman: *Le Sopha*. Die Rahmenhandlung ist uns schon von *Diderots Bijoux indiscrets* her vertraut: Diesmal ist es ein indischer Sultan, der sich die Langeweile durch das Zuhören von Geschichten vertreibt. Der Erzähler, der zu Wort kommt, ist Amanzei, der an den Gott Brahma glaubt und somit überzeugt ist, daß er der Metempsychose, der Seelenwanderung unterliegt. Brahma, sein Gott, hatte seine Seele dereinst zur Strafe für seine flatterhafte Lebensführung in ein Sopha gebannt. Die Rückkehr in ihren menschlichen Leib sollte der Seele erst gestattet sein, wenn auf dem Sopha ein liebendes Paar sich zusammenfindet, bei dem beide Teile bis dato noch unschuldig sind. Das ist eine harte Bedingung, und die Verbannung dauert daher sehr lange. Die einzige Vergünstigung, die der Gott Amanzei gewährt, ist die, daß er das Sopha mit einem anderen Sopha vertauschen kann, wenn seine Erwartung ganz aussichtslos erscheint – was Amanzei als Sopha-Seele erlebt, ist Gegenstand der Erzählung.

Crébillon gab seinem Roman *Le Sopha* den Untertitel »Conte moral«. Die meisten Literarhistoriker haben darin eine bodenlose Frechheit gesehen. Besser wäre es freilich gewesen, den Autor zunächst beim Wort zu nehmen und von diesem Gesichtspunkt aus die Geschichten, die sich um das ominöse Sopha ranken, genauer in Augenschein zu nehmen. Das hat als erster Hellmuth Petriconi getan in einem komparatistischen Aufsatz mit dem Titel: »*Le Sopha*« von Crébillon dem jüngeren und Kellers »*Sinngedicht*«. ¹⁶³ Petriconi vermerkt darin, daß »einzelne Literarhistoriker« hinter die Bezeichnung »conte moral« in Klammern ein Ausrufungszeichen setzen, »als ob das ein guter Witz sei«. ¹⁶⁴ Er fährt fort:

»... aber der Witz ist sogar noch besser: das vielverschiene Buch ist wirklich eine moralische und außerdem auch eine moralisierende Erzählung.« ¹⁶⁵

Unter den Episoden, die Petriconi zum Beweis dieser Behauptung anführt, ist auch diejenige, der Diderot die vorhin erwähnte Szene entlehnt hat. ¹⁶⁶ Bei Crébillon heißt die Dame, die ihre zahlreichen Liebhaber nicht nur in großzügigster Weise wechselt, sondern sie alle simultan behandelt, Zulica. Die beiden Freunde, mit denen sie besonders zu tun hat, nennen sich hier Mazulhim und Nassès. Zulica ist mit Mazulhim, der ihre Gunst bereits mehrfach genossen hat, verabredet. Statt seiner erscheint aber in ihrer »petite maison« – so heißen im 18. Jahrhundert die Absteigequartiere – Mazulhims Freund Nassès. Zulica tröstet sich schnell über den unerwarteten Tausch, zumal Nassès ihr seine Liebe unter Beteuerung der höchsten Verehrung und Achtung vor ihrer Tugend buchstäblich zu Füßen legt. Wahre, große Liebe sei es, die er hege, so bezeugt er wortreich, denn eine flüchtige Neigung dürfe nicht damit rechnen, bei der züchtigen Zulica Erhörung zu finden. Erst nachdem es zu spät ist, merkt Zulica, welch grausames Spiel Nassès mit ihr treibt. Kaum hat er erreicht, was er wollte, berichtet er in allen Details, was die bösen

¹⁶³ Hellmuth Petriconi, »>Le Sopha< von Crébillon d. J. und Kellers >Sinngedicht<«, in: *Romanische Forschungen* 62 (1950), S. 350-384.

¹⁶⁴ ebd.

¹⁶⁵ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sopha. Conte moral* (hrsg. Pierre Lièvre), Paris 1930, S.285-329.

¹⁶⁶ ebd., S. 156.

Leute alles über Zulica erzählen. All dies sei natürlich Verleumdung, er glaube es selbstverständlich nicht, aber es werde nun einmal mit minutiöser Angabe von Namen, Ort und Stunde überall publik gemacht. Das ist purer, nackter Hohn, denn natürlich ist alles wahr, was Nassès als angebliche Verleumdung hier reproduziert. Zulica schluckt die Tränen der Demütigung hinunter, denn zugeben darf sie nichts. Zu allem Unglück erscheint nun auch noch Mazulhim auf der Szene, verlangt eine Aufklärung, die angesichts der sich ihm bietenden Szenerie eigentlich überflüssig ist, und erklärt Zulica, daß er etwas anderes von ihr auch nicht erwartet habe und bei dieser Sachlage nicht darauf verzichten werde, bei ihr zu erscheinen, wann immer gerade seine Lust ihn dazu treibe. Deutlicher kann man einer Frau kaum bescheinigen, daß sie eine Dirne ist, und der Autor bestätigt dieses Urteil, indem er noch zeigt, wie Zulica auf diesen schändlichen Kuhhandel eingeht. Mit vollem Recht sagt H. Petriconi im Anschluß an seine Interpretation dieser Episode:

»Das ist ein Strafgericht, das in der Literatur nicht seinesgleichen hat, und die moralische Hinrichtung, die hier in aller Courtoisie auf einigen 30 Seiten vollzogen wird, ist [...] unbarmherzig ... «¹⁶⁷

Crébillon zeigt sich hier in völlig anderem Licht als in der traditionell gewordenen Meinung. Allerdings ist diese gesellschaftskritisch-moralistische Tendenz nicht in allen seinen Werken gleich evident. Sie wird jedoch auch an zahlreichen anderen Stellen deutlich. Dafür sei nur noch ein Beispiel angeführt. In dem seinem Vater, dem Dramatiker, gewidmeten Roman *Les Égarements du cœur et de l'esprit* schildert Crébillon die amourensen Um- und Irrwege eines jungen Aristokraten. Der Roman ist Fragment geblieben, aber über sein geplantes Ende gibt das Vorwort Aufschluß; dort heißt es über den Protagonisten des Buches:

»On le verra enfin [...] rendu à lui-même, devoir toutes ses vertus à une femme estimable; [...] l'amour seul préside ici; ou si, de temps en temps, quelque autre motif s'y joint, c'est presque toujours lui qui le détermine.«¹⁶⁸

Das besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß der Held nach verschlungenen Lebenswegen zu sich selbst geführt wird, daß er zur Erfüllung seiner durchaus ehrenwerten, wenn auch zunächst verdeckten Sehnsüchte gelangt, und zwar durch die Liebe einer hochachtbaren Frau, die bei Crébillon immer wieder als das Leitbild einer »femme estimable et tendre« erscheint. Der zitierte Satz enthält zugleich noch zwei andere, sehr wesentliche Hinweise. Einmal insofern, als hier wie auch sonst immer von einer Frau, nie von einem Mädchen die Rede ist. Zum anderen, daß diese Frau die allein zuständige Führerin auf der Lebensbahn und die Liebe das dominierende Motiv für das menschliche Verhalten ist. Will man diese Elemente unter einen einheitlichen Gesichtspunkt bringen, so kommt man zu dem Resultat, daß in diesen Romanen noch oder wieder das alte höfische Liebesideal wirksam ist: die Liebe ist Quelle der Tugenden; sie ist eine Lebenslehre, die nur durch

¹⁶⁷ op. cit., S. 362-363.

¹⁶⁸ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *Les égarements du cœur et de l'esprit ou mémoires de M. de Meilcour* (hrsg. Pierre Lièvre), Paris 1929, S. 8.

die reife Frau vermittelt werden kann. Es ist kein Zufall, daß in der adligen Salongesellschaft des 18. Jahrhunderts die Frau eine ähnlich herrschende Rolle spielt wie einst in den Zeiten des Minnesangs. Und es ist kein Zufall, daß das bereits ein Jahrhundert alte Ideal des »honnête homme«, die Kunst des edlen Verhaltens und des Gefallens, »Part de plaire«, sich jetzt im wesentlichen wieder in einem »art d'aimer et d'être aimé« erschöpft. Gerade in diesem Zusammenhang wird historisch und literarisch auch dem Laster eine besondere Rolle bereitet. In dem vorhin genannten Roman *Les Égarements du cour et de l'esprit* bekennt der exemplarische Salonheld Versac die eigentlichen Gründe seines moralischen Verhaltens, die ihn zum Vorbild einer allseits geschliffenen Gesellschaft werden ließen: »je me créai les vices dont j'avais besoin. Pour plaire.«¹⁶⁹

Crébillon – er ist ja der Autor – enthüllt damit sarkastisch die fatale Kehrseite, welche die höfische Liebesdoktrin im unheroischen Spätstadium der absolutistischen Ständegesellschaft zeigen mußte. Der gleiche Versac der *Egarements* läßt erkennen, daß der einst so hohe Sinn der gesellschaftlich-kultivierten Spielregeln des Lebens sich auf den angenehmen Leerlauf eines ganz und gar funktionslos gewordenen aristokratischen Daseins reduziert. Über Liebesbeziehungen, die diesem Dasein einen Sinn vortäuschen sollen, heißt es in einer anderen Erzählung Crébillons unmißverständlich:

»On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre? on se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris. Revient-on à se plaire? on se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engageât ensemble. On se quitte encore, et jamais on ne se brouille.«¹⁷⁰

Es ist kein Wunder, daß Handlungen und Dialoge dieser Romane – und Crébillons Werke sind nur die repräsentativsten unter einer Fülle ähnlicher Romane – im Spannungsraum des Gegensatzes von »amour volage« und »amour constant« angesiedelt sind -anders gesagt: zwischen »vice« und »vertu«, Laster und Tugend. Sie enthalten sich jeder Konzession an die neue Strömung der »sensibilité« – der Empfindsamkeit – und stellen sich mit nicht zu verkennender Ehrlichkeit dem Problem, das die Fragwürdigkeit der privilegierten aristokratischen Existenz ihnen aufgibt. In den Romanen von der Art Crébillons, deren Gestalten sich ausschließlich aus Angehörigen des Adels rekrutieren, richtet diese Gesellschaft den desillusionierenden, analytischen Brennspiegel auf sich selbst. In einer Mischung von Selbstgefälligkeit über die raffinierte ästhetische Lebenskultur, an der man teilhat, und schlechtem Gewissen, das den welthistorischen Strafvollzug der großen Revolution vorauszuwittern scheint, unternimmt der Adel in seiner Literatur die unermüdliche Durchleuchtung des eigenen Standorts. Diese selbstkritische Analyse im Roman ist weit entfernt von der Idealisierung, die das Charakteristikum der aristokratischen Romane des 17. Jahrhunderts gewesen war. Sie bedient sich vielmehr der stilistischen Mittel, die von den großen Moralisten La Rochefoucauld, La Bruy-

¹⁶⁹ ebd., S. 271.

¹⁷⁰ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *La nuit et le moment ou les matines de Cythère* (hrsg. Pierre Lièvre), Paris 1929, S. 18.

ère und Vauvenargues erarbeitet worden waren. Dieser wichtige Aspekt von Crébillons Werk wird gebührend berücksichtigt in der Habilitationsschrift von Margot Kruse.¹⁷¹ Crébillons Werke erscheinen vielfach wie romanhafte Illustrationen von Maximen und Reflexionen. Ihre Liebeskasuistik ist diejenige der höfischen Tradition, aber eingebaut in einen analytischen Prozeß der Selbstentlarvung, deren Schonungslosigkeit eigentlich unverständlich wäre, wenn sie nicht von dem allgegenwärtigen Reiz einer kultivierten Soziabilität überspielt wäre. Die Nichtigkeit des adligen Statisten-Daseins, der parasitären Existenz, wird kompensiert durch den ästhetischen Glanz der Lebensführung eines in jahrhundertelanger Vorzugsstellung sicher gewordenen Standes, der ahnt, daß seine Tage gezählt sind. »Après nous le déluge« – soll Mine de Pompadour gesagt haben. Das Gefühl, daß die Sintflut unaufhaltsam näherkommt, entbindet einen Hedonismus, eine Begier nach schrankenlosem Genießen des Lebens, die sich in erstaunlichem Bewußtsein der eigenen Lage die Spielregeln des raschen Genießens zurechtlegt. Paul Valéry, der bekundet hat, daß er selbst am liebsten im 18. Jahrhundert gelebt hätte, schrieb in seinem Vorwort zu einer Ausgabe von Montesquieus *Lettres persanes* über dieses gleiche 18. Jahrhundert:

»Le corps social perd doucement son lendemain. C'est l'heure de la jouissance et de la consommation générale.«¹⁷²

Die Romane Crébillons und seiner Nachfolger, unter ihnen vor allem Choderlos de Laclos, sind die literarischen Seismographen einer Entwicklung, die die Gesellschaft des Ancien Régime in den Untergang führt. Bei Choderlos de Laclos wird freilich die »dolce vita« des 18. Jahrhunderts schon das Stigma der Hölle tragen, der Selbstverbrennung aller Werte.

Romanästhetik bei Crébillon

Besondere Aufmerksamkeit verdient noch die Technik dieser Romane. Jedem Leser Crébillons fällt sogleich die Rolle auf, die der Dialog spielt. Da dieser Dialog fast immer ein Gespräch von zwei Personen, und zwar meist verschiedenen Geschlechts ist, liegt es nahe, die Rolle des Dialogs einfach aus dem Vorherrschen der intimen Sphäre zu erklären. Nicht erklärt ist damit jedoch, weshalb diese intimen Szenen sich in direkter Rede im Gespräch der Partner und nicht vielmehr in epischer Schilderung spiegeln. Diese letztere würde der von uns herausgestellten Selbstkritik nicht gerecht werden. Jeder Satz dieser stilistisch auf Hochglanz polierten, eine tiefe Menschenkenntnis des Autors verratenden Dialoge ist insofern doppeltbödig, als sich die Sprecher in Rede und Gegenrede selbst entlarven, ihre Beweggründe enthüllen, ohne sie direkt auszusprechen. Für diese Gespräche ist kennzeichnend, daß hier die Sprache ihre Funktion als verbindlichstes Verständ-

¹⁷¹ Margot Kruse, *Die Maxime in der französischen Literatur*, Hamburg 1960.

¹⁷² Paul Valéry, »Préface aux *Lettres persanes*«, in: P. Valéry, *Variété* II, Paris 1930, S. 61.

gungsmittel in einer absolut geschlossenen ständischen Sprachgemeinschaft bis zum äußersten erfüllt und daß die Partner trotz dieser perfekten Kommunikation sich zutiefst fremd und gleichgültig sind. Kaum jemals sind die Intensität der sprachlichen Verständigung und der Mangel an Bereitschaft für das Du so nahe aneinandergerückt.

In der Virtuosität der Dialoge eines Crébillon ist dieser Gegensatz ironisch aufgehoben, und diese Dialoge sind zugleich getreue Spiegel der zeitgenössischen Boudoirkonversation. Sie sind es gerade durch ihre allseitige Verbindlichkeit, hinter der sich die Unfähigkeit zu echten, dauernden Bindungen verbirgt. L'art de plaire – die Kunst zu gefallen ist soweit vorangetrieben, daß sich jede Bekundung einer starken Individualität verbietet. Ein Anders-Sein als die anderen ist verpönt; um sich auszuzeichnen vor den Gleichgesinnten, gibt es nur den einzigen Weg, die gemeinsame Lebensform in einem größeren Maß zu erfüllen als die anderen. So ist es nur konsequent, daß in diesem Bereich die Liebe nur als »amour-goût« auftritt – wie Stendhal sagen wird –, während »amour passion« – die erschütternde, alle Katastrophen ermöglichende Leidenschaft – meist nur als Lippenbekenntnis vorkommt, dem niemand Glauben schenkt. Wo sie doch auftritt, freilich zum konstanten Liebesbündnis herabgedämpft, ist der Roman auch schon zu Ende. Und der Held, der sich in den Armen einer »femme estimable et tendre« für immer beruhigt, ist für das allseitige Gefallen, für die ganze Sozietät, verloren. Starke Gefühle sind der Kultivierung nicht fähig. Wen sie befallen, der wird zum Außenseiter, der das einzig spielenswerte Spiel des Rundumgefallens nicht mehr mitmacht. Gegen diese Gefahr schirmt man sich ab durch eine Art von Selbstkorruption. So kommt es zu dem Verhalten des bereits zitierten Versac aus Crébillons, *Egarements*: »Je me créai les vices dont j'avais besoin pour plaire.«¹⁷³

Die innerste Tendenz des Dialogs, die Elemente dieser Lebensform sich in Rede und Gegenrede gleichsam selbst zerlegen und explizieren zu lassen, ohne daß der Autor erklärend und kommentierend eingreift, wird von Crébillon in einigen Erzählungen soweit verfolgt, daß außer der direkten Rede der Gesprächspartner sich nichts mehr findet. Sogar auf Einführungen oder Überleitungen wie »er sagt«, »sie erwidert« usw. wird verzichtet. In zwei reinen Dialogerzählungen Crébillons, *La nuit et le moment* und *Le hasard du coin de feu*, ist der Autor gleichsam nur dort vorhanden, wo er, in Klammern, zuweilen Erläuterungen darüber gibt, was die Sprecher jeweils tun, was vor allem dann nötig ist, wenn sie gerade etwas tun, wofür es in ihren Worten keinen Anhaltspunkt gibt oder die Tat genau das Gegenteil der Worte darstellt. Wenn also z. B. in einer intimen Szene ein Liebhaber seiner Dame beteuert, er bewundere und respektiere ihre Tugend, und seine Hände gleichzeitig das Gegenteil dokumentieren. Diese Erläuterungen tragen den Charakter von Bühnenanweisungen, und gerade dadurch wird das Eingreifen des Autors wieder zurückgenommen – es wird uneigentlich, nicht zur Vorstellung selbst gehörig. Von dieser Dramatisierung der erzählenden Gattung wird bei Diderots *Neveu de Rameau* noch weiter zu sprechen sein. Zunächst genüge der Hinweis, daß durch die Vorherrschaft des Dialogs der Autor die Personen sich selbst darstellen läßt, daß

¹⁷³ op. cit., S. 271.

er durch den Rückzug seiner Person sich zugleich distanziert und damit das Dar- gebotene objektiviert.

Auffällig ist in diesen Romanen noch die Häufigkeit der orientalisch-exotischen Kostümierung. Sie ist charakteristisch für die *Lettres persanes* von Montesquieu, für *Le Sopha* von Crébillon und eine lange Reihe von Erzählungen der gleichen Kategorie. Auch Diderot bediente sich ihrer, wie wir an den *Bijoux indiscrets* gesehen haben. Hier muß man nun freilich wissen, daß 1704 eine französische Ausgabe von *Tausendundeine Nacht* (von Galland) erschienen war, daß die Märchen von Perrault und der Gräfin Aulnoy die Feen- und Nymphengeschichten in Erinnerung gebracht hatten. Fabulöse Reiseberichte weckten und unterhielten das Interesse an Persien, Indien und China. Aber dieses Interesse selbst, der ungewöhnliche Erfolg dieser Literatur, bedarf einer Erklärung. In unseren »Contes« erscheint die orientalische Einkleidung zunächst als reine Fiktion, ja als Maskerade, die dem Inhalt durch die Verlagerung in eine exotische Umwelt jede Schärfe nimmt. Kaum ein Autor versucht indessen, die Fiktion als echt hinzustellen; der Leser erkennt sofort, daß in Wirklichkeit französische Zustände gemeint sind. Aber jeder Vorstoß ins Aktuelle wird durch das Märchenelement sofort entschärft; das Märchenwunder, das in jedem Moment vom Wirklichen ins Unwirkliche überzuwechseln erlaubt, gießt über diese ganze Literatur den Glanz einer idealen Irrealität, einer Wunschlandschaft des permanenten Sonn- und Feiertags. Als Zeugnis genüge ein Passus aus Crébillons *Lettres de la Marquise de M ... au Comte de R ...* von 1732. Dort heißt es:

»... on vous mènera dans des jardins charmants, que la nature et l'art ont embellis de concert. Il y règne un perpétuel printemps, les zéphirs y soufflent sans cesse un air voluptueux. Les rossignols y soupirent leurs tendresses et leurs concerts joints aux ramages des autres habitants des forêts font de ces lieux une seconde île de Cythère.«¹⁷⁴

Wer denkt hier nicht sogleich an Watteaus berühmtes Gemälde »Die Einschiffung nach Kythera«? Das Ideal ist mit Händen zu greifen: sei es der Orient oder die klassischen Mythen. In beiden erfüllt das alte Wunschbild Arkadien seine Funktion einer utopischen Idylle, eines Bereichs der nie endenden Lust, in dem es weder Alter noch Leid gibt, sondern nur das Gesetz des Glücks. Es ist dies die bukolische Seite des Rokoko; die Natur ist nicht mehr wie im 17. Jahrhundert vom strengen Geist der Ordnung korrigiert, sondern hilft der Kunst beim Geschäft der Verschönerung des Daseins. Die geraden Linien des Parks von Versailles, in dem kein überstehender Zweig den forschenden Blick des gestrengen Herrschers hemmte, weichen den verschlungenen Windungen der Rokokogärten mit ihren Nischen, in denen Amor und die Nymphen nisten, omnipräsent und bereit zu jeder schönen Untat. Eine sehr bezeichnende Charakterisierung dieses Gartenideals, das die ganze Literatur durchdringt, bietet Ernst Bloch in seinem Buch *Das Prinzip Hoff-*

¹⁷⁴ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *Lettres de la marquise de M... au comte de R...* (hrsg. Pierre Lièvre), Paris 1930, S. 193.

nung. Dort heißt es vom Unterschied zwischen 17. und 18. Jahrhundert, von Barock und Rokoko:

»Der Barockpark wurde der gemessene, geometrisch ausgemessene Schauplatz für zeremonielle Feste, aber auch für eine Natur, die überall chargiert. Sie hatte sich als Randzone des Hofes zu verhalten, halb mathematisches Wesen, halb gebändigte Ausschweifung; sie war Panorama. Es zeigten sich hierbei barbarisch-komische Exzesse, die dem Barockwunsch nach Emblembildung aus allem und jedem entsprachen: Adam und Eva in Taxus, St. Georg in Buchs, ein Drache mit Schwanz aus kriechendem Efeu, hervorragende Dichter in Lorbeer. Doch ebenso schuf der Barockgarten das Nonplusultra dessen, was sich die damalige Gesellschaft unter einer Natur »sans la barbe limoneuse«, obzwar mit Allongeperücke, wünschte und vorstellte. Das aber war nicht nur gestellte Kulisse, im Sinn eines damaligen Edelmanns, der sagte, er liebe die Natur; denn sie sei eine so vollkommene Nachahmung der Oper. Es war überdies noch illuminierte Natur als rationale Verblüffung, große Veduta, als Mischung aus antiken Verhältnissen und orientalischen Launen, kurz als Ensemble aus Reglement und Wunderlichkeit zugleich. Das Rokoko brachte die in alldem wirkende Repräsentation zum Verschwinden, es entfernte von der Natur auch noch die Allongeperücke, doch die orientalische Laune blieb selbst in arkadischem Gewand. Neu kamen marmorne Wunschbilder hinzu, deren Allegorie sich zur sogenannten Tändelei entspannt hat: Amor und Grazien, ziegenfüßige Pane, welche Nymphen umarmen, schwelgerischer Mädchenraub. Alles in verkleinerter, an Porzellan und Kindlichkeit erinnernder Form, unter grünem Laubdach, neben einem träumerisch rieselnden Quell, zur Nachahmung einladend, ein Jardin Eden auf amouröse Weise, in stille Boskette versteckt. Wirklich trat hier ja, wie im orientalischen Garten, der Harem ins Freie, durch außerordentliches, nur katholisch erreichbares Raffinement vermehrt.«¹⁷⁵

Die Sehnsucht nach Entrückung aus der Wirklichkeit ist aus dieser Wirklichkeit selbst geboren. Sie führt nicht wie in der ritterlichen Dichtung vergangener Zeiten zu einer sublimen Sinngebung einer harten Realität, nicht mehr zu einer auf das Leben selbst zurückwirkenden Erhöhung, sondern reicht nur noch zu einer Verkleidung, welche die Blößen der Banalität nicht mehr vollständig zu bedecken vermag, dafür aber die Blößen mit Puder bestreut. So wird der Leser in eine Märchenwelt geführt, um im nächsten Augenblick sich plötzlich wieder in die aristokratische Alltagswirklichkeit versetzt zu fühlen. Die Idylle widerlegt sich selbst, und gerade dieser Vorgang in seiner historischen Notwendigkeit wird zum Ansatzpunkt für die spezifische Kunstgestaltung der »Contes«. Noch in den intimen Schlafzimmerszenen findet sich diese doppelte Erlebnisweise. Das »Négligé« der Damen, das einiges sehen und alles ahnen läßt, ist durchaus artifiziell produziert; es bildet die stärkste Waffe der Boudoirstrategie; es spielt jedoch in unseren Romanen eine Rolle, der man es zuweilen anmerkt, daß an ihr echtes Verlangen nach Natürlichkeit beteiligt ist-nach einer Natürlichkeit, die der überfeinerten Standeskultur freilich unzugänglich bleiben muß, will sie sich nicht selbst vollends in Frage stellen. Gerade die unleugbare Tatsache, daß diese Romane in ihrem Wechsel von Märchenraum und Wirklichkeitsnähe die Modalitäten des zerrissenen Bewußtseins eines überreif gewordenen Standes widerspiegeln, diese Tatsache impliziert auch die

¹⁷⁵ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin 1954, Bd. 1, S. 416.

schon an Crébillons *Sopha* aufgezeigte Gesellschaftskritik, die fortlaufende Selbstdekouvrung als eine letzte aristokratische Ehrlichkeit, die gezwungen ist, sich die moralische Legitimation selbst zu entziehen. Von hier aus wird verständlich, daß große Teile des Adels sich zu Beginn der Revolution freiwillig ihrer Titel und ihrer Privilegien begaben. In diesem Zusammenhang ist es besonders interessant zu erfahren, wie sich die Autoren dieser Romane Sinn und Zweck ihres Tuns vorstellen. Welches Ziel verfolgen sie oder glauben sie zu verfolgen? Auch hier wollen wir das Zeugnis Crébillons heranziehen. Wir finden es in seiner Préface zu den *Égaréments du cœur et de l'esprit*. Ausgangspunkt ist auch für Crébillon die zur festen Tradition gewordene Bestimmung der *Ars poetica* des Horaz: »Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae.«

»L'homme qui écrit ne peut avoir que deux objets: l'utile et l'amusant.«¹⁷⁶

Gerade vom Standpunkt des »Nützens« aus, der Belehrung, polemisiert Crébillon dann gegen den heroisch-galanten Roman mit seiner wuchernden Phantastik. Dieser hat, wie Crébillon betont, den Roman diskreditiert und damit *die* Gattung, die im Bereich des »utile« das meiste leisten könnte:

»Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine ... «¹⁷⁷

Also nichts mehr, was gegen die Wahrscheinlichkeit verstößt! Dieser Ruf ist nicht neu. Neu ist auch nicht, daß diese Wahrscheinlichkeit als »tableau de la vie humaine«¹⁷⁸ konzipiert ist, daß sie wie die Komödie die Laster und Tollheiten des Alltags kritisch beleuchten soll:

»... qu'on y censurât les vices et les ridicules.«¹⁷⁹

Aber gerade für die aristokratische Literatur liegt ein neuer Akzent darin:

»Le fait préparé avec art, serait rendu avec naturel. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage.«¹⁸⁰

Also: den Menschen darstellen nicht wie er sein möchte, sondern so, wie er wirklich ist. Ihn nicht mehr über seine wahre Natur hinwegtäuschen, sondern ihn über sie informieren. Man erkennt, daß dieses literarische Programm in einem wichtigen

¹⁷⁶ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *Les égarements du cœur et de l'esprit ou mémoires de M. de Meilcour* (hrsg. Pierre Lièvre), Paris 1929, S. 3.

¹⁷⁷ ebd., S. 3-4.

¹⁷⁸ ebd., S. 4.

¹⁷⁹ ebd.

¹⁸⁰ ebd.

Punkt mit dem der Philosophen koinzidiert: der Aufklärung über den Menschen und seine Natur. Auch dem Einwand, daß der Verzicht auf Wunder den Roman seines gewohnten Reizes berauben würde, weiß Crébillon zu begegnen: »... ce ne serait point à mon sens une raison de ne le point réformer.«¹⁸¹ Jene unwahrscheinlichen Phantastereien sind ein Produkt des sich stets wandelnden Geschmacks, dem sich die Autoren allzu bereitwillig anpassen: »Le vrai seul subsiste toujours.«¹⁸² Auf diese Konstanz des Wahren soll sich die »Reformierung« des Romans beziehen. Dieses Wahre aber ist in den Sitten der Zeit zu suchen und diese wiederum im Dasein des Individuums aufzuzeigen. Daher definiert Crébillon seinen Roman als »l'histoire de la vie privée, des travers et des retours d'un homme de condition«.¹⁸³ Erinnern wir uns daran, daß im heroisch-galanten Roman jede Liebesgeschichte die Erschütterung von Weltreichen nach sich zog! Jetzt geht es um das Privatleben, in dem der Mensch sich auch so zeigt, wie er ist. Hier fassen wir nun den geschichtlichen Beitrag der Romane dieser neuen Art: Die aristokratische Literatur verzichtet auf die Pose der Öffentlichkeit, so wie sie im Boudoir bleibt und selbst die Natur intimisiert, sie verzichtet auf eine universelle Sinnggebung der Existenz, die nur den Abgrund zwischen Schein und Sein, Anspruch und tatsächlichem Befund verschleierte. »L'homme tel qu'il est«¹⁸⁴ – erstmals auch konsequent in der literarischen Selbstausslegung des Adels! Darin besteht der Beitrag dieser galanten Romane, die man unter Vorbehalten höfisch nennen darf, obgleich sie keine höfische Mitte mehr haben, und hinter deren oft frivoler Mimikry man die Anstrengung der Selbstkritik und Selbsterkenntnis wahrnehmen muß, um sie richtig einzuschätzen. Freilich: diese Wendung zur Realität greift hier über den exklusiven Kreis der »gens de condition« nicht hinaus. Damit der Roman wirklich zum literaturwürdigen Genre werden und den seinem Gattungsbegriff innewohnenden Anspruch auf Totalität der Wirklichkeitserfassung erfüllen konnte, mußten auch Bürgertum und Volk zu ernstesten Gegenständen des Romans werden.

Crébillon hatte in seiner Préface auch die Forderung erhoben, daß die im Roman vorgeführten Gestalten die spezifischen Züge ihrer sozialen Funktion tragen. Dieses Postulat, von Crébillon nur auf die Darstellung der aristokratischen Gesellschaft bezogen, findet sich nun bei Diderot als grundsätzliches, durch nichts beschränktes Programm, als generelles ästhetisches Gesetz wieder. Ich erinnere daran:

»Il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire.«¹⁸⁵

¹⁸¹ ebd.

¹⁸² ebd., S. 5.

¹⁸³ ebd., S. 7.

¹⁸⁴ ebd., S. 4.

¹⁸⁵ Denis Diderot, »Entretiens sur le fils naturel«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Chouillet, Anne-Marie Chouillet), Bd. 10, Paris 1980, S. 144.

Die Erzählkunst im 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Aufklärungsphilosophie

Auch die Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert ist, wie sich leicht versteht, ohne die philosophische Aufklärung nicht zu begreifen. Um dies deutlich zu machen, genügt bereits der Hinweis, daß die drei wichtigsten Vertreter aufklärerischer Ideen, Voltaire, Diderot, Rousseau, auch Romane geschrieben haben – und zwar nicht die schlechtesten. Und so, wie sich die hervorragendsten Manifestationen des Aufklärungsschrifttums zeitlich um das Jahr 1751 als Zentrum gruppieren lassen, so scheinen sich auch die bedeutendsten Ereignisse der erzählenden Literatur ganz natürlich ihren Daten nach um das Jahr 1751 herum zu ordnen.

In diesem gleichen Jahr, da die *Enzyklopädie* zu erscheinen beginnt und mit ihr D'Alemberts programmatischer *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, erscheint auch Voltaires aufsehenerregendes Werk *Le siècle de Louis XIV*, in dem Geschichte erstmals als Kulturgeschichte begriffen wird – und es erscheint auch ein Roman in französischer Sprache, der auf lange Sicht hinaus der erzählenden Literatur Europas einen wichtigen Impuls gibt: die *Clarissa Harlowe* von Richardson, in der Übersetzung des Abbé Prévost. Von Richardsons Einfluß werden wir noch zu reden haben. Prévost, der ihn durch seine Übersetzungen in Frankreich einführte, brachte sich damit selbst um die Wirkung seiner eigenen Romane. *Manon Lescaut*, seine größte Leistung, war schon 1731 erschienen. In die dreißiger Jahre fallen auch der *Gil Blas* von Lesage und Marivaux' Romane *Vie de Marianne* und *Le paysan parvenu*. 1740 schreibt Crébillon d. Jüngere seine mit dem Verdikt aller Moralprediger belegte Rahmenerzählung *Le Sopha*; in England liest man im gleichen Jahr Richardsons *Pamela*, die Prévost zwei Jahre später ins Französische übersetzt. 1748, im Erscheinungsjahr des *Esprit des lois* von Montesquieu und von *L'homme machine* von Lamettrie, veröffentlicht Diderot seinen ersten Roman: *Les bijoux indiscrets*, und Voltaire seinen *Zadig*.

Das Jahr 1751 kennen wir. Mehrere Jahre hindurch scheinen von da an alle Geister der Zeit in den unwiderstehlichen Sog der *philosophischen* Aufklärung gezogen worden zu sein. Jedenfalls verging nun auf dem Gebiet der Erzählkunst einige Zeit, bis wieder Werke erschienen, denen wir heute noch Bedeutung zumessen. 1758 ist das Jahr, in dem Rousseau in seiner berühmten *Lettre sur les spectacles* die Berechtigung des Theaters in Frage stellt, in dem Diderot seinerseits sich daran macht, das europäische Theater zu revolutionieren; es ist auch das Jahr von Voltaires *Candide*.

Zwei Jahre später, 1760, schreibt Diderot seinen Roman *La Religieuse*, während in England Laurence Sterne sich an den *Tristram Shandy* setzt. Rousseau ist auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft: 1761 veröffentlicht er das Evangelium der Frühromantik: die *Nouvelle Héloïse* und ein Jahr später, neben dem politisch so folgenreichen *Contrat social*, auch noch den Erziehungsroman *Emile*, der freilich mehr den Pädagogen als den Historiker des Romans angeht. In der gleichen Zeit verfaßt Diderot die erste Version seines *Neveu de Rameau*, schreibt seine Novellen und 1773 schließlich *Jacques le Fataliste*.

Diese kurze chronologische Übersicht zeigt auch sogleich, daß wir es mit recht unterschiedlichen Arten des Romans zu tun haben. Wie wir noch sehen werden, wird der überkommene Gattungsbegriff selbst bedroht, indem Diderot ganz bewußt das dramatische Element des Dialogs in den Roman hereinnimmt. Aber auch ohne diese in voller Absicht durchgeführte Mischung der Gattungen stehen wir vor Schwierigkeiten, die uns die Terminologie des 18. Jahrhunderts bereitet. Rousseaus *Nouvelle Héloïse* ist als Briefroman eine Sonderart, ist aber unzweifelhaft ein Roman, wie die Werke Richardsons.

Wie steht es aber etwa mit den Erzählungen Crébillons? Sie fallen unter die Gruppe, welcher der Autor selbst wie die Zeitgenossen den Namen »contes moraux« geben. Ginge es nur nach der Länge, dann müßte man diese »contes moraux« in Romane und Novellen aufteilen.

Nicht viel anders verhält es sich mit den uns hier angehenden Werken Voltaires. Sie heißen »contes philosophiques«, vermischen Philosophie und Märchen, so wie die »contes moraux« eine zuweilen anrühige Moral mit Märchen vermischen. Und was soll man erst zu den Romanen Diderots sagen, etwa zum *Neveu de Rameau*, dem jede eigentliche Handlung abgeht, oder zu *Jacques le Fataliste*, in dem Gespräch, Erzählung, episodische Kurznovelle und Kommentar des Autors ineinander verschachtelt sind? Das alles sind Fragen, die sich offenbar jeweils nur am Einzelwerk beantworten lassen. Ich habe Ihnen vorhin in meiner kurzen Übersicht eine Reihe von Werken genannt, die uns in den nächsten Stunden beschäftigen sollen. Damit ist unsere Aufgabe für das 18. Jahrhundert noch nicht erschöpft. Die Romanliteratur dieser Zeit wäre wesentlich ärmer ohne die *Liaisons dangereuses* des Choderlos de Laclos, dem Roman, in dem sich die klassische Stiltradition und die neuen Inhalte abschließend zu einer einzigartigen Leistung verdichten. Von diesem Buch her wird man Stendhal begreifen können. Und wer könnte Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* unterschlagen, ohne dem Verständnis der romantischen Bewegung zu schaden?

Ich habe auch nicht die Absicht, zwei Autoren völlig zu übergehen, die man oft aus Schicklichkeitsgründen einfach unter den Tisch fallen läßt: den Utopisten und Erotomanen Rétif de la Bretonne, einen sehr merkwürdigen und recht interessanten Nachfolger Rousseaus; und den übelbeleumundeten Marquis de Sade, der als eine extreme, symptomatische Ausprägung bestimmter Zeitströmungen sehr wohl ein paar erklärende Worte verdient. Heute verhüllen wir nicht mehr züchtig das Haupt, wenn sein Name fällt. Die Mannigfaltigkeit der Romanarten, die sich bereits an unserem flüchtig skizzierten Programm erkennen läßt, gibt Anlaß für eine grundsätzliche Bemerkung. Eine solche Differenzierung der Formen einer bestimmten literarischen Gattung wäre ganz unmöglich in einer Epoche, in welcher die Gattungen noch streng fixiert sind, wenn der Roman überhaupt für voll genommen würde. Aber der Roman war von der offiziellen Literaturkritik noch nicht in Gnaden aufgenommen worden. Boileau hatte im Namen der hohen Epik und der aristotelischen Lehre in seinem *Art poétique* über die Romane à la Scudéry ein tödliches Strafgericht abgehalten und es in seinem Dialog *Les héros de romans* auch buchstäblich vollzogen. Den sogenannten realistischen Roman eines Scarron, Sorel und Furetière hatte er einfach ignoriert. Das war im 17. Jahrhundert! – da war nichts anderes zu erwarten – meint man. Nun: als Marmontel im Jahre

1763 seine *Poétique française* herausbrachte, fanden die Leser darin Hunderte von Seiten über Drama, Lyrik und Epik, aber nicht eine Seite über den Roman. Und dabei hat Marmontel selbst eine ganze Reihe von »contes« geschrieben. Der Roman besaß noch kein ästhetisches Bürgerrecht. Er wurde als verdächtige Unterhaltungslektüre deklariert; und wenn er überhaupt der Betrachtung gewürdigt wurde, so geschah dies in der Form, daß man die Maßstäbe des Epos anlegte. Das Ergebnis war klar: der Roman entsprach diesen normativen Maßstäben nicht, also konnte er auch keinen Anspruch auf Kunst erheben. Da wo er versuchte, dem Epos zu entsprechen – in Prosa –, verfiel er dem Vorwurf, er sei extravagant, phantastisch, illusionär, er vergifte durch seine Schilderung von außerordentlichem Heldentum und idealer Liebe die Leserschaft. Und dort, wo er realistisch sein wollte, erschien er als vulgär, als komisch, als unwürdig wegen seiner niedrigen Gegenstände und Personen.

Die Kritik führte einen ununterbrochenen Feldzug gegen den Roman, ständig provoziert durch die skandalös wirkende Beliebtheit dieses Genres. 1761 stellt einer dieser Kritiker, der Abbé Iraitlh die Frage:

»Le genre romanesque n'est-il pas un genre pernicieux de sa nature? Peut-il s'allier avec le bon-sens, les bonnes mœurs, le bon goût, & le progrès des lettres?«¹⁸⁶

Die Frage Iraitlhs schließt schon die negative Antwort mit ein. Der Roman verstößt gegen den gesunden Menschenverstand, gegen die Sitten, gegen den Geschmack und gegen den Fortschritt der Literatur: das ist starkes Geschütz, nicht nur moralisches, sondern auch ästhetisches und philosophisches.

1762 verfaßt der Chevalier de Jaucourt für die *Enzyklopädie* den Artikel »Roman«: er lobt darin einige wenige Werke der Gattung, wie die *Princesse de Clèves*, und fährt fort:

»Mais la plûpart des autres romans qui leur ont succédé dans ce siècle, sont ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gêner le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscenes dont les honnêtes gens sont révoltés.«¹⁸⁷

Und auch Diderot muß in seiner Schrift *Eloge de Richardson* zugestehen:

»Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs.«¹⁸⁸

Man kann sich die Feindseligkeit, auf welche der Roman bei den Kritikern, und zwar nicht nur bei den klassizistisch oder klerikal eingestellten Kritikern, stößt, nur aus der besonderen Bedeutung erklären, die er für das Publikum gewonnen hat. Und seine Entwicklung erfolgt in unablässiger Auseinandersetzung mit dieser Kritik selbst, einer Auseinandersetzung, die uns heute fast so bedeutsam erscheinen will

¹⁸⁶ Abbé Augustin-Simon Iraitlh, *Querelles littéraires*, Bd. 2, Paris 1761, S. 338.

¹⁸⁷ Louis Chevalier De Jaucourt, »Roman«, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Bd. 29, Genève 1779, S. 371.

¹⁸⁸ Denis Diderot, »Éloge de Richardson«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jean Varloot), Bd. 13 (Arts et lettres, 1739-1766), Paris 1980, S. 192.

wie das produktive Wechsel- und Widerspiel zwischen *Theater* und Kritik im 17. Jahrhundert. Der Kampf um das ästhetische und moralische Lebensrecht des Romans ist ein aufregender Prozeß, den ein vorzüglicher Kenner – Georges May – dargestellt hat.¹⁸⁹

Das angedeutete Dilemma hatte nun auch seine Vorteile. Der Roman genoß zwar bei den Wächtern der literarischen Tradition wie bei den Türhütern der Moral einen schlechten Ruf – aber er wurde gelesen. Und weil er nicht anerkannt war, unterlag auch seine Form keiner Vorschrift. Beides – sowohl das große Publikum wie die Freiheit der Gestaltgebung – machten sich die Autoren des 18. Jahrhunderts zunutze. Die inhaltliche und formale Freiheit des Romans bot die Möglichkeit, die massivsten Thesen in der Gestalt der schönen Fiktion unter die Leute zu bringen und sich im Ernstfalle vor den Vorwürfen der Zensoren hinter die Barriere der bloßen Erfindung, des Märchens, der Phantasie, eben des Romanhaften, Romanesk-Unverbindlichen zurückzuziehen. So konnte Crébillon die doppelbödige Moral seiner »contes« mit dem Märchenrahmen rechtfertigen, in den sie eingefaßt waren. Voltaire spielte in seinen Romanen mit den aggressivsten Gedanken. Daß er in der Fiktion mit ihnen spielte, machte sie nicht harmloser, aber verwandelte sie aus Theorie in künstlerische Praxis, und der aufklärerische Zweck ging in der Konzession an den ästhetischen Geschmack eine Ehe ein, die dem Roman zu einem Ansehen verhelfen mußte, das er bislang nicht besaß. Der Leser spürte das konkrete Anliegen, und in diesem wiederum ahnte er einen echten Anspruch auf Wahrheit – eben Wahrheit im Sinne der Aufklärung-, und gerade diese Wahrheit war dem Roman als dem Prototyp des bloß Erfundenen, Romanhaft-Phantastischen bisher abgesprochen worden. Noch die laszivsten Romane des Jahrhunderts, jene skandalösen Romane, die man – nach einem Ausspruch von Mlle de Lespinasse – »mit nur einer Hand liest«, berufen sich auf philosophische Erkenntnisse über die menschliche Natur. Manche bekunden diesen Wahrheitsanspruch schon im Titel, wie etwa der berühmte anonyme Roman *Thérèse philosophe*. Wahrheit, Nähe zur Wirklichkeit in ihrer ganzen Fülle wird auch das Credo sein, mit dem Diderot, der Allanreger, den Roman zu erneuern unternimmt. Marivaux, Lesage und Prévost hatten auf diesem Wege schon viel geleistet. Was Scarron und die Realisten des 17. Jahrhunderts *nicht* vermocht hatten – nämlich den dritten Stand und die Alltagsrealität wirklich literaturwürdig zu machen, hatten Lesage mit seinem pikaresken *Gil Blas*, Marivaux mit seinem *Paysan parvenu* und Prévost mit seiner *Manon Lescaut* wesentlich fördern können.

An Marivaux und Lesage zeigt sich noch etwas Weiteres, sehr Aufschlußreiches. Beide waren sozusagen hauptberuflich Dramatiker, und zwar Komödiendichter. Die Komödie war von den beiden anerkannten dramatischen Genres dasjenige, das seinen Stoff aus der Detailfülle der Gegenwartsrealität schöpfen durfte. Die Lustspiele Molières hatten diesen Tatbestand mit der Autorisierung des Königs in exemplarischer Weise besiegelt. Nicht ohne Grund trugen die realistischen Roma-

¹⁸⁹ Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, New Haven – Paris 1963. Diese Darstellung ist zu ergänzen durch eine Studie von Werner Krauss, »Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts«, in: W. Krauss, *Perspektiven und Probleme*, Neuwied 1965.

ne des 17. Jahrhunderts das Wort »comique« in ihrem Titel oder Untertitel: Scarrons *Roman comique* und Sorels *Histoire comique de Francion* seien als Beispiele genannt. Die nur banale, sich jeder idealistischen Überhöhung entziehende Alltagsrealität des dritten Standes konnte nur auf dem Umweg über die *komische* Darstellung in die Literatur Eingang finden, während die Sphäre der beiden oberen Stände keine Realistik gestattete, die ihren Führungsanspruch als eitel und nichtig entlarvt hätte. »Comique« wurde synonym von »realistisch«, »lebenswahr«. In diesem semantischen Vorgang kündigt sich eine zukunftssträchtige Affinität von Roman und Komödie an. Sie wird vertieft durch die vorhin genannten Autoren, die Lustspieldichter und Romanschriftsteller in einem waren; und sie wird zum Programm bei Diderot. In der Anlehnung an die Wahrheit des Aufklärungsdenkens und in der Annäherung an die Gegenwartsrealität erkämpfte sich der Roman Schritt für Schritt die Dignität einer authentischen künstlerischen Gattung. Nur so erklärt sich die erstaunliche Tatsache, daß bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Abbé de Saint-Réal, der sich viel mit dem seit Aristoteles so problematischen Verhältnis von Geschichte und Literatur herumquälte, Einsichten formuliert hat, die Stendhal später in dem berühmt gewordenen Satz zusammenfaßte: »Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin.« Dieser Satz enthält »in nuce« ein Manifest des Realismus und den Ansatz einer Widerspiegelungstheorie. Stendhal hat ihn als Motto vor das 13. Kapitel von *Le Rouge et le Noir* gestellt und ihn modifiziert in seinen *Lucien Leuwen* aufgenommen.

Die Kritik am Roman und ihre Denunzierung des Romans als einer ästhetisch und moralisch verwerflichen Gattung veranlaßte die Autoren, bei der Benennung ihrer Erzeugnisse die Bezeichnung Roman tunlichst zu vermeiden. In einem Aufsatz berichtet Frédéric Deloffre,¹⁹⁰ daß von den rund 260 Romanen, die von 1700 bis 1715 in Frankreich erschienen, nicht ein einziger sich als »Roman« bezeichnet. 69 nennen sich »Histoires«, etwa 40 »Nouvelles« oder »Nouvelles historiques«, etwa 30 »Aventures«, rund 20 »Mémoires«, der Rest teilt sich auf in »Voyages«, »Relations«, »Lettres«, »Entretiens«, »Anecdotes«, »Annales« und sogar »Vérités«. An diesem Verfahren halten die Romanciers noch so lange fest, als sie glauben, sich dem über die Gattung verhängten Verdikt durch Kaschierung der Fiktion entziehen zu müssen. Die gewählten Titel bekunden aber auch, worum es geht: nämlich um die Erfassung der *Wirklichkeit* durch die Fiktion.

Noch eine andere Bemerkung erscheint in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit. Wenn der Roman sich als »Mémoires«, »Histoires«, »Lettres«, »Entretiens« usw. ausgeben muß, dann hat dies natürlich Konsequenzen für seine Form. Und davon wird eingehend zu reden sein, wenn wir den Weg des Romans zu seiner modernen Gestalt verstehen wollen. Bis zum Durchbruch dieses modernen Romans war freilich noch ein langer Weg. Die wichtigsten Stationen dieses Wegs können wir im erzählerischen Werk eines Mannes abschreiten, in dem man vielleicht den reichsten, tiefsten Geist des Jahrhunderts sehen darf: Denis Diderot.

¹⁹⁰ Frédéric Deloffre, »Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715«, in: *La littérature narrative d'imagination. Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris 1961, S. 115.

Diderot

Die Erzähltheorie Diderots

Diderots Äußerungen kunsttheoretischer Art finden sich über sein ganzes Werk verstreut. Am besten ist seine Konzeption des *erzählenden* Genres in der Novelle *Les deux amis de Bourbonne* zusammengefaßt, die Diderot 1770 schrieb und deren Inhalt einer Bemerkung Goethes zufolge nicht ohne Einfluß auf Schillers *Räuber* blieb. In dem Anhang, den Diderot dieser Erzählung gab, heißt es folgendermaßen:

»Et puis, il y a trois sortes de contes [...] Il y en a bien davantage, me direz-vous [...] A la bonne heure; mais je distingue le conte à la manière d'Homère, de Virgile, du Tasse, et je l'appelle le conte merveilleux. La nature y est exagérée; la vérité y est hypothétique: et si le conteur a bien gardé le module qu'il a choisi, si tout répond à ce module, et dans les actions, et dans les discours, il a obtenu le degré de perfection que le genre de son ouvrage comportait, et vous n'avez rien de plus à lui demander. En entrant dans son poème, vous mettez le pied dans une terre inconnue, où rien ne se passe comme dans celle que vous habitez, mais où tout se fait en grand comme les choses se font autour de vous en petit. Il y a le conte plaisant à la façon de La Fontaine, de Vergier, de l'Arioste, d'Hamilton, où le conteur ne se propose ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion; il s'élançait dans les espaces imaginaires. Dites à celui-ci: Soyez gai, ingénieux, varié, original, même extravagant, j'y consens; mais séduisez-moi par les détails; que le charme de la forme me dérobe toujours l'in vraisemblance du fond: et si ce conteur fait ce que vous exigez ici, il a tout fait. Il y a enfin le conte historique, tel qu'il est écrit dans les Nouvelles de Scarron, de Cervantes, de Marmontel ...«¹⁹¹

Wir müssen die Hauptelemente dieser wichtigen Äußerung genau festhalten. Zunächst die Unterscheidung von *drei Erzählarten*: der »Conte merveilleux«, die Erzählform, wie sie in den Epen Homers, Virgils und Tassos repräsentiert wird. Ihre Wahrheit ist, wie Diderot sagt, rein »hypothetisch«. Künstlerische Perfektion erreichen sie, indem sie das Wunderbare einheitlich durch das ganze Werk durchhalten, im vollendeten Fernsein von der Wirklichkeit also. Die *zweite* Art ist der »Conte plaisant« von der Art der Verserzählungen La Fontaines und des *Orlando furioso* Ariosts. Hier ist weder Wahrheit noch vollendete Illusion, sondern ungehemmtes Spiel der Phantasie. Ästhetischen Wert erhält diese Gattung nach Diderots Ansicht allein, wenn der Autor durch eine den Leser verführende Detailmaterie verzaubert und über die Unwahrscheinlichkeit der erzählten Begebenheiten hinwegtäuscht. Die *dritte* Art endlich, diejenige, der Diderot den höchsten Rang zuweist, ist der

¹⁹¹ Denis Diderot, »Les deux amis de Bourbonne«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 5, Paris 1875, S. 276.

»Conte historique«; seine Vorbilder sind die Novellen Scarrons, Cervantes' und Marmontels. Hören wir die genauere Bestimmung:

»- Au diable le conte et le conteur historiques! c'est un menteur plat et froid ... - Oui, s'il ne sait pas son métier. Celui-ci se propose de vous tromper; il est assis au coin de votre âtre; il a pour objet la vérité rigoureuse; il veut être cru; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes; effet qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance: comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et 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'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.«¹⁹²

Was Diderot »conte historique« nennt, ist genau das, was wir »realistische Erzählung« nennen würden. Ihr Gegenstand ist die »vérité rigoureuse«. Diderot bestimmt die Möglichkeit dieser Erzählart durch die besondere Haltung und Funktion des Autors und sein Verhältnis zum Leser. Der Autor steht nicht als solcher dem Leser gegenüber, der ihm fern wäre, der anonym wäre, sondern als Erzähler am Herdfeuer, der seine präsenste Zuhörerschaft in der Stilart der Unmittelbarkeit ansprechen, überzeugen, rühren, den Leser bis zur Identifikation mit den erzählten Begebenheiten mitreißen will. Dieser Präsenz des Erzählers entspricht die Wendung an die Sensibilität des Publikums, das ihm Glauben schenken soll, das die »vérité rigoureuse« in ihrer Substanz mitempfinden soll:

»il veut être cru; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes.«¹⁹³

Es ist genau die gleiche Erzählhaltung, die Diderot in seinem *Jacques le Fataliste* einmal illustriert hat. Dort schildert der erzählfreudige Diener Jacques seinem »maître«, wie er einst in schnöder Weise überfallen, beraubt und durchgeprügelt worden sei. Als er innehält und auf seinen Herrn blickt, sieht er diesen rollenden Auges gewaltige Hiebe durch die Luft hauen: er war im Begriff, jene Räuber fürchterlich zu bestrafen und Jacques zu rächen. Vollendete Illusion, die in erlebte Wirklichkeit umschlägt. Das ist grotesk und übertrieben, aber es meint genau die Unmittelbarkeit der Wirkung, die Diderot für den »conte historique« – wie zuvor schon für das Theater -postuliert. Die Details sollen, obwohl ausgewählt und erfunden, so nahe an das Leben heranzuführen, sollen so sehr den Primat der Lebenswirklichkeit manifestieren, daß der Leser bzw. Hörer sich sagt, daß dies *unmöglich erfunden* worden sein kann. Er muß ausrufen: »Ma foi, cela est vrai: an n'invente

¹⁹² ebd.

¹⁹³ ebd.

pas ces choses-là.«¹⁹⁴ Der Leser wird Zuschauer einer sich gleichsam gerade abwickelnden Begebenheit. Diese Wirkung, das weiß Diderot selbstverständlich, kann nicht ohne die Hilfe von Poesie und Eloquenz erreicht werden, also durch Mittel, die gleichsam die Wirklichkeit verfremden. Wie aber soll durch diese Verfremdung der Wirklichkeit hindurch trotzdem die »vérité rigoureuse« zur Darstellung gelangen? Die Antwort lautet: durch die Vollkommenheit ihrer Vortäuschung, die die verfremdete Wirklichkeit in einer neuen Plastizität reproduziert, sie durch die Erfindung hindurch reindividualisiert. Das hat dann so zu geschehen, wie es das Beispiel Diderots von der symmetrisch-harmonischen Idealgestalt eines Gemäldes erläutert, dem erst ein diese Symmetrie negierendes Detail – das Signum der Wirklichkeit – die Individualität und Lebenswahrheit zurückgibt, nachdem es zuerst durch den abstrakten Fiktionsprozeß hindurchgegangen ist:

»Un peintre exécute sur la toile une tête. Toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi. J'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas; en comparaison, tout y est faible, petit et mesquin; c'est une tête idéale; je le sens, je me le dis. Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure; et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait; une marque de petite vérole au coin de l'oeil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. Je dirai donc à nos conteurs historiques: Vos figures sont belles, si vous voulez; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez, qui les rendraient vraies ... «¹⁹⁵

Die realistische Erzählung heißt bei Diderot nicht zufällig »*conte historique*«. Die Wahrheit der Fakten des menschlichen Geschehens war bis dahin allein Gegenstand der Geschichtsschreibung gewesen. Und nur, um sich gegen den traditionellen Vorwurf, die Dichter seien Lügner, zur Wehr zu setzen, hatten Epos und Roman sich den Anschein geschichtlichen Wahr-Seins gegeben, indem sie sich die Bezeichnung »*Histoire*« zulegten. Die Zweideutigkeit dieses »*Histoire*«-Begriffs konnte erst aufhören, nachdem »*Histoire*« als *literarischer* Terminus nicht mehr an den *faktizistischen* »*Histoire*«-Begriff der Geschichtswissenschaft gebunden war. Und diese Loslösung ihrerseits war nur möglich dadurch, daß »*Histoire*« nicht mehr nur auf Vergangenes, Abgelaufenes und Abgeschlossenes angewendet wurde, sondern auf Geschehendes, in Gang Befindliches, d.h. auf Gegenwart. So hängt die hier vorliegende Bedeutungsgleichheit von »*historique*« und »*realistisch*« mit der entschlossenen Wendung Diderots zur Aktualität aufs engste zusammen. Wir wissen, daß er die Dynamik der Gesellschaftsbewegung, Wechsel, Wandel und Neuentstehung der »*Conditions*«, ihre Einwirkung auf den Menschen, durch die Literatur erfassen will: anders gesagt heißt dies: er will der Historiker der Gegenwart sein, fast schon in dem Sinne, in dem später Balzac der Sekretär der Gegenwartsgeschichte sein wollte.

¹⁹⁴ ebd., S. 277.

¹⁹⁵ ebd.

Für Diderot bedeutet die realistische Erzählform, auf die Gegenwart bezogen, die Aufhebung des Gegensatzes von historisch-sachlichem Wahrheitsanspruch und unentbehrlicher Fiktion, die Aufhebung des Widerspruchs zwischen Kunstschönem und Naturwahrem. Die unverstellte Wahrheit, »la vérité rigoureuse«, wird transparent durch die Fiktion des Autors, »... (qui) se propose de vous tromper ...«¹⁹⁶ Der »conteur historique« ist »... en même temps historien et poète, véridique et menteur.«¹⁹⁷ »Poète« und »menteur« ist er und muß er sein, weil aus dem bloßen Abbilden der extensiven Wirklichkeit keine Kunst entsteht, und »historien« und »véridique« ist er, weil er vor dem Leser die vollkommene Illusion einer der Gegenwart in ihren Wesenszügen ganz analogen Wirklichkeit erstellt. Die von der Kunst dargebotene »histoire« ist – sofern sie eben Kunst ist – wahrer als das oft ganz und gar unwahrscheinliche Leben. Diderot hat dies implizit formuliert, als er Richardson begeistert feierte:

»... souvent l'histoire est un mauvais roman; et [...] le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire.«¹⁹⁸

Es gilt, die »illusion du vrai« zu erzeugen. Es ist, als hätte Maupassant die Konsequenz der Diderotschen Theorien gezogen, als er in seinem Essai über den Roman – Vorwort zu *Pierre et Jean* – seine eigenen Betrachtungen in dem Satz gipfeln ließ: »je conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt Illusionnistes.«¹⁹⁹ Das Produkt der Fiktion ist wirklicher als die prosaische Realität, sofern sich diese Fiktion am *Wesen* dieser Realität orientiert. Von hier aus hat man auch den Satz zu verstehen, mit dem Diderot diese Einsicht an einer anderen Stelle formuliert:

»Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité.«²⁰⁰

Diderot will »toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes«. Dadurch soll, wie wir wissen, der Leser sich mit den Schicksalen der Helden identifizieren. Diderot strebt damit nicht nur an, daß die Dichtung das »Wahre« und »Wirkliche« reproduziere, sondern daß ihre Macht das *Gute* zeuge. Diderot wendet die kathartische, reinigende Funktion der aristotelischen Dramentheorie zu einer *moralischen*, indem er die »sensibilité«, das »Empfindungsvermögen«, in Bewegung setzt. Das »Wahre« zeugt das Gute, und aus beidem emaniert das Schöne. Diderot faßt das Verhältnis dieser drei Qualitäten in das Bild der Trinität, der Einheit, deren substantielle Untrennbarkeit gerade durch ihre Momente zustande kommt. Im *Neveu de Rameau* spricht er von dem

¹⁹⁶ ebd., S. 276.

¹⁹⁷ ebd., S. 277.

¹⁹⁸ Denis Diderot, »Eloge de Richardson«, op. cit., S. 221.

¹⁹⁹ Guy de Maupassant, »Pierre et Jean«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Louis Conard), Paris 1929, S. XV.

²⁰⁰ Denis Diderot, »Salon de 1767«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 11, Paris 1876, S. 254.

»vrai qui est le Père et qui engendre le bon qui est le Fils, d'où procède le beau qui est le Saint-Esprit.«²⁰¹

Diderot erscheint hier als Platoniker.

Ich behandle diese kunsttheoretischen Äußerungen Diderots aus guten Gründen abermals in solcher Breite. Sie führen mitten ins Zentrum einer Gattungsproblematik, die für die Geschichte des Romans von allergrößter Bedeutung ist. Aus unserer bisherigen Erörterung ist auch deutlich geworden, daß Diderots Neuorientierung der Erzählkunst entscheidend mitbewirkt, daß der Roman sich der Vormundschaft der Epik endlich ganz entzieht, da er jetzt sich seine eigene »raison d'être« gibt, sich mit der Ausrichtung auf die Gegenwartswirklichkeit und Lebensnähe grundsätzlich vom Epos distanziert – dem »conte merveilleux« Diderots. Das ist freilich nicht allein Diderots Verdienst. Aber erst bei ihm – so darf man ruhig sagen – ist diese Entwicklung zu voller Bewußtheit gelangt. Und seinen eigenen Erzählungen und Romanen können wir uns mit Aussicht auf wirkliches Verständnis nur nähern, wenn wir sie im Lichte seiner theoretischen Konzeption, als Versuche, jene Konzeption zu verwirklichen, ins Auge fassen.

Diderots Theorie selbst gestattet es uns, für die Betrachtung seiner späteren Romane einen zentralen Standort einzunehmen, der bestimmt wird durch die Frage nach der *Rolle des Erzählers*, oder anders gesagt: nach der *Erzählhaltung*. Ich erinnere daran, daß der »conteur« Diderots als gegenwärtig, als ein Geschichtenerzähler am Herdfeuer vorgestellt wird. Natürlich weiß Diderot, daß diese Vorstellung keiner Realität mehr entspricht. Was er damit sagen will, ist: daß zwischen Autor und Leser die Unmittelbarkeit der Kommunikation vorgestellt wird, die zwischen einem Erzähler und dem an seinem Munde hängenden Hörer besteht. Dem Autor soll *geglaubt* werden, so wie dem unmittelbar wirkenden Erzähler, der sich, als ein gleichsam Anwesender, seinem Publikum *stellt*, der einsteht für das, was er mitteilt.

Der Geschichtenerzähler war ja einst der einzige, durch den man von der Welt und ihrem Geschehen erfuhr, war der einzige Vermittler dessen, was sich begeben hat. Er bot Wahrheit und Wissen, weil es andere Informationsmittel nicht gab. Was ihm ohne weiteres zuteil wurde, das »Geglaubtwerden«, muß sich Diderots »conteur historique« durch die Mittel einer neuen Erzähltechnik erringen. Das technische Problem, das sich aus dem inhaltlichen Vorsatz ergibt, lautet also: wie kann dem *Autor*, der doch seinem Leser räumlich und zeitlich fern ist, die für die erstrebte Wirkung erforderliche Unmittelbarkeit zurückgegeben werden, wie sie dem Erzähler bei anwesender Hörschaft eignete? Und weiter bedeutet dies: welche Beziehung ist zwischen der Person des Erzählers und dem Erzählten herzustellen, um diesen Effekt zu erzielen? Das ist ein Problem, das sich Walter Benjamin für die moderne Erzählkunst wieder gestellt und am Beispiel des russischen Dichters

²⁰¹ Denis Diderot, »Le neveu de Rameau«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 5, Paris 1875, S. 462.

Lesskow exemplifiziert hat.²⁰² Diderot hat dieses Problem auf drei verschiedene Arten zu lösen versucht. Und diese Versuche machen die strukturelle Eigenart seiner Romane aus. Die erste Möglichkeit, jene Unmittelbarkeit zu erreichen, ist die konsequente *Ich-Erzählung*, der Roman in Gestalt der »mémoires«. Die Person des Erzählers fällt hier mit dem Protagonisten zusammen. Der Autor ist damit zugleich herausgenommen. Diese Möglichkeit hat Diderot in seinem Roman *La Religieuse* ergriffen. Die zweite ist die *Dramatisierung*, die dort, wo eben nicht Theaterstück, sondern Erzählung vorliegt, auf den *Dialog* hinausläuft. Die Unmittelbarkeit wird dabei durch die direkte Rede, das Sich-selbst-aussprechen der Figuren, erreicht. Wenn der Dialog den ganzen Raum der Erzählung beherrscht, ist der Erzähler als solcher nicht mehr vorhanden. Dies ist die Gestalt der philosophischen Dialoge Diderots, ferner des *Paradoxe sur le comédien* und vor allem des *Neveu de Rameau*. Im *Neveu de Rameau* ist der Erzähler als *Autor* abwesend, dafür aber als Person hereingenommen, indem er selbst, als Ich, einen der beiden Dialogpartner darstellt. Diderot treibt sein ganz modern anmutendes Experiment mit der Erzähler-Leser-Problematik so weit, daß er einmal den Leser selbst als *Person* der Handlung einführt. Das geschieht in einer Erzählung, die einen Titel führt, der programmatisch den Fiktionscharakter abwirft: *Ceci n'est pas un conte*. Einführend bemerkt Diderot hier:

»Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute [...] j'ai introduit dans le récit qu'on va lire [...] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur.«²⁰³

Der Zuhörer-Leser wird Mitspieler. In *Jacques le Fataliste* treffen wir dann den Leser in ständiger Diskussion mit dem Autor über die Wahrheit der Handlung. Das führt zur dritten Möglichkeit: dem beständig die Erzählung unterbrechenden und kommentierenden Eingreifen des Autors, oft in Form der Wendung an den Leser. Dieses Verfahren ist alt und konnte als solches allein dem Diderotschen Postulat nicht genügen. Der traditionell sich einmischende Autor war stets der Allwissende, der das noch nicht dargestellte Ende der Geschichte bereits kennt. Diderot fingiert nun einen Erzähler, der ebenfalls ständig interveniert, aber immer wieder vorgibt, er wisse nicht, wie es weitergeht, d.h. der Fortgang seiner Geschichte ruhe noch im Schoß der Zukunft. Der Trick zielt auf absoluten Gegenwartscharakter des jeweiligen Ereignisses: auf die Herrschaft des Präsens als Erzeugung von Unmittelbarkeit. Wie modern dieses – vielleicht von Sternes *Tristram Shandy* ausgelöste – Verfahren Diderots ist, könnte ein Vergleich mit André Gides *Faux monnayeurs* zeigen, auf den wir jetzt freilich verzichten müssen. Diderot hat dieses Verfahren kombiniert, vermischt mit den bereits genannten, der Ich-Erzählung und dem Dialog, um in diesem romantischen Experiment mit dem Problem der unmittelba-

²⁰² Walter Benjamin, »Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: W. Benjamin: *Gesammelte Schriften* (hrsg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser), Bd. 2.2, Frankfurt am Main 1977, S. 438.

²⁰³ Denis Diderot, »Ceci n'est pas un conte«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. S, Paris 1875, S. 311.

ren Wirkung und Wirklichkeitsnähe die Möglichkeiten seiner neuen Romankonzeption zu demonstrieren. Das Werk, in dem dies geschieht, ist *Jacques le Fataliste*.

Philosophie, Ästhetik und Romankonzeption bei Diderot

Wir wollen die drei genannten Werke, *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau* und *Jacques le Fataliste*, unter dem soeben herausgearbeiteten Gesichtspunkt der Erzählerfunktion nacheinander betrachten.

Bevor wir uns jedoch dem ersten dieser drei Werke, der *Religieuse*, zuwenden, müssen wir einen Augenblick bei einem Ereignis verweilen, das für Diderots Ästhetik und Romankonzeption von grundlegender, weil katalytischer Bedeutung war. Das ist die Wirkung der Romane Richardsons. Der moderne Betrachter hat es schwer, die Gründe für die Faszination zu verstehen, die Richardson in Frankreich vielleicht noch mehr als in England ausübte. Eher als dieser Begeisterung würde er sich dem Urteil Voltaires anschließen, der die *Clarissa* langweilig und öde fand und sich über die Zeit ärgerte, die er für ihre Lektüre verbraucht hatte. Richardson war – man hat es oft mit Recht betont – eine Art von Laienprediger, der genau den Platz einnahm, der durch den Verfall der positiven Religiosität und durch den Prestigeverlust der Geistlichkeit freigeworden war. Was er bot, war eine ganz vom bürgerlichen Dasein her konzipierte und darauf zugeschnittene Moral. Daß er diese Moral in der seelischen Massenbespiegelung durch Tausende von Briefen fast qualvoll durchexerzierte, störte die Leser nicht. Für sie war es eine Offenbarung, daß Leben und Lebensregungen, Tugend und Gewissenskämpfe endlich auch in ihrem bürgerlichen Milieu, in ihrem Dasein für die Literatur entdeckt worden waren. Die ewigen Konfessionen von Grafen und Marquisen – aus ihnen bestand ja die Hauptmasse der Gebrauchsliteratur-vernünftige für das Selbstbewußtsein des Bürgertums nichts zu leisten. Bei Richardson aber fand man plötzlich die ganze Gefühlsklavatur des bürgerlichen Familienlebens abgespielt. Man fand die Aufwertung eines bis dahin praktisch ignorierten Tugendbegriffs, einen Realismus des häuslichen Details und den Nachweis, daß die Sprache der Leidenschaft wie deren Stärke kein Privileg eines bestimmten Standes war.

Pamela ist die Geschichte eines Zimmermädchens, dessen Tugendhaftigkeit mit genügend Kalkül ausgestattet war, um sich einen guten Platz auf der Sonnenseite des Lebens, d.h. als Ehegespons des Dienstherrn zu sichern. Die kleinbürgerliche Aufstiegsromanze schien hier rührende, höchst ehrsame Realität geworden zu sein. In *Clarissa Harlowe* sind die Protagonisten zwar Angehörige des Adels; neben ihnen breitet sich jedoch die ganze reiche Skala des dritten Standes aus, der Diener, Bürger, Handwerker; mit der gleichen Liebe ausgemalt wie die Herzenser gießungen und Tugendtiraden der arg strapazierten Heldin Clarissa und die Dämonie des Wüstlings Lovelace: Realismus von bisher unbekannter Konsequenz, durchdrungen von einem penetranten moralischen Pathos, und diese erquickliche Mischung von Sex, Sin and Salvation – die Heldin wird während einer Ohnmacht ihrer Unschuld beraubt –, eingesenkt in den Alltag aller Stände, das war es, was Richardson an Neuem brachte und was ihm den enthusiastischen Applaus der Zeitgenossen eintrug.

Diderot fand in Richardsons Romanen verwirklicht, was er von der Literatur seiner Zeit erhoffte. Als der englische Romancier 1761 starb, schrieb er seinen *Eloge de Richardson*, der nicht schlechthin ein würdiger Nachruf, sondern ein wahrer Dithyrambus ist. Der ganze *Eloge* ist wie ein spontaner Niederschlag der Hingerissenheit, die Diderot beim Lesen empfand:

»O mes amis! »Pamela«, »Clarisse«, et »Grandison« sont trois grands drames! [...] O Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture de tous les temps !«²⁰⁴

Diderot steht nicht an, Richardson in eine Reihe mit Moses, Homer, Sophokles und Euripides zu stellen. Die Auswahl dieser Namen ist bezeichnend, drückt sie doch aus, daß Richardson in Diderots Augen die strenge *Tugendlehre* mit der *dramatischen Darstellung* der Leidenschaft in einem großen epischen Werk verbindet. Nach unserer Analyse der Diderotschen Theorie des Theaters und des »conte« verstehen wir, was ihn so an Richardson begeisterte. Dort fand Diderot erstmals jene unbekanntenen Wahrheiten entdeckt, die er in den »conditions« suchte:

»C'est lui – so schreibt er über Richardson – qui fait tenir aux hommes de tous les états, de toutes les conditions, dans toute la variété des circonstances de la vie des discours qu'on reconnaît.«²⁰⁵

Diese »erfundenen« Menschen sprechen so, daß man sie als »wirkliche« wiedererkennt.

Und die Wahrheit dieser »circonstances« der »conditions« ist, wie Diderot sogleich hinzufügt, keineswegs diejenige einer jedem Auge zugänglichen Banalität:

»[Les détails] sont communs, dites-vous; c'est ce qu'on voit tous les jours! Vous vous trompez; c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux et que vous ne voyez jamais [...] et l'art du poète et du grand peintre est de vous montrer une circonstance fugitive qui vous avait échappé.«²⁰⁶

Nicht explizit, aber implizit ist damit ausgesprochen, daß diese dem gewöhnlichen Auge verborgene »circonstance fugitive«, die der Dichter entdecken soll, unter vielen anderen offen daliegenden Zirkumstanzen der Realität gerade diejenige ist, die für diese Realität signifikant ist, die ihr Wesen blitzartig beleuchtet. Wieder sind wir hier bei einer fundamentalen Einsicht in den echten literarischen Realismus, der sich vom naturalistisch verstandenen Realismus gerade dadurch unterscheidet, daß ihm nur das *Wesentliche* wichtig und hervorhebenswert ist, nicht aber die möglichst weitgetriebene *Vollständigkeit* der realen Details.

Und noch eine weitere Forderung fand Diderot bei Richardson erfüllt: die Rührung des Lesers, der durch die Macht der Darstellung zu Tränen gebracht werden, der sich mit Leid und Glück der Helden identifizieren soll:

²⁰⁴ Denis Diderot, »Eloge de Richardson«, op. cit., S. 216.

²⁰⁵ ebd., S. 215.

²⁰⁶ ebd., S. 217.

»O Richardson, on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages [...] Souvent j'ai dit en le lisant: je donnerais ma vie pour ressembler à celle-ci, j'aimerais mieux être mort que d'être celui-là.«²⁰⁷

Und er schildert, wie er bei der Lektüre geweint hat. Eine Morallektion, die zu Herzen geht also, und mit dem gleichen Vorgang eine Wahrheitsfindung für den Leser:

»(Richardson) n'a point *démontré* cette vérité, mais il l'a fait *sentir*: à chaque ligne il fait préférer le sort de la vertu opprimée au sort du vice triomphant.«²⁰⁸

Was Diderot selbst theoretisch konzipierte und was er durch Richardson bestätigt fand, das suchte er in Anlehnung an den Engländer selbst in Wirklichkeit umzusetzen in seinem Roman *La Religieuse*, den er 1760 schrieb.

La Religieuse

Die ursprüngliche Fassung dieses Romans ist erst vor einigen Jahren von dem Diderot-Spezialisten Herbert Dieckmann in dem sogenannten Fonds Vandeuil in Leningrad entdeckt worden (Zarin Katharinas Kauf von Diderots Bibliothek). Das dort aufgefundene Manuskript stammt von Diderots eigener Hand und trägt die im Lauf von rund zehn Jahren angebrachten Verbesserungen. Dieser Text ist kritisch ediert worden durch J. Parrish.²⁰⁹

Zugrunde liegt eine wahre Begebenheit. Im Jahre 1758 hatte sich ein junges Mädchen namens Suzanne Simonin verzweifelt gegen ihre Verwandten gewehrt, die sie zwingen wollten, als Nonne in der Abtei von Longchamps ein Klostersgelübde abzulegen. Ein gewisser Marquis de Croismare hatte ihr, ohne sie persönlich zu kennen, zu helfen versucht, aber ohne Erfolg. Suzanne Simonin mußte den Schleier nehmen und ihr ganzes Leben im Kloster verbringen. Der uneigennützigste Marquis von Croismare war ein Freund Diderots und Mitglied des philosophischen Zirkels im Salon des Baron d'Holbach. Als er sich in die Normandie zurückzog, versuchten seine Freunde, ihn wieder in ihren Kreis nach Paris zurückzulocken. Zu diesem Zweck fingierten sie, die Nonne sei aus dem Kloster entlaufen, lebe versteckt im Elend und hoffe, daß ihr einstiger Gönner etwas für sie tun könne. Der Marquis biß an, aber nur insofern, als sich zwischen ihm und seinen Pariser Freunden über eine Mittelsperson ein ganzer Briefwechsel entwickelte, der so lange dauerte, daß die Freunde eine ganze Leidensgeschichte der angeblich entsprungene Nonne erfinden mußten. Als der Marquis nicht nach Paris kommen, sondern die Nonne zu sich in die Normandie holen wollte, mußten die Freunde sie krank werden lassen und schließlich den ganzen Schwindel beenden, nicht ohne das Mädchen vorher sterben zu lassen und in einem letzten Brief eine rührende

²⁰⁷ ebd., S. 213 und 215.

²⁰⁸ ebd., S. 215.

²⁰⁹ Denis Diderot, »La religieuse« (Kritische Ausgabe J. Parrish), in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (hrsg. Theodore Besterman), Bd. 22, Genève 1963.

Schilderung der Todesstunde zu geben. Der Briefwechsel ist in den meisten Ausgaben der *Religieuse* mit abgedruckt.

Diderot hatte im Lauf dieser freundschaftlichen Intrige die Aufgabe übernommen, die Memoiren der angeblich entlaufenen Nonne zu verfassen, die den Marquis für die erbetene Hilfe geneigt machen sollten. Aber Diderot war von dem Stoff gepackt worden, er hatte sich in das fingierte Seelenleben der Nonne so eingelebt, daß er mit ihr fühlte: aus dem Beitrag für den freundschaftlichen Schwindel wurde ein ganzer Roman.

Suzanne, die Heldin, ist die dritte und jüngste Tochter eines Advokaten. Sie ist die hübscheste, aber, wie sich herausstellt, das Resultat eines Ehebruchs. Aus diesem Grund wird auf sie, das Ärgernis des schlechten Gewissens, keine Rücksicht genommen, als das kleine Vermögen der Familie für die Mitgift der beiden älteren Töchter aufgebraucht ist. Man zwingt sie teils mit Gewalt, teils mit perfider psychischer Taktierung, den Schleier zu nehmen. Sie kommt ins Kloster. Die erste Oberin, eine edle Frau, die sie lieben und verehren lernt, stirbt nach kurzer Zeit. Deren Nachfolgerin ist eine grausame Tyrannin, die ein perfektes System zur Drangsalierung ihrer Nonnen erfindet. Suzanne wird Objekt ihres besonderen Hasses. Die anderen Nonnen sichern sich das Wohlwollen der Oberin, indem sie sich an der Martyrisierung Suzannes beteiligen. Sie wird oft zur Strafe eingeschlossen; die Nonnen streuen Glasscherben vor ihre Tür, stehlen ihr Gebetbuch und Rosenkranz, wofür sie dann wiederum disziplinarisch bestraft wird. Man gibt ihr keine frische Wäsche, gibt ihr unzureichende und widerliche Kost, verdächtigt sie als vom Teufel besessen und scheut sich nicht einmal, ihr das Nachtgeschirr zu entziehen. Ein Archidiakon, der mit der Überprüfung des Klosters beauftragt ist, ruft die Oberin zur Ordnung und sorgt dafür, daß Suzannes Lage wieder menschenwürdig wird. Damit ist die erste Etappe ihrer Leidenszeit beendet.

Über eine befreundete Nonne gelingt es Susanne, mit einem Rechtsanwalt namens Manouri in Verbindung zu treten, der sich ihres Falles annimmt und einen Prozeß anstrengt mit dem Ziel, Suzannes Klostergelübde für erzwungen und daher ungültig erklären zu lassen. Manouri verliert den Prozeß, und Suzanne sieht sich bald wieder den gleichen Quälereien ausgesetzt wie zuvor. Wieder greift der Archidiakon ein, der Suzanne gleichzeitig mitteilt, daß es Manouri gelungen sei, wenigstens eine Stelle in einem anderen Kloster zu beschaffen.

Dort, im Kloster Arpajon, wird Suzanne freundlich aufgenommen. Die Oberin, eine Frau in besten Jahren, ist ihr sehr gewogen. Suzannes Fähigkeiten in Gesang und Klavierspiel sichern ihr einen bevorzugten Platz, der sie freilich nicht völlig über das erzwungene Klosterleben hinwegtrösten kann. Dazu kommt, daß die Freundlichkeiten der Oberin immer verdächtiger werden. Die naive Suzanne wundert sich, daß die Freundschaftsbezeugungen immer mehr die Form von Liebkosungen annehmen und Erwidern heischen. In aller Unbefangenheit erzählt sie dem Beichtvater des Klosters davon, der ihr, ohne Gründe zu nennen, befiehlt, sich allen Annäherungsversuchen der Oberin zu entziehen. Die Kälte, die Suzanne ihrer Vorgesetzten von da an bezeigt, entfacht deren Neigung zur leidenschaftlichen Glut, die sich in neuen Versuchen höchst zweifelhafter Art bekundet. Diese Situation wird noch verwickelter dadurch, daß die Nonne Thérèse, bislang die geliebte und wiederliebende Favoritin der Oberin, Suzanne als Nebenbuhlerin betrachtet und ihr

beständig auflauert. Bei einer neuen Beichte über das Betragen der Oberin befragt, berichtet Suzanne über weitere Liebkosungen und auch darüber, daß die Oberin einmal in ihre Zelle gekommen sei und sich, da sie fror, zu ihr ins Bett gelegt habe. Sie könne so etwas nicht verstehen, und sie halte die Oberin nach all diesen Ereignissen, nach all den Zärtlichkeiten, Ohnmachtsanfällen und Schüttelfiebern für schwer krank.

Der Beichtvater stellt die Oberin zur Rede. Suzanne ist Weib genug, um diese Unterredung heimlich mitanzuhören. Die Oberin beginnt ihre Beichte mit den Worten: »Mon père, je suis damnée ...!«²¹⁰ Soeur Suzanne schweigt sich in ihren Memoiren aus über den Inhalt der Beichte. Sie resümiert nur ihren Eindruck, die Konsequenz für sie selbst:

»... le voile qui jusqu'alors m'avait dérobé le péril que j'avais couru se déchirait lorsqu'on m'appela; il fallut aller, j'allai donc; mais, hélas! je n'en avais que trop entendu. Quelle femme, [...] quelle abominable femme!«²¹¹

Die Oberin verfällt zusehends dem Wahnsinn. Man muß sie überwachen. Mystische Verzückerungen, Angstvorstellungen und Visionen der Höllenstrafen wechseln ab mit erotischen Halluzinationen, verzückten Beschwörungen der Schönheit von Soeur Thérèse und Soeur Suzanne mit verzweifelten Aufschreien aus der Gewißheit der ewigen Verdammnis:

»- N'est-il pas vrai que personne n'a la même douceur? Comme elle marche! Quelle décence! quelle noblesse! quelle modestie! ... Allez à elle; dites-lui ... Eh! non, ne dites rien; n'allez pas ... Vous n'en pourriez approcher; les anges du ciel la gardent, ils veillent autour d'elle; je les ai vus, vous les verriez, vous en seriez effrayée comme moi. Restez ... Si vous alliez, que lui diriez-vous? Inventez quelque chose dont elle ne rougisse pas ...

– Mais, madame, si vous consultiez votre directeur.

– Qui, mais oui ... Non, non, je sais ce qu'il me dira; je l'ai tant entendu ... De quoi l'entreprendrais-je? ... Si je pouvais perdre la mémoire! ... Si je pouvais rentrer dans le néant, ou renaître! ... N'appellez point le directeur. J'aimerais mieux qu'on me lût la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Lisez ... Je commence à respirer ... Il ne faut qu'une goutte de ce sang pour me purifier ... Voyez, il s'élançe en bouillonnant de son côté ... Inclinez cette plaie sacrée sur ma tête ... Son sang coule sur moi, et ne s'y attache pas ... Je suis perdue! ... Eloignez ce Christ ... Rapportez-le-moi ... « On le lui rapportait; elle le serrait entre ses bras, elle le baisait partout, et puis elle ajoutait: »Ce sont ses yeux, c'est sa bouche; quand la reverrai-je? Soeur Agathe, dites-lui que je l'aime; peignez-lui bien mon état; dites-lui que je meurs.«²¹²

Christusbild und Vorstellung der geliebten Schwester Suzanne vermischen sich in mystisch-erotischer Verzückerung. Den Delirien folgt alsbald der Tod. Schwester

²¹⁰ Denis Diderot, »La religieuse«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. S, Paris 1875, S.162.

²¹¹ ebd.

²¹² ebd., S. 164-165.

Thérèse stirbt wenig später. Suzanne wird angeschuldigt, daß ihre Härte und Kälte den Tod beider verursacht hätten. Die neue Oberin, eine strenge, bornierte Frau, glaubt den Verdächtigungen, und so entschließt sich Suzanne zur Flucht vor neuer Drangsal. Der neue Beichtvater, der sich gleichfalls in seiner Geistlichenrolle unwohl fühlt, verhilft ihr über die Klostermauer, vor der eine Kutsche wartet. Suzanne verletzt sich heftig an den Beinen und muß sich in der Kutsche gegen die brutalen Zudringlichkeiten des Beichtvaters zur Wehr setzen.

Die Kutsche führt sie nicht in die Freiheit, sondern zunächst in ein öffentliches Haus. Von dort flieht sie bei der ersten Gelegenheit und tritt in den Dienst einer Wäscherin. Von dort aus, in ständiger Angst, erkannt und ins Kloster zurückgebracht zu werden, wendet sie sich an ihren einstigen Gönner, den Marquis de Croismare, um Hilfe aus ihrer Not. Zu diesem Zwecke schreibt sie den Bericht über ihre Erlebnisse nieder, den man soeben gelesen hat.

Soweit in kurzen Zügen der Ablauf des Geschehens. Man erkennt leicht eine dominierende Tendenz: die Geißelung der Verhältnisse in den Nonnenklöstern. Diderot kannte diese Verhältnisse gut; eine seiner eigenen Schwestern war im Wahnsinn in einem Kloster verstorben. Kein Wort fällt hier gegen die Religion, gegen das Christentum selbst. In aller Schärfe jedoch werden die Folgen dargestellt, die sich aus dem Zwangsregime ergeben, dem damals noch zahlreiche junge Mädchen von beschränkten Eltern oder böswilligen Verwandten ausgeliefert wurden. Mit ebensolcher Deutlichkeit hat Diderot die sittlichen Verirrungen geschildert, in die der gewaltsam unterdrückte Geschlechtstrieb in zahlreichen Fällen einmünden oder aber sich in Eifersucht, Herrschgier und Bosheit, kurz in Aggressivität verwandeln mußte. Dabei fällt nicht ein einziges unanständiges Wort. Mit aller Offenheit – und zugleich in delikater Weise – hat Diderot das Thema des Ineinanderfließens von erotischer und religiöser Inbrunst behandelt. Die lesbische Superiorin von Arpajon wird zwar als von Gott Verdammte vorgeführt, aber nicht Diderot verdammt sie, so wenig wie Schwester Suzanne dies tut, die beinahe ihr Opfer geworden wäre. Schuld sind die Klöster selbst als Zwangsinstitution, in der die Natur vergewaltigt wird. Die Oberin ist viel weniger eine schlechte als eine unglückliche Frau.

Diderot hat sich gehütet, seine sittengeschichtliche Studie in Romanform durch Extremisierung der Handlung zu überspannen. Ein anderer Autor hätte bei Gestaltung des gleichen Themas kaum unterlassen, das Schicksal Suzannes dadurch noch tragischer zu machen, daß er ihr einen geliebten Jüngling beigab, von dessen trauer Seite sie dann durch die Zwangseinweisung ins Kloster grausam gerissen worden wäre. Diderot ist dieser Verführung zum Melodrama nicht erlegen. Seine Heldin ist ein hübsches, reizvolles und auch intelligentes Menschenkind, das gegen das Kloster gar nichts weiter einzuwenden hat, als daß es selbst sich eben nicht für dieses Leben geboren fühlt und sich daher dagegen empört – empört mit dem naiven Recht ihrer individuellen Natur, die zum Protest gegen den Zwang keiner besonderen Erweckung durch eine irdische Liebe bedarf. Sie ist gläubig, weiß die Frömmigkeit und das Gebet ebenso zu schätzen, wie sie ihre erste Oberin verehrt. Umso stärker wirkt die Anklage!

Suzanne ist ein Mädchen, dem spezifisch weibliche und liebenswürdige Eigenschaften wie etwas Koketterie, ein bißchen Eitelkeit und Neugier keineswegs fremd

sind. Aber sie hat keine Erfahrungen und ist unbedarft genug, das, was um sie herum vorgeht, erst allmählich zu erkennen und die Gründe für das bizarre Verhalten der Oberin von Arpajon erst nach dem Belauschen von deren Beichte wirklich zu durchschauen. Diesen Charakter seiner Heldin hat Diderot konsequent gewahrt, und durch ihn wird der Kunstgriff der Ich-Erzählung ästhetisch überzeugend. Die mit der Ich-Form erzeugte Unmittelbarkeit der Wirkung auf den Leser ist dieselbe, die Suzanne mit ihren Memoiren auf ihren Gönner, den Marquis de Croismare, ausüben will. Die Fiktion der Darstellungsform, des Rahmens vereinigt sich dadurch mit der Diderotschen Forderung nach »toucher«, »entraîner«, »émouvoir« zu einem gemeinsamen Ziel.

Diderots *Religieuse* ist ein monologischer Briefroman, das heißt: eine Person berichtet in Briefform für einen Adressaten. Der Autor als solcher hält sich ganz heraus. Die Fiktion des Briefs ist freilich nicht sehr konsequent: es handelt sich in Wahrheit um »mémoires«, aber nicht aus weiter Distanz, wie etwa in Marivaux' *Vie de Marianne*, sondern geschrieben unmittelbar nach dem Abschluß der erzählten Ereignisse selbst; so nahe diesen Ereignissen, daß die Erzählerin, der sie begegnet sind, noch keine Distanz zu ihnen gewonnen hat, ja daß sie ihren Sinn noch nicht völlig durchschaut hat. Das hat natürlich Konsequenzen für die Erzählhaltung und die Perspektive.

Die Ich-Form, bei der die Erzählerin Suzanne die Elemente ihrer Schilderung nach der Maßgabe ihres Zwecks auswählt – also von der Gesamfiktion her –, diese gleiche Ich-Form ermöglicht einen echten Realismus im Sinne Diderots: der Leser erfährt auf die dezenteste Weise, was an Abscheulichem tatsächlich vorgeht. Aber die realen Fakten, so evident sie sind, werden ausschließlich durch das Bewußtsein der Ich-Erzählerin Suzanne reflektiert, das heißt, wir erfahren von ihnen nur durch die Wirkung, die sie in Geist und Gefühl einer Protagonistin erzeugen, die nur dunkel ahnt, was vorgeht. Die Spiegelung der kruden Fakten in ihrem unschuldigen Bewußtsein stellt sich dar, als hätte ein Sieb nur die *Wesenszüge* der Realität, nicht aber deren brutale Partikularität hindurchgelassen. Von der Beichte der Oberin von Arpajon findet sich nur der erste Satz: »Mon père, je suis damnée ...!«²¹³ In ihm ist alles zusammengefaßt, was an Schuld vorausging, und ebenso alles, was als Tilgung der Schuld folgt. Auch hier wie in der folgenden Schilderung von Wahnsinn und Tod der Oberin ist alles aus der Perspektive der Ich-Erzählerin gesehen: Realität in der Brechung einer reinen Subjektivität, die dadurch, daß sie nur ihre Eindrücke wiedergibt und nicht irgendwelche eigenen Seelenzustände, wieder in reine Objektivität umschlägt. Dadurch erreicht Diderot, was sein idealer Erzähler, der »conteur historique« möchte – wie Sie sich erinnern: »Il veut être cru.«²¹⁴ Real gegenwärtig als wahre Geschichte – es galt ja, auch die fingierten Elemente dem Marquis des Croismare als *wahre Begebenheiten* zu schildern – wird der Roman dadurch empfunden, daß Suzanne jede Episode so schildert, wie sie sie zu jener Zeit *erlebt* hat. Sie fingiert gleichsam, da sie sie nicht vom Augenblick der Niederschrift aus rückblickend, aus Distanz, übersieht, sondern sie registriert die Empfin-

²¹³ ebd., S. 162.

²¹⁴ op. cit., S. 276.

dungen, die sie damals hatte. So ist jedes Ereignis, obwohl im Imperfekt erzählt, doch seiner erzählerischen Erscheinungsweise nach jeweils Gegenwart.

Die Fiktion, daß Suzannes Niederschrift ihrer Erlebnisse dem Marquis de Croismare nicht nur diese Erlebnisse selbst berichten, sondern ihn auch über ihren eigenen Charakter aufklären soll, stellt diese Möglichkeit bereit, ja macht sie notwendig. Suzanne will sich so darstellen, wie sie wirklich ist, und das heißt, wie sie jeweils, in jedem Augenblick ihrer Erlebnisse, war. Es geht um *Aufrichtigkeit* der Selbstdarstellung, um Wahrheit also. Diderot läßt Suzanne daher gleich anfangs sagen:

«... il n'est pas à présumer qu'il (der Marquis) se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis, et c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces mémoires, où je peins une partie de mes malheurs, sans talents et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère.»²¹⁵

»Naïveté« und »franchise de caractère« sollen dem fiktiven Zweck nach sinnfällig erscheinen, sogar insofern, als die Memoiren »sans talents et sans art« niedergeschrieben werden. Der Autor – Diderot – muß also »naïveté, franchise« und den Stil der Talent- und Kunstlosigkeit wahren, was er selbst natürlich nur mit sehr viel Talent und Kunst zu tun vermag. Dadurch, daß sich ein ganzer Teil der geschilderten Ereignisse nur in den subjektiven Empfindungen der Ich-Erzählerin Suzanne spiegelt, bleibt dem Leser stets ein Rest Ungewißheit darüber, was nun wirklich real geschehen ist. Damit wiederum wird eine Spannung erzeugt, die den Leser nicht nur ungeduldig auf die Auflösung der Geschichte harren läßt, sondern in ihm auch starke Anteilnahme am Geschick der Heldin hervorruft, womit ein weiteres besonderes Ziel Diderots erreicht wird: der Appell an die »sensibilité« mit den Mitteln einer spezifischen Erzählkunst.

Hierin also sind die spezifisch literarischen Qualitäten der *Religieuse* zu sehen. Sie hat aber auch unverkennbare Schwächen. Diderots Phantasie hat in einigen Punkten, vor allem beim Schluß der Erzählung, dem Romanesken geopfert. Man könnte sich durchaus ein weniger abenteuerliches Ende vorstellen als dasjenige mit Flucht über die Klostermauer, Bedrängnis in der Kutsche durch den Befreier und Gefährdung im öffentlichen Haus. Das ist etwas zuviel des Guten, und vor allem ist es nicht notwendig im Sinne der Gesamthandlung. Diderot hat dies wohl selbst gespürt und es offenbar so stark empfunden, daß er in seinem nächsten erzählerischen Werk einen Schritt weiter ging und die Fabel überhaupt entfernte. Dieses Werk ist *Le Neveu de Rameau*.

²¹⁵ op. cit., S. 11.

Le Neveu de Rameau

Es hat eine seltsame Geschichte. Aus einzelnen Angaben innerhalb des Textes darf man schließen, daß Diderot den *Neveu* 1761 zu schreiben begann; aus anderen wiederum, daß er ihn bis zum Jahre 1776 mehrfach überarbeitet hat. Der Text schien zunächst überhaupt verloren. Als Naigeon, der Freund und Schüler Diderots, nach dem Tode des Meisters im Jahre 1798 die erste Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltete, befand sich der *Neveu de Rameau* nicht darunter. Weshalb, weiß man nicht. Goethe, der eine heute verlorene Abschrift in die Hände bekam, übersetzte diese 1804 auf Schillers Veranlassung ins Deutsche und veröffentlichte die Übersetzung ein Jahr später. Die Franzosen hatten noch keinen Originaltext, ja, das französische Publikum bekam zunächst einen *Neveu de Rameau* vorgelegt, der nichts anderes war als eine französische Übersetzung der deutschen Übersetzung Goethes. Das war im Jahre 1821. Der authentische Originaltext wurde erst 1890 durch einen glücklichen Zufall bei einem Bouquiniste an der Seine gefunden. Das so neuentdeckte Manuskript stammt von Diderots eigener Hand und bildet die Grundlage aller späteren Ausgaben dieses bedeutenden Werks.

Der Inhalt ist ein Dialog zweier Männer: Diderot selbst – »moi« – und der Neveu de Rameau – »lui«. Diderots Partner ist auch sonst bekannt. Vor allem, da er der Nefte des Komponisten Rameau war. Dieser Neffe nun, Jean-François Rameau, war ebenfalls Musiker und streunte als ambulanter Gesangs- und Klavierlehrer durch Frankreich. Er war ein unruhiger und ungebärdiger Zeitgenosse, ein genialischer Stromer. In den Polizeiakten von Paris heißt es unter dem Datum vom 7. November 1748:

»Le sieur Rameau, neveu du sieur Rameau de l'Académie Royale de musique, d'un caractère peu sociable et difficile à dompter, a insulté sur le théâtre de l'Opéra les directeurs.«²¹⁶

Trotz aktenkundiger Streiche ging es ihm anfänglich gut, da er Schüler in der gut zahlenden und bewirtenden Gesellschaft fand. Nach dem Tod von Frau und Kind wurde er zum Bohémien, der sich mit allen möglichen Bettelkünsten durchs Leben schlug und schließlich im Hospital verstarb – wann, ist unbekannt. Rameau-Neffe war begabt und unverfroren genug, über seine eigene Person ein komisches Heldengedicht zu schreiben, *La Raméide*, das er selbst in den Caféhäusern feilbot. Als das nicht viel einbrachte, verfaßte sein Freund Cazotte, der Verfasser des Romans *Le diable amoureux*, ein anderes Werk: *La nouvelle Raméide*, und brachte es unter die Leute. Den Erlös ließ er Rameau zukommen. Dies war also die historische Figur, die in Diderots Werk eine neue Gestalt annahm.

Die Eigenart des *Neveu de Rameau* läßt verstehen, daß es bis heute noch keine Übereinstimmung in der Frage gibt, ob hier ein Roman, ein philosophischer Dialog

²¹⁶ Denis Diderot, *Le neveu de Rameau* (hrsg. Jean Fabre), Genève 1977, S. XLVII.

oder eine Satire vorliege. Denn *Satire* hat Diderot selbst ihn genannt, wobei er freilich nicht nur an die moderne Bedeutung des Worts, sondern auch an den antiken Sinn des Wortes – »Gefäß mit ganz verschiedenartig gemischten Früchten« – dachte. Wir wollen versuchen, diese schwer lösbare Frage wenigstens zu erhellen. Allerdings läßt sich die scheinbar zusammenhanglose Mannigfaltigkeit der in diesem Dialog angeschnittenen Themen weder unter der Einheit einer Fabel noch unter einem Leitthema fassen, denn eine Fabel ist offensichtlich nicht vorhanden, und über das Leitthema, soweit ein solches vorliegen sollte, sind sich die Interpreten bis heute noch nicht einig geworden. Umso aufschlußreicher ist ein kurzer Blick auf einige Deutungsversuche; in ihnen spiegelt sich der Reichtum eines Werkes, das offenbar sein eigenes, mit den üblichen Kriterien nicht zu beurteilendes Gesetz hat. Der gleiche Reichtum läßt jede Betrachtung, die seine Elemente einem einzigen Thema subsumiert, als unangemessene Verarmung des Inhalts erscheinen. Trotzdem müssen wir wenigstens zunächst erfahren, worum es sich in der Hauptsache handelt.

Diderot – so beginnt das Ganze – macht seine abendliche Promenade zum Palais-Royal. Dort trifft er auf den ihm schon länger bekannten Rameau, plaudert mit ihm und lädt ihn schließlich ein, mit ihm ins Café de la Régence zu gehen, wo er dem merkwürdigen Musiker eine Erfrischung vorsetzen läßt. Das anfangs heitere, von Anekdoten und Scherzen gewürzte Gespräch wird dort zusehends ernster; es führt bei aller Skurrilität zu moralischen, künstlerischen und philosophischen Grundfragen. Diderot – in Ich-Form sprechend – als »moi« erkennt mit Staunen, daß in diesem Narren und Schmarotzer Rameau ein Philosoph steckt, ein überaus scharfsinniger Philosoph, der freilich aus seinen Erkenntnissen die Konsequenz zieht, sich der Lüge der Welt bis zur Selbstaufgabe seiner Individualität anzupassen, obwohl er damit der Erbärmlichkeit eines zugleich parasitären und sklavischen Daseins anheimfällt. Diese Entscheidung ist seine Freiheit – eine Freiheit nach unten, die sich selbst zu negieren scheint. Rameau bekennt offen, daß er ein übler Nasauer sei, daß er seine Frau nur geheiratet habe, um sie darauf zu dressieren, die Reichen auszunehmen und den Gewinn mit ihm zu teilen. Ein besserer Zuhälter also. Er hat aus der Korruption der Welt die Folgerung gezogen, daß man in ihr nur durch gleiche Korruption bestehen könne. Dieser Vollzug ist dem Neveu völlig bewußt, und das macht ihn interessant, macht ihn zu einem Phänomen, vor dem der Ich-Partner Diderot zunächst erstaunt, ja fassungslos dasteht.

Nur zwei Personen hat das Gespräch – und doch werden zahlreiche andere mitpräsentiert, denn jeder Name, der Rameau in den Sinn kommt, wird sogleich Gestalt durch die vollkommene Nachahmung in Sprache und Geste. Rameau ist das Genie der Pantomime, der autosuggestiven Vorstellungskraft: alles führt er vor, wie auf einer Bühne, und doch so, daß das Theatralische vergessen wird; die vollendete Anverwandlung an den oder das Dargestellte ist die Kehrseite der Selbstaufgabe, des Opfers der Individualität. Als poetische Figur andererseits wird Rameau gerade dadurch zum einzigartigen Individuum, daß in ihm hundert andere aufgegangen sind in einem unaufhörlichen Prozeß der Selbstveränderung. Rameau ist eine Sammlung der extremsten Widersprüche: »... un composé de hauteur et de

bassesse, de bon sens et de déraison.«²¹⁷ Von dem historischen Rameau ist bekannt, daß sein Sinnen und Trachten war, die Mitmenschen auszunehmen und sich möglichst oft und mit möglichst delikaten Speisen den Bauch zu füllen. Diderot hat diese Züge beibehalten und die Gestalt Rameaus andererseits so zum genialischen Typ verallgemeinert, daß diese Figur eine unerhörte Spannweite zwischen subtiler philosophischer Erkenntnis und niedrigster Instinkterfüllung bekam. Er ist virtuoser Schmarotzer, Hansdampf in allen Gassen, dichtet den Reichen schamlos die edelsten Eigenschaften an, um dafür honoriert zu werden, hilft gut zahlenden Wüstlingen junge Mädchen zu verführen. Keiner aber kennt Hohlheit, Eitelkeit, Laster und Gemeinheit derer, denen er so dient, besser als er. In dieser Einsicht und dem diabolischen Lachen, das sie begleitet, besteht die Revanche an der Gesellschaft. In dieser Gesellschaft Vernunft zu zeigen, ist Wahnwitz; einmal hat Rameau es gewagt, und prompt wurde er hinausgeworfen.

Diderots Neveu de Rameau hat die musikalischen Gaben seines Onkels. So können auf dem Weg musikalischer Erörterungen zentrale Fragen der Kunsttheorie in den Dialog eingehen. Rameau offenbart hier eine Tiefe, die hinter seiner Verkommenheit niemand vermutet hätte – aber gerade darum geht es ja Diderot unter anderem. Die Diskussion über Musik und Theater, aufgehängt an der zeitgenössischen Situation und immer wieder unterbrochen durch plötzliche Einfälle, Anekdoten, mimische Vorführungen, Skandalgeschichten, hat ein unterschwelliges Thema, das, zwischendurch verdeckt, immer wieder zum Vorschein kommt: das Problem des Verhältnisses von Kunst und Moral und die Frage der Erziehung. Hier treten die Dialogpartner in direkten Gegensatz. Diderot – »moi« – will, wie er sagt, seine Tochter zur Tugend erziehen, Rameau seinen Sohn aber zum Laster, weil in diesem Zustand der Gesellschaft Tugend nur unglücklich, das Laster dagegen glücklich mache. Nur Korruption wird honoriert. Alles Trachten dieser Welt gehe ohnehin bloß darauf aus, gut zu essen, noch besser zu trinken, in Palästen zu wohnen, sich beweihräuchern zu lassen und leckere Weiber zu vernaschen. Wer vorwärts kommen will, dem bleibe nichts übrig, als es ebenso zu machen. Grundlegend sei, den Wert des Geldes zu erkennen, da es die Vorbedingung aller Genüsse des Daseins sei. Die Philosophie, von der Rameau ausgeht, ist eine materialistisch-skeptizistische, hedonistische, deren völliger Mangel an Ethik hier als die Folge der konkreten Gesellschaftssituation erscheint. Diderots Einwände – er vertritt als »moi« ja hier die landläufige Tugend – sind überaus schwach. Und es will uns scheinen, als sei auch hier der Neveu sein anderes Ich, sei im Grunde jener Diderot, der noch fürchtet, daß der materialistischen Weltanschauung, welcher der andere Diderot zusteuert, keine Möglichkeit für eine Moral, für eine gültige Ethik, innewohne. Der spätere Diderot hat daran nicht mehr gezweifelt, so wenig wie die anderen Materialisten Helvétius und Holbach, die im Rahmen ihres atheistischen Materialismus ein ganzes pädagogisches System entwarfen.

Von hier aus gesehen erscheint der Dialog als ein Versuch Diderots, mit sich selbst ins Reine zu kommen. Und alle Antithesen, die in dem Gespräch zwischen

²¹⁷ Denis Diderot, »Le neveu de Rameau«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 5, Paris 1875, S. 388.

»moi« und »lui« formuliert oder vorgeführt werden, sind Antinomien des Diderotschen Denkens selbst, Zeitprobleme, deren Lösung er sich vornimmt, und zugleich Probleme, die ins Innerste seiner Persönlichkeit führen. Die Gegensatzpaare, die im Verlauf des Dialogs deutlich in Erscheinung treten und nach dem bisher Gesagten auch ihren Zusammenhang erkennen lassen, sind vor allem die folgenden: Moralität – Immoralität; Nutzen der Kunst – Selbstzweck der Kunst; rational gezähmtes Genie – génie fatal; Bürger – Bohémien; Individuum – Gesellschaft; Determinismus – Freiheit. Die erste Würdigung des Werks stammt von dem deutschen Übersetzer von Goethe. Ich trage sie Ihnen wegen ihrer historischen und sachlichen Bedeutung in längerem Auszug vor. Ich zitiere:

»Indem (Diderot) 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. Die rednerische und moralische Absicht desselben ist mannigfaltig. Erst bietet er alle Kräfte des Geistes auf, um Schmeichler und Schmarotzer in dem ganzen Umfang ihrer Schlechtigkeit zu schildern, wobei denn ihre Patrone keineswegs geschont werden. Zugleich bemüht sich der Verfasser seine literarischen Feinde als eben dergleichen Heuchler- und Schmeichlervolk zusammenzustellen und nimmt ferner Gelegenheit seine Meinung und Gesinnung über französische Musik auszusprechen. So heterogen dieses letzte Ingrediens zu den vorigen scheinen mag, so ist es doch der Teil, der dem Ganzen Halt und Würde gibt! denn indem sich in der Person von Rameaus Neffen eine entschieden abhängige, zu allem Schlechten auf äußern Anlaß fähige Natur ausspricht und also unsere Verachtung, ja unsern Haß erregt, so werden doch diese Empfindungen dadurch gemildert, daß er sich als ein nicht ganz talentloser, phantastisch-praktischer Musiker manifestiert. Auch in der Absicht der poetischen Komposition gewährt dieses, der Hauptfigur angeborene Talent einen großen Vorteil, indem der als Repräsentant aller Schmeichler und Abhänglinge geschilderte, ein ganzes Geschlecht darstellende Mensch nunmehr als Individuum, als besonders bezeichnetes Wesen, als ein Rameau, als ein Neffe des großen Rameau lebt und handelt. Wie vortrefflich diese von Anfang angelegten Fäden ineinander geschlungen sind, welche köstliche Abwechslung der Unterhaltung aus diesem Gewebe hervorgeht, wie das Ganze, trotz jener Allgemeinheit, womit ein Schuft einem ehrlichen Mann entgegengestellt ist, doch aus lauter wirklichen Pariser Elementen zusammengesetzt erscheint, mag der verständige Leser und Wiederleser selbst entdecken.«²¹⁸

Sainte-Beuve im vorigen Jahrhundert und in neuerer Zeit Curtius zitieren dieses Urteil Goethes und widersprechen ihm insofern, als sie dem *Neveu de Rameau* eine sinnvoll geschlossene Komposition absprechen wollen. Und doch hatte Goethe schon eine ernstzunehmende Warnung ausgesprochen, als er seinem Urteil die Sätze zufügte:

»Das bedeutende Werk, welches wir unter diesem Titel dem deutschen Publikum übergeben, ist wohl unter die vorzüglichsten Arbeiten Diderots zu rechnen. Seine Nation, ja sogar seine Freunde warfen ihm vor, er könne wohl vortreffliche Seiten, aber kein vortreffliches Ganze schreiben. Dergleichen Redensarten sagen sich nach,

²¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, »Rameau's Neffe. Diderots Versuch über Malerei«, in: *Goethes Werke* (hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen), Bd. 45, Weimar 1900, S. 208-209.

pflanzen sich fort, und das Verdienst eines trefflichen Mannes bleibt ohne weitere Untersuchung geschmälert. Diejenigen, die also urteilen, hatten wohl den *Jacques le Fataliste* nicht gelesen; und auch gegenwärtige Schrift gibt ein Zeugnis, wie glücklich er die heterogensten Elemente der Wirklichkeit in ein ideales Ganze zu vereinigen wußte. 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, Kraft, Geist, Mannigfaltigkeit und Anmut über treffen habe.«²¹⁹

Aus Goethes Äußerungen lassen sich folgende Elemente hervorheben, in denen wesentliches über den *Neveu de Rameau* ausgesagt ist:

1. Die Gesprächsform als Vorbedingung des Gelingens.
2. Die Bloßstellung des Schmeichler- und Schmarotzertums, *unter Einschluß der Herren*, denen geschmeichelt und von denen schmarotzt wird.
3. Das musikalische Grundelement, das in der Person des Neveu und im Ablauf des Gesprächs dem Dialog eine einheitliche thematische Ebene schafft.
4. Der Doppelcharakter der Gestalt des Neveu, verächtlich und doch faszinierend in der Individualität, die diese Dualität zusammenfaßt.
5. Die »von Anfang angelegten Fäden«, zum »Gewebe ineinander verschlungen« durch die köstliche »Abwechslung der Unterhaltung« hindurch.
6. Die trotz ihrer »Allgemeinheit« spürbare »Zusammensetzung« aus »lauter wirklichen Pariser Elementen« – wie Goethe sich ausdrückt. Realismus also!

In unserem zweiten Zitat betont Goethe, daß sich der ideale Zusammenhang einer so künstlerisch gestalteten Komposition mit dem realen Zusammenhang eines so vollständigen und so treffenden Gemäldes der ganzen menschlichen Gesellschaft zusammenfindet, ja sozusagen deckt. Goethe meinte hier nichts anderes als die Einheit von Inhalt und Form. Außer den bereits herangezogenen Andeutungen gab Goethe keinen Hinweis darauf, worin für ihn diese Einheit konkret bestand und aufweisbar war. Wir wollen uns jedoch seines Urteils und seiner Ansätze zur Deutung der Form erinnern, wenn wir tiefer in den Problembereich des *Neveu* eingedrungen sein werden.

Das 19. Jahrhundert, besonders in Frankreich, wußte, sieht man von den realistischen Erzählern ab, mit Diderot nicht sehr viel anzufangen, obwohl man sich durchaus mit ihm beschäftigte. Aber Diderot, der Materialist, der widerspruchsvolle Geist, war ein Ärgernis für eine Epoche, die in der Vergangenheit nur Geister von ihrem Geist und ihrer Moral zu feiern vermochte. In neuerer Zeit hat der *Neveu* durch den französischen Literaturhistoriker Daniel Mornet eine Würdigung gefunden, welche die wissenschaftliche Diskussion um das Werk wieder in Bewegung setzte. Mornet, ein vorzüglicher Kenner des 18. Jahrhunderts, vertritt in seinem Aufsatz *La véritable signification du Neveu de Rameau* von 1927 die Ansicht, daß Diderot hier nicht einen »conte historique«, sondern einen »conte philosophique« schreiben wollte, daß der Neveu, obgleich Züge des historischen Rameau tragend, ein »personnage fictif« sei, »propre à porter ou justifier ses thèses«. Gleichzeitig sei er ein anderes, ein zweites Ich Diderots:

²¹⁹ ebd., S. 206-207.

»... presque toujours, c'est exactement Diderot lui-même. Lui et moi, les deux personnages du dialogue, c'est en réalité Moi et Moi, c'est un Diderot qui bataille, âprement, contre un autre Diderot.«²²⁰

Von der These, der *Neveu* sei kein »conte historique«, sondern ein »conte philosophique«, scheint Mornet in seinem Diderot-Buch von 1941 wieder abgegangen zu sein. Jedenfalls hält er dort nicht mehr an der Alternative fest, sondern nennt das Werk einen »dialogue moral et philosophique à travers lequel s'ébauche une sorte de conte réaliste sur une vie de bohème«.²²¹ An diesen Behauptungen ist sicher etwas Wahres. Mornet ergänzt sie indessen durch zwei weitere Thesen, von denen die eine absurd, die andere zum mindesten fragwürdig ist. Einmal behauptet er, Diderot habe hier im Gespräch mit seinem anderen Ich seine eigene materialistische Philosophie widerlegt, Was in Anbetracht der Tatsache, daß dieser Materialismus sich bis zu seinem Tod hin immer mehr verstärkt, geradezu grotesk wirkt. Zum andern meint er, der Dialog gestalte die Antithese zwischen dem parasitären Literaten und dem bedürfnislosen Philosophen.

Diese letztere These hat E. R. Curtius in einem Exkurs seines bekannten Buchs *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* übernommen und in Zusammenhang mit Horaz gebracht. Curtius kann darauf verweisen, daß der *Neveu de Rameau* von Diderot ursprünglich nicht diesen Titel, sondern die Bezeichnung »Satire seconde« erhalten hatte und daß er auch eine »Satire première« geschrieben hat. Beide »Satiren« haben als Motto Verse aus den Satiren des Horaz. Curtius schließt daraus, daß Diderot offenbar eine Reihe von Satiren in Prosa geplant hatte, deren zweites Stück eben der *Neveu de Rameau* war. Curtius konnte nun nicht nur an stilistischen Einzelmerkmalen, sondern auch in thematischer Hinsicht aufzeigen, daß Diderot mehrere Elemente der siebten Satire des zweiten Buchs von Horaz entnommen hat. Das Thema dieser antiken Satire war die stoische Sentenz: »Allein der Weise ist frei, und jeder Tor ist ein Sklave.«²²² Das Grundthema des *Neveu de Rameau* ist nun nach Curtius die Gegenüberstellung des Parasiten und des Philosophen als eine Variante des horazischen Themas. Der hier aufgezeigte literarische Zusammenhang ist unleugbar. Aber Curtius bleibt bei dieser Feststellung stehen. Er fragt weder nach den Gründen, die Diderot zur Rezeption dieses horazischen Themas veranlaßten, noch nach den Wandlungen und Modifikationen, die es unter Diderots Händen erfuhr. Der Gedanke, daß diese übernommene Antithese »Tor – Weiser« bzw. »Parasit – Philosoph« nicht das Grundthema, sondern eventuell eines von mehreren Themen sein könnte, daß hinter ihm ein vielschichtiger Komplex von Antagonismen stecken könnte, von dem aus der gedankliche Reichtum des *Neveu* besser in den Griff zu bekommen wäre – dieser Gedanke scheint Curtius nicht gekommen zu sein.

²²⁰ Daniel Mornet, »La véritable signification du Neveu de Rameau«, in: *Revue des Deux Mondes*, 15. August 1927, S. 883.

²²¹ Daniel Mornet, *Diderot, l'homme et l'œuvre*, Paris 1941, S. 120.

²²² Ernst Robert Curtius, »Diderot und Horaz« in: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1961 (Nachdruck), S. 560.

Curtius hat sich nicht einmal gewundert, warum bei der Austragung des Gegensatzes von Parasit und Philosoph, Narr und Weisem, die Position des Philosophen und Weisen so schwach ist. Er hat nicht gesehen, daß hinter diesem Dialog viel mehr steckt als eine simple Entgegensetzung zweier klarer, traditioneller Standpunkte. Der Systemzwang seines an sich so fruchtbaren Ansatzes, die Moderne bis ins 18. Jahrhundert hinein als einen Kontinuitätszusammenhang mit der Antike zu begreifen, hat ihm hier einen Streich gespielt. Neuere und neuste Diderot-Untersuchungen können nicht mehr umhin, hinsichtlich des *Neveu de Rameau* auf eine lange mit Stillschweigen übergangene Deutungstradition Bezug zu nehmen. Ihr Ausgangspunkt ist Hegel.

Bei Hegel, und zwar in einem Kernstück seiner *Phänomenologie des Geistes*, ist der Diderotsche Dialog geradezu zu einem Instrument des dialektischen Denkprozesses geworden. Wie Diderot sagte auch Hegel: »Nichts Großes in der Welt ist ohne Leidenschaft vollbracht worden.« Und diese Leidenschaft führt nach Ansicht Hegels durch, was auf der Dringlichkeitsliste der Geschichte steht: »Die Individuen – so sagt er – holen dem Weltgeist die Kastanien aus dem Feuer.« Als ein solches Individuum, als Geburtshelfer einer »mit der Zukunft schwanger gehenden Epoche« hat Hegel Diderot begriffen und hat den *Neveu de Rameau* zur Beweisführung seiner These heranziehen können, daß der Prozeß der Weltgeschichte der »Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit« sei. Für Hegel war maßgebend, daß Diderot im *Neveu de Rameau* die volle *historische Dialektik des Bewußtseins* dargestellt hat-als Entfremdung, die, indem sie sich selbst als solche durchschaut, durch das durchschauende Denken bereits aufgehoben ist. Da bei Hegel dieses Sichselbst-durchschauenden des entfremdeten Geistes historisch durchaus in die vorrevolutionäre Epoche situiert ist, versteht man leicht, warum Diderot bei Marx und Engels sowohl wegen seines Materialismus wie wegen seiner Bewußtseinsdialektik in die Ahnenreihe des dialektischen Materialismus eingereiht wird. Die qualifizierten modernen Vertreter der marxistischen Literaturkritik – Luppol, Lukács, Hans Mayer, Henri Lefèbvre – bleiben in ihren Deutungen des *Neveu de Rameau* im wesentlichen auf dem Niveau der authentischen Hegelnachfolge. Von Hegels Deutung des *Neveu de Rameau* wollen auch wir ausgehen, sobald wir mit dem Inhalt noch etwas vertrauter geworden sind.

Der Fragenkomplex des *Neveu* läßt sich vielleicht am ehesten von der Seite der Genieproblematik angehen, die uns bekannt ist. Sie erinnern sich, daß Rameau fast alles, was er sagt und berichtet, zugleich spielt. An vielen Stellen ist seine entfesselte Imagination, seine Fähigkeit der Anverwandlung, in der sich das Subjekt selbst zu verlieren scheint, konstatierbar. Der *Neveu* ist das paradox verzernte Bild des Genies, in fataler Verkehrung durch das Leben, das er führt und das ihn führt. In dem berühmten *Enzyklopädie*-Artikel »Génie« hatte Diderot erklärt, das Genie sei ein Naturereignis; sein hervorragendes Merkmal sei die Einfühlungskraft, mit deren Hilfe sich der geniale Mensch den Gegenständen seiner Imagination anverwandle. Diese Kräfte nun sind in Rameau zu ihrem Extrem gediehen, sie verpuffen in sinnlosen Explosionen. Sie bemächtigen sich nicht der Gegenstände, sondern diese bemächtigen sich ihrer. Die Einfühlungskraft führt hier zum Verlust der Persönlichkeit, sie produziert eine toll gewordene Wahrheit, die sich selber zu zerstören scheint.

Es ist an dieser Stelle unumgänglich, einen Exkurs einzuschalten, dessen Gegenstand Diderots Dialog *Le paradoxe sur le comédien* ist – eines seiner bedeutendsten Werke, umstritten wie wenige, Objekt von Reflexionen großer Schauspieler und Regisseure wie Copeau und Louis Jouvet, von Einfluß sicher auch auf Brecht. Die These dieses Dialogs ist provozierend und aufregend, und sie enthält das Gegenteil von dem, was Diderot bis dahin vertreten hat. Sie besagt: ein Schauspieler ist umso besser, je weniger er innerlich von dem verspürt, was die Gestalt, die er auf der Bühne verkörpert, empfindet. Die Textgeschichte des *Paradoxe sur le comédien* ist ähnlich abenteuerlich wie diejenige anderer postumer Werke Diderots. Gedruckt wurde es erst 1830. Die Forschung kennt heute fünf verschiedene Etappen der Ausarbeitung bzw. fünf verschiedene Versionen. Die erste umfaßt 16 Seiten und erschien 1770. Der Anlaß für diese erste Version ist bedeutend genug, um hier Erwähnung zu finden.

Im Jahre 1763 trat der bereits hochrenommierte englische Schauspieler David Garrick eine Tournee an, die ihn nach Frankreich, Deutschland, Italien und wieder Frankreich führte. Der tiefe Eindruck, den seine Kunst hinterließ, spiegelt sich in Deutschland in den Schriften Lessings und Lichtenbergs. In Frankreich verkehrte Garrick im Kreis der Enzyklopädisten. Der europäische Ruhm Garricks gründete sich auf eine Eigenschaft, die sein Auftreten zu einem bedeutenden Ereignis der Geschichte des Theaters werden ließ. Garrick erschien als Bahnbrecher einer neuen Schauspielkunst, der als erster beispielgebend den rezitatorisch-statuarischen Darstellungsstil des klassischen Theaters durch ein *natürliches* Spiel ablöste. Was an ihm faszinierte, war der Verzicht auf jede Schranke gemessener »bienséance«, war die perfekte Beherrschung des stummen Darstellens, der Geste, der Pantomime, die vollendete Ausdruckskraft in der Mimik. Diderot sah in Garrick die Erfüllung des von ihm geforderten neuen Theaterstils: die extreme »sensibilité«, die den Künstler in jedem Augenblick befähigt, sich ganz und gar in den Zustand einer anderen seelischen Befindlichkeit hineinzusetzen. Wir wissen, daß seine Geniekonzeption auf dieser Theorie beruhte. Aber Diderot kamen Bedenken, Bedenken, die sich in der Perfektion der genialischen Verwandlungsfähigkeit des *Neveu de Rameau* niedergeschlagen haben und die ihn dazu führten, seine bisherige Auffassung in ihr Gegenteil zu verkehren.

Im Jahre 1769 erschien in Paris die Übersetzung eines englischen Buches: *Garrick ou les acteurs anglais (ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs)*. Melchior Grimm bat seinen Freund Diderot, dieses Buch für seine *Correspondance littéraire* zu rezensieren. Das Ergebnis war die erste kurze Fassung des *Paradoxe sur le comédien* mit dem Titel: *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*.

Jene Fähigkeit des Genies, die dieses zu einem pathologischen Fall werden ließ, nämlich die monströse »sensibilité«, die Über-Erregbarkeit, wird Diderot jetzt verdächtig. Sein Neveu de Rameau spielt sich selbst, indem er in allen beliebigen Rollen aufgeht, aber er spielt sich selbst als ein seine eigene substantielle Individualität Aufgebender und Verratender. Die ekstatische Erregbarkeit, die sich mit jeder Rolle identifiziert, schaltet das entscheidende Element aus, nämlich die Kunst bewußten Schaffens. Sie verliert die Distanz, welche allein erlaubt, wirklich in jedem Augenblick ein anderer zu sein. Diderot bleibt bei seiner alten These, daß der

Schauspieler – wie die Handlung, für die er agiert die vollkommene Illusion erwecken soll, *es sei alles wahr*, was sich auf der Bühne abspielt, aber er vertritt jetzt die Auffassung, daß die perfekte »*imitation de la nature*«, welche Voraussetzung jener »*illusion du vrai*« ist, nur von dem distanzierten Verstand, der die Dinge durch Beobachtung kennt, geleistet werden könne, nicht aber von der sich mit den Stimmungen und Gefühlen seiner Rolle identifizierenden »sensibilité«. Nur der »spectateur froid et tranquille de la nature humaine« sei in der Lage, wirklich alles zu spielen. Der Schauspieler soll nicht sein, sondern er soll perfekt scheinen, was er darstellt. Da der einzelne Schauspieler, wie jeder Mensch, nur im Hinblick auf bestimmte, begrenzte Dinge wirklich »sensibel« ist, würde die Darstellung nur in den Fällen echt und wahr sein können, in denen gerade diese Dinge auf der Bühne zur Geltung gebracht werden sollen. Alle Rollen, Stimmungen, Gefühle, Erlebnisse wirklich echt vortäuschen kann nur derjenige, der nicht seine eigene Emotionalität zugrundelegt, sondern sich von ihr befreit. Während der Zuschauer ergriffen, traurig, heiter, erschüttert oder gelöst nach Hause geht, ist der Schauspieler bloß müde:

»... il va changer de linge ou se coucher; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme [...] *L'acteur est las, et vous triste; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener [...]* il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: *l'illusion n'est que pour vous.*«²²³

Der große Schauspieler ist wie ein ungläubiger Priester, der die Leidensgeschichte Jesu predigt, wie ein Verführer zu Füßen einer Frau, für die er gar keine Liebe fühlt. Der Schauspieler muß also ein perfekter Heuchler sein. Somit kommt Diderot zu der paradoxalen Behauptung:

»C'est l'*extrême sensibilité* qui fait les acteurs *médiocres*; c'est la *sensibilité médiocre* qui fait la *multitude des mauvais acteurs*; et c'est le *manque absolu de sensibilité* qui prépare les acteurs *sublimes.*«²²⁴

Wer die *Entretiens sur le fils naturel* und den *Enzyklopädie*-Artikel »Génie« kennt, liest jetzt mit größter Verwunderung:

»Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, *sont les êtres les moins sensibles* [...] La *sensibilité* n'est guère la qualité d'un *grand génie* [...] *Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête* qui fait tout.«²²⁵

Im säkularen Konflikt zwischen »cœur« und »raison« schlägt das Pendel wieder einmal zugunsten der »raison« aus.

²²³ Denis Diderot, »Paradoxe sur le comédien«, in: *Œuvres esthétiques* (hrsg. Paul Vernière), Paris 1959, S. 313.

²²⁴ ebd.

²²⁵ ebd., S. 310.

Wie ist dieser überraschende Standortwechsel Diderots zu erklären? Sicherlich mit aus dem Bedürfnis, ja der Notwendigkeit der Zeit, der entfesselten Sensibilität wieder die Zügel jener Vernunft anzulegen, die dem individuellen Gefühl erst zu ihrem Recht verhelfen soll. Diesen Vorgang trägt indessen auch der Mensch Diderot selbst in sich aus. Herbert Dieckmann hat gewiß zum Teil recht, wenn er Diderots Polemik gegen die »sensibilité« im *Paradoxe sur le comédien* als eine notwendige Selbstkorrektur, als den Austrag eines Widerstreits mit sich selbst deutet. Damit aber sind wir wieder beim *Neveu de Rameau*, der eine Gefahr anzeigt, die Diderot durchaus als eine der eigenen Persönlichkeit drohende erkannt hat. Diese Feststellung wird bestätigt durch das Ergebnis einer Stiluntersuchung, die Leo Spitzer 1948 unternommen hat.²²⁶ Spitzer bestimmt Diderots Stil als einen »Stil der Beweglichkeit«, der darin besteht, daß die »Sprache sich auf Grund einer Art von angeborenem Nachahmungstrieb ganz eng an den Gedanken anschließt«, so daß die Gefahr der völligen Distanzaufhebung entsteht. Für den *Neveu de Rameau* ergibt sich im Rahmen der Spitzerschen Untersuchung, daß hier – stilistisch – die »Selbstopotenzierung« der Persönlichkeit zu Automatismus und schließlich zur »Selbsterstörung« führt, zur »Selbstverbrennung« -wie Spitzer sich ausdrückt. Dies ist genau der Vorgang, der sich an der Pantomimik des *Neveu* optisch und akustisch verfolgen läßt. Was für den Autor Diderot als *Gefahr* bewußt ist, ist es für den *Neveu* als *Wirklichkeit*. Daher – weil dieser Tatbestand für ihn als unumkehrbar durchschaut ist – willigt er ein in den Mißbrauch seiner Fähigkeiten. So erscheint bei ihm der Originalitätsanspruch des Genies zu dem einzigen Ehrgeiz pervertiert, als Hanswurst reicher Banausen, die er abgrundtief verachtet, unentbehrlich und unersetzbar zu sein. Er ist sich völlig im klaren über diese Korruption seiner Gaben; und seine hinreißende, erschütternde Fähigkeit, sich selber – wie alle anderen – schau-zu-spielen, steigert sich zu einer Selbstentlarvung, die in Anklage umschlägt. In seiner Person hat eine pervertierte Gesellschaft dem Genie ihr eigenes inhumanes Gesetz aufgezwungen. Seine große Begabung, sein Naturgeschenk – dem Wesen nach unveräußerlich – hat sich zum virtuosen Parasitentum und zur Ware entäußert. So kann er zwar leben, nach dem Gesetz der Welt, aber nach der Kehrseite dieses Gesetzes, die ehrlos macht. Denn um Ehre zu haben, bedürfte er des Geldes, so wie der, der Geld hat, seine Ehre nie verlieren kann: »Quoi qu'on fasse, on ne peut se déshonorer quand on est riche.«²²⁷ Im Verhältnis zum *Reichtum* entwickelte nun Hegel, sich direkt am *Neveu de Rameau* orientierend, die Formen des menschlichen Bewußtseins. Um die Tragweite der Hegelschen Interpretation zu verstehen, müssen wir freilich auf uns nehmen, was Hegel die »Anstrengung des Begriffs« genannt hat.

Der Reichtum als gesellschaftliche Wirklichkeit ist bei Hegel das »Für-sich-Sein«, d.h. ein Moment des sich selbst in sich bekämpfende Formen zerlegenden absoluten Geistes. Ich erinnere an den dialektischen Dreischritt: These – Antithese –

²²⁶ Leo Spitzer, »The style of Diderot«, in: *Linguistics and literary history. Essays in stylistics*, New York 1962, S. 135-191.

²²⁷ Denis Diderot, »Le neveu de Rameau«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 5, Paris 1875, S. 424.

Synthese. In der Hegelschen Bewußtseinsphilosophie, die zugleich stets Geschichtsphilosophie ist, heißt dieser Dreischritt folgendermaßen:

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| 1. An-sich-sein | = | absoluter Geist |
| 2. Für-sich-sein | = | sich entäußernder, sich zerlegender, mit sich in Widerspruch geratender Geist, entfremdeter Geist |
| 3. An-und-für-sich-sein | = | aufgehobenes Für-sich-sein |
| Synthese | = | der wieder zu sich selbst gelangte Geist |

Die Welt des Reichtums also ist das Für-sich-Sein, und sie ist als solche die Entfremdung des Geistes von sich selbst, die größte Ferne des Geistes von sich selbst. Daß der Neveu diese Entfremdung exemplarisch darstellt als ein Opfer, das in seine Erniedrigung einwilligt, ist explizit ausgesagt. Grundlegend aber ist nun die Einsicht Hegels, daß nicht nur das Bewußtsein des Neveu die Selbstentfremdung des Geistes bedeutet, sondern auch das scheinbar so selbstsichere, moralisierende Bewußtsein des »Ich« des Dialogs. Hegel hat dies gleich zu Beginn seiner Betrachtung formuliert:

»Die Welt dieses Geistes zerfällt in die gedoppelte; die erste ist die Welt der Wirklichkeit oder seiner Entfremdung selbst; die andere aber die, welche er, über die erste sich erhebend, im Äther des reinen Bewußtseins sich erbaut. Diese, jener Entfremdung *entgegengesetzt*, ist eben darum nicht frei davon, sondern vielmehr nur die andere Form der Entfremdung ... «²²⁸

Das heißt nun nichts anderes als: Der Neveu durchschaut seine eigene Entfremdung – und wie wir noch sehen werden – auch die seines Partners. Dieser Partner aber, das »moi« des Dialogs, der »Philosoph«, glaubt sich frei davon. Wir sehen daran sogleich, daß sich der Gegensatz von »moi« und »lui« nicht in der Antithese Philosoph – Parasit erschöpft, sondern daß es sich um zwei verschiedene Grade der Wirklichkeitserfassung durch das Bewußtsein handelt, denen jedoch beiden die Entfremdung gemeinsam ist.

Das »Ich« des Dialogs findet, daß alles, so wie es ist, richtig und der Natur entsprechend sei. Es heißt hier:

²²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, S. 376.

Moi:

»A quoi que ce soit que l'homme s'applique, la nature l'y destinait.«

Lui:

»Elle fait d'étranges bévues. Pour moi, je ne vois pas de cette hauteur où tout se confond [...] s'il est dans la nature d'avoir appétit [...], je trouve qu'il n'est pas du bon ordre de n'avoir pas toujours de quoi manger. Quelle diable d'économie! des hommes qui regorgent de tout tandis que d'autres, qui ont un estomac importun comme eux, une faim renaissante comme eux, n'ont pas de quoi mettre sous la dent. Le pis c'est la posture contrainte où nous tient le besoin. L'homme nécessaire ne marche pas comme un autre, il saute, il rampe, il se tortille, il se traîne, il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.«²²⁹

Diese Positionen sind die Pantomimen der Anpassung, der Servilität, Schmeichelei und Heuchelei, zu denen die Welt zwingt. Daß der Neveu unter diesem Zwang selbst zur Inkarnation permanenter Pantomimik wird, *sieht er selber, bejaht es und empört sich gegen den Zwang zu dieser Bejahung*. Er ist der Widerspruch in sich selbst, der in seine Individualität projizierte Widerspruch der menschlichen Gesellschaft. In ihm selbst finden sich, wie Hegel sich ausdrückt, zwei verschiedene Gestaltungen des Bewußtseins, zwei Beziehungen. Die eine Beziehung zur Welt ist *Empörung*, ist ihre Ablehnung als eines Fremden, als eines *Ungleichen*.

Die andere Beziehung zur Welt ist die *Bejahung*, die sich in dem Wunsche bekundet, an ihr, am Reichtum teilzuhaben und gleich zu sein wie die Reichen und Mächtigen. Also eine Beziehung der *Gleichheit*. Hegel nennt das Bewußtsein der gleichfindenden Beziehung das edelmütige, das die Moral der Welt anerkennt; das Bewußtsein der ungleichfindenden Beziehung dagegen nennt er das niederträchtige.

Diese Ausdrücke sind als »moralische« gewählt, weil sie sich im Dialog Diderots dergestalt in die Partner teilen: »moi« gibt sich tugendhaft edel, moralisch, das »lui« gibt sich niederträchtig verworfen – aber es sind dies hier nur Bezeichnungen der landläufigen Moral, deren Scheincharakter ja entlarvt wird.

Wenn das »moi« des Dialogs als einfaches Bewußtsein und als edelmütiges erscheint, so sind im »lui«, im Neveu, beide Gestaltungen des Bewußtseins vorhanden.

Das edelmütige Bewußtsein nun, dessen Beziehung zu Macht und Reichtum diejenige der Gleichheit, der Identität ist, sieht diese seine Gleichheit als von jener Macht und jenem Reichtum her bestimmt. Es anerkennt jene Macht, um sein eigenes Fürsichsein zu bewahren, und liefert sich gerade dadurch dem Gesetz jener Macht aus. Wenn es diese Beziehung durchschaut, dann »sieht es« – wie Hegel sagt – »sein Selbst in der Gewalt eines fremden Willens, von dem es abhängt, ob er ihm dasselbe ablassen will«. In solcher Abhängigkeit bedarf es nur eines Willküraktes der Macht, so ist die von dieser Macht konzedierte Persönlichkeit in Nichts aufgelöst. Das Bewußtsein sieht hier dann – wie Hegel sagt – »die Gewißheit, ... das Wesenloseste, ... die absolute Unpersönlichkeit zu sein. Der Geist seines Dankes ist daher das *Gefühl wie dieser tiefsten Verworfenheit so auch der tiefsten Empörung*«. Was dem edelmütigen Bewußtsein zuvor als Gleichheit, als

²²⁹ op. cit., S. 481-482.

natürliche Identität erschien, erkennt es jetzt als absolute Ungleichheit und Fremdheit. Alles Gleiche ist aufgelöst; das Ich, das diesen Vorgang erlebt, ist nun zerrissen. Es empfängt sein Selbst als ein Gegenständliches von einer Fremdmacht, und indem es darum weiß, muß es diese seine Zerrissenheit als sein wirkliches Selbst, als Inhalt seiner Individualität hinnehmen und sich zugleich dagegen empören. So ist der Widerspruch im Subjekt selbst gesetzt, und weil die absolute Zerrissenheit nunmehr den Inhalt dieses Bewußtseins ausmacht, fällt – wie Hegel sagt – »in seinem Geiste der Unterschied desselben, als edelmütiges gegen das niederträchtige bestimmt zu sein, hinweg, und beide sind dasselbe«.

Diese absolute Zerrissenheit ist die Signatur des Neveu, von dem es gleich zu Beginn des Dialogs hieß, daß »ihm nichts weniger gleiche, als er selbst«. Indem für ihn alles Gleiche ungleich geworden ist, ist für ihn auch alle Fessel, alle Ordnung, alles Bestehende zerrissen. Seine Empörung ist die Verwerfung aller sittlichen Normen, die Infragestellung aller Meinungen, auch der eigenen, und jede Äußerung wird zur Schaufstellung, zur Pantomime, zum Mimikry, aus dem er sich nicht lösen kann.

Diese Empörung hat ihre eigene Sprache. Sie ist die vollkommenste Sprache nach Hegel, weil ihr Selbstbewußtsein das bis dahin vollkommenste ist, da es alle Momente seiner Zerrissenheit kennt. Die verlorene Gleichheit im Verhältnis zum gesamten Außen wird zur absoluten Ungleichheit. Aber das Bewußtsein dieser absoluten Ungleichheit wird für das Ich in seiner Zerrissenheit zu einer neuen Konstanten. Der Neveu ist die individuelle Einheit der absoluten Zerrissenheit. Hegel hat diese Paradoxie folgendermaßen formuliert:

»Dies Selbstbewußtsein, dem die seine Verworfenheit verwerfende Empörung zukommt, ist unmittelbar die absolute Sichselbstgleichheit in der absoluten Zerrissenheit, die reine Vermittlung des reinen Selbstbewußtseins mit sich selbst. Es ist die Gleichheit des identischen Urteils, worin ein und dieselbe Persönlichkeit sowohl Subjekt als Prädikat ist.«²³⁰

In dem Satz: »der Neveu ist die absolute Zerrissenheit« ist also »absolute Zerrissenheit« nicht einfach *Aussage* über den Neveu, sondern dieser ist sie selbst, er ist sein Prädikat! Hegel fährt fort:

»Aber dies identische Urteil ist zugleich das unendliche; denn diese Persönlichkeit ist absolut entzweit.«²³¹

Es ist im Zustande der »absoluten Verkehrung und Entfremdung der Wirklichkeit, und daher verkehren sich ihm alle Begriffe von Gut und Schlecht, wie sich ihm das edelmütige und das niederträchtige Bewußtsein verkehrt haben«.

Über dieser Umkehrung aller Werte erhebt sich freilich großartig das um seine Zerrissenheit wissende Selbstbewußtsein in seinem ganzen Reichtum. Für Hegel ist dieser Augenblick eine Manifestation des wahren Geistes und eine Vorstufe seines Zu-sichselbst-kommens, das in dem Moment der Zerrissenheit des Bewußtseins

²³⁰ op. cit., S. 399.

²³¹ ebd.

schon deren Überwindung und Aufhebung, die latente Synthese mitenthält. Dieses Bewußtsein spricht die ganze Wahrheit eines Weltzustandes aus.

Dem komplexen zerrissenen Bewußtsein des Neveu, des »lui«, steht das einfache moralisierende Bewußtsein des »moi« gegenüber. Hegel nennt es das »ehrliche«, das »einfache«, das »ruhige« Bewußtsein, das jedes Moment als eine bleibende Wesenheit nimmt, das die »ungebildete Gedankenlosigkeit« darstellt, die nicht weiß, daß sie doch »ebenso das Verkehrte tut«, die das Maß ihrer Selbstentfremdung nicht kennt. Dieses »einfache« Bewußtsein ist also, grob gesprochen, gegenüber dem komplexen Bewußtsein der Zerrissenheit das eigentlich dumme, dessen Äußerungen nur »einsilbig« sein können. Ist es einmal nicht einsilbig, sondern beredt, so sagt es nicht mehr, als der andere schon gesagt hat. Und wenn es den anderen, den Neveu, mit den Bezeichnungen »schändlich, niederträchtig« belegt, sagt es nichts anderes, als was der Neveu längst und wiederholt von sich selbst gesagt hat. Dieses einfache Bewußtsein des »moi« ist demnach schlechthin *töricht*. So also sieht der Philosoph aus, in dem Interpreten wie Curtius den idealen Philosophen erkennen wollen, der über den sklavenhaften Parasiten triumphieren soll!

Die Hegelsche Deutung ist nicht nur viel tiefer als jede andere, sondern auch völlig stringent. Wir wollen ihr noch einen Augenblick weiter folgen. Das »moi«, das einfache Bewußtsein also, nimmt gegen den Neveu das gültige Gute und Edle in Schutz, die landläufige Moral also. Das Gute sei durch das Vorhandensein des Schlechten bedingt – so behauptet »moi«, die Natur hätte es also aufs beste eingerichtet, indem sie Schlechtes und Gutes mischte. Dieses »moi« merkt dabei gar nicht, daß es mit seiner Rechtfertigung des Schlechten und Bösen als notwendige Folie des Guten die Auffassung des Neveu von der Schlechtigkeit der Weltordnung nicht widerlegt, sondern nur bestätigt. Wenn man vom Guten nichts anderes zu sagen weiß, als daß es durch das Schlechte bedingt sei, dann ist es substantiell nicht vorhanden.

Das »moi« begnügt sich nun nicht damit, die Vortrefflichkeit der Ordnung, die sich selbst genügende Existenz des Guten und der Tugend bloß zu behaupten, sondern versucht, es gegen die Anschwärmungen des Neveu durch Beispiele zu beweisen und somit den Status quo zu affirmieren. Diese Beispiele erweisen sich freilich als so singulär und fragwürdig zugleich, daß durch sie das Gute in der Welt nicht als deren Sinn, Zweck und Regel, sondern eher als Ausnahme und Zufall erscheint. So konnte Hegel feststellen:

»... das Dasein des Guten und Edlen als eine einzelne Anekdote, sie sei fingiert oder wahr, darstellen, ist das Bitterste, was von ihm gesagt werden kann.«²³²

Wenn das »moi« des Dialogs das »lui«, wenn das einfache Bewußtsein das zerrissene Bewußtsein schließlich auffordert, sich aus seiner Welt der Verkehrung zurückzuziehen, wie Diogenes in sein Faß, dann bedeutet dies nichts anderes als die Aufforderung zu einer Handlung, die von dem einfachen Bewußtsein des »moi« in sittlicher Entrüstung stets verworfen worden war: nämlich als einzelner egoistisch

²³² ebd., S. 403.

für sich selbst zu sorgen. Es würde zugleich bedeuten, den erreichten Stand der Bewußtseinschelle wieder zu opfern, oder, wie Hegel sagt, es würde bedeuten, »daß die Vernunft das geistige gebildete Bewußtsein, zu dem sie gekommen ist, wieder aufgabe, den ausgebreiteten Reichtum ihrer Momente in die Einfachheit des natürlichen Herzens zurückversenke und in die Wildnis und Nähe des tierischen Bewußtseins, welche Natur auch Unschuld genannt wird, zurückfalle«. ²³³ Kein Zweifel, daß hier – bei Diderot wie bei Hegel – ein antirousseauischer Affekt sich entlädt. Aber sowohl Diderots Fortschrittsgläubigkeit wie Hegels diesen Fortschritt einbegreifende Geschichtsphilosophie gehen dem geschichtlichen Zustand des Bewußtseins auf den Grund.

Der zu sich selbst, zu seinem ganzen Reichtum gekommene Geist des »lui« kann sich nicht auf die Simplizität des »moi« reduzieren lassen, das an dergleichen Korruptheit der Welt beteiligt ist und sich dabei einbildet, ihr als Zuschauer fern und frei von ihr zu sein. Das alles weiß der Autor Diderot, und die Schlußpointe des Dialogs drückt die Überlegenheit des Neveu in eigentümlicher, skurriler Weise noch einmal aus. Der Neveu verabschiedet sich mit den Worten:

»Adieu, monsieur le philosophe, n'est-il pas vrai que je suis toujours le même?

Moi:

Hélas! oui, malheureusement.

Lui:

Que j'aie ce malheur-là encore seulement une quarantaine d'années: rira bien qui rira le dernier.« ²³⁴

Der Neveu zieht die Konsequenz aus der Erkenntnis, daß die vollendete Eitelkeit der Welt auch das eigene Tun ihrem Gesetz unterwirft. Und weil in seinem Bewußtsein die zwifache Eitelkeit und Nichtigkeit zu solcher Klarheit gediehen ist, deswegen ist er auch trotz seiner genialischen Begabung zur Anpassung an die Welt des Reichtums letztlich doch unfähig, in deren Genuß zu gelangen. Dieses zerrissene Bewußtsein ist so weit gekommen, daß es sich der Entfremdung selbst wieder entfremdet: es ist die Negation der Negation, d.h. die Aufhebung des Widerspruchs in dem Geist, der ihn durchschaut hat. Noch einmal in den Worten Hegels, die den Charakter des Neveu so scharf umreißen:

»Es *ist* die sich selbst zerreißen Natur aller Verhältnisse und das *bewußte* Zerreißen derselben; nur als empörtes Selbstbewußtsein aber weiß es seine eigene Zerrissenheit, und in diesem Wissen derselben hat es sich unmittelbar darüber erhoben.« ²³⁵

Nun, derjenige, der sich wirklich darüber erhoben hat, indem er dies alles darstellen konnte, ist der Autor – Diderot. Wir können jetzt das Fazit aus unserer Betrachtung ziehen, indem wir noch einmal nach der Position des Erzählers fragen. In aller Deutlichkeit zeigt sich jetzt, daß das »Ich« des Dialogs eigentlich fast gar nichts

²³³ ebd., S. 403-404.

²³⁴ Denis Diderot, »Le neveu de Rameau«, op. cit., S. 487-488.

²³⁵ op. cit., S. 405.

mehr mit dem Autor direkt zu tun hat. Weder ist das »moi« Diderot selbst, noch ist »lui« der historische Rameau. Das »moi« ist nicht mehr als die simpelste, moralisierende, affirmativ einseitige Haltung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, während das komplexe »lui« in seiner abgründigen, sich selbst klaren Zerrissenheit die Projektion des gesamten geschichtlichen Weltzustands in einer einzigen Individualität darstellt, die sich sowohl ihrer eigenen Selbstentfremdung wie auch deren Bedingtheit durch die gesellschaftliche Wirklichkeit völlig bewußt ist. Der Umstand, daß der Neveu in seiner Selbstexplikation seine Beziehung zur Welt im tollen Spiel der Pantomime kundgibt, daß er die Aspekte seiner Erfahrungswelt in deren ganzer Fülle in seine Selbstdarstellung durch charakteristische Details und Betrachtungen hereinholt und reflektiert, dieser Umstand ist es, der schon bei Goethe den Eindruck einer vollständigen, lebenswahren Wiedergabe der Realität hervorrief. Goethe hat auch gesehen, daß die Gesprächsform Voraussetzung des Gelingens war. Wir verstehen jetzt, daß die von Diderot hier ausgetragene Bewußtseinsdialektik – die höchste, zu welcher die Aufklärung überhaupt gelangen konnte – in der Tat nicht anders als in Dialogform vorgebracht werden konnte. Ferner, daß es von diesem Gegenstand, von der Verkehrung aller Dinge in der Perspektive des zerrissenen Bewußtseins her, notwendig war, daß das Gespräch in scheinbarer Willkür von einem Gegenstand zum anderen überspringt, d.h. aber von einem Element dieses sich selbst explizierenden Bewußtseins zum anderen. Diese Willkür, die Zufälligkeit ist freilich nur scheinbar: sie ist wohlüberlegt, ist komponiert, wahrt aber gleichwohl die Sprunghaftigkeit der Fiktion, die von der Gestalt des Neveu her angelegt ist. Der Wechsel und die Überschneidung von Themen und Themengruppen unterstreichen den Charakter des zwanglosen Dialogs und werden durch die undisziplinierte Denkform des Neveu, der ja den Verlauf des Gesprächs bestimmt, als völlig natürlich begründet. Eine logisch-lineare Komposition des Dialogs wäre in Widerspruch zu dem komplexen Charakter des Neveu, zur »Zerrissenheit« seines Bewußtseins, und das heißt doch zum *Gehalt*, zum *Inhalt* des Werkes geraten. Wie Goethe ebenfalls sah, führen alle vermeintlichen Digressionen immer wieder auf den roten Faden der Musik zurück, der sie auch kompositorisch zur Einheit sammelt. Der tiefste Grund für das künstlerische Gelingen ist allerdings darin zu sehen, daß die *Dialektik des gespaltenen Bewußtseins* zur Seele und zur Form des Ganzen geworden ist, daß sich ihre Komplexität als höchster geschichtlicher Bewußtseinsgrad, als differenzierte Haltung der Wirklichkeit gegenüber in dem Sich-zur-SchauStellen des Neveu entfaltet und daß die Einheit dieser sich selbst klaren Zerrissenheit auch die Einheit des Dialogs bedingt. Ein Ausgleich zwischen »moi« und »lui« findet nicht statt. Der Widerspruch bleibt real so offen, wie er zu Anfang war. Aber seine Darstellung, das restlose Klarwerden über ihn, ist die große *denkerische* Leistung Diderots. Daß sich dieser Denkprozeß nicht abstrakt, sondern mit der Person des Neveu durch die Elemente der Lebenswirklichkeit selbst instrumentiert und so zur Kongruenz von Fiktion und Realität gelangt, wobei die Fiktion den tiefsten Wesensgrund dieser Realität zur Anschauung bringt, das ist die große *künstlerische* Leistung Diderots. Sie bedeutet die höchste Stufe der Reflexion gegenüber der historischen Realität, die in ihr reflektiert wird. Wir dürfen abschließend feststellen:

Eine Interpretation des *Neveu de Rameau*, die auf Hegel verzichtete, könnte niemals der Bedeutung des Werks angemessen sein. Hegel bietet den entscheidenden Zugang. Gleichwohl bleiben ein paar Fragen noch zu lösen, die ich jetzt nur andeute. Hegels Einsicht erfolgt nicht bloß dank seiner spezifischen persönlichen Genialität. Diese Einsicht setzt vielmehr auch die eigene, gegenüber dem 18. Jahrhundert wesentlich veränderte geschichtliche Situation voraus, d.h. die Epoche nach der französischen Revolution, und das bedeutet bereits die Erfahrung einer Phase des Kapitalismus, in welcher die Resultate des Mehrwerts nicht nur genußreiche Verschwendung erlauben, sondern diese letzten schon als Ausweis der Kreditwürdigkeit notwendig werden. Daraus erklärt sich die Perspektive Hegels. Im Frühkapitalismus des 18. Jahrhunderts aber »herrschen-wie Karl Marx im *Kapital* I feststellt-Bereicherungstrieb und Geiz als absolute Leidenschaften vor«. Theorie und Praxis der unterwürfigen Anteilnahme am Genuß bei dem Neveu beziehen sich also eher auf den parasitären Hochadel und die großbürgerliche »noblesse de robe«. Die hier angedeutete differenzierte Perspektive gilt es im Auge zu behalten. An der Gültigkeit der Hegelschen Einsicht ändert sich dadurch nichts. Verglichen mit der künstlerischen Vollendung des *Neveu de Rameau* scheint das letzte Werk Diderots, das uns hier beschäftigen soll, etwas abzufallen.

Jacques le Fataliste

Der Roman *Jacques le Fataliste* ist ein geniales Experiment, das als solches größte Aufmerksamkeit verdient, auch wenn ihm vielleicht kein rundes Gelingen beschieden war. Diesem Roman erging es ähnlich wie dem *Neveu de Rameau*. Diderot hat ihn vermutlich im Jahre 1773 oder 1774 zu schreiben begonnen. Ein kleines Publikum lernte ihn zuerst durch die handschriftliche Korrespondenz kennen, die Grimm von Paris aus für halb Europa unterhielt – eine Art von literarischer Agentur. Gedruckt wurde *Jacques le Fataliste* zu Lebzeiten Diderots nicht. In Deutschland muß eine größere Zahl von Abschriften verbreitet gewesen sein, und 1785 übersetzte Schiller eine der in den Roman eingeschobenen Novellen und veröffentlichte sie in der »Thalia« unter dem Titel *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache*. Sieben Jahre später erschien der ganze Roman in der deutschen Übersetzung von Mylius mit dem Titel *Jacob und sein Herr*. Der französische Text erschien erst weitere vier Jahre später, nachdem Prinz Heinrich von Preußen dem Institut de France eine ihm gehörende Abschrift des Werkes zur Verfügung gestellt hatte. Die Kritik ist mit *Jacques le Fataliste* lange Zeit noch schlechter verfahren als mit dem *Neveu de Rameau*. Wiederum aber stehen Goethe und Schiller am Anfang einer Reihe von Bewunderern, die auch in diesem Werk Diderots die Handschrift des Genies erkannten. Die Gegenseite wiederholt bis heute die gleichen Vorwürfe, die entweder von unangebrachter sittlicher Entrüstung ausgehen oder aber dem Roman seine Formlosigkeit oder dem Autor Diderot den Fatalismus vorwerfen, dem er hier das Wort geredet haben soll. Wie es um den Vorwurf, Diderot habe Laurence Sterne plagiiert, bestellt ist, wollen wir später sehen, ebenso, ob es zutrifft, daß Diderot in diesem Roman einen absoluten Determinismus lehre. Zu dem oft wiederholten Einwand, *Jacques le Fataliste* enthalte Obszönitäten, ist zunächst

zu sagen, daß Obszönität etwas anderes ist, als was hier vorliegt. Und zweitens hat Diderot selbst dazu ausreichend Stellung genommen. Diderot geht dabei im Roman selbst zunächst von seiner Auffassung des »conte historique«, der realistischen, lebenswahren Geschichte aus:

»Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère.«²³⁶

Dann stellt er die sehr berechtigte Frage, wer denn nun der Schlechtere sei, der Autor oder der Leser, der sich dabei Schlechtes denkt:

»Je m'amuse à écrire sous des noms empruntés les sottises que vous faites; vos sottises me font rire; mon écrit vous donne de l'humeur. Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux, ce n'est pas moi. Que je serais satisfait s'il m'était aussi facile de me garantir de vos noirceurs, qu'à vous de l'ennui ou du danger de mon ouvrage! Vilains hypocrites, laissez-moi en repos.«²³⁷

Dann wird er grob. Er nennt das Verbum, mit dem die Sprache den Geschlechtsakt bezeichnet, und fügt hinzu: »je vous passe l'action, passez moi le mot.«²³⁸ Dann fährt er fort:

»Vous prononcez hardiment, tuer, voler, trahir, et l'autre vous ne l'oserez qu'entre les dents? Est-ce que moins vous exhalez de ces prétendues impuretés en paroles, plus il vous en reste dans la pensée? Et que vous a fait l'action génitale, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour en exclure le signe de vos entretiens, et pour imaginer que votre bouche, vos yeux et vos oreilles en seraient souillés?«²³⁹

Diese Worte haben heute noch ebenso Gültigkeit, und vielleicht noch mehr, als zu Diderots Zeiten. Abschließend beruft er sich auf einen Autor, dessen *Übersetzer* zu sein er vorgibt:

»La licence de son style m'est presque un garant de la pureté de ses mœurs; c'est Montaigne.«²⁴⁰

In der Tat drückt sich Montaigne im fünften Kapitel des III. Buchs der *Essais* ganz ähnlich aus.

Die Geschichte der Kritik für *Jacques le Fataliste* ist ziemlich vollständig bei John R. Loy behandelt,²⁴¹ der auch eine recht gute Gesamtwürdigung des Werkes

²³⁶ Denis Diderot, »Jacques le Fataliste«, in: *Œuvres romanesques* (hrsg. Henri Bénac), Paris 1959, S. 714.

²³⁷ ebd.

²³⁸ ebd., S. 715.

²³⁹ ebd.

²⁴⁰ ebd.

²⁴¹ John Robert Loy, *Diderot's determined fatalist. A critical appreciation* »Jacques Jacques le Fataliste«, New York 1950.

bringt. Da *Jacques le Fataliste* in den letzten 25 Jahren mehr Interesse als je zuvor gefunden hat, wäre Loys Forschungsbericht bis heute zu vervollständigen.²⁴²

Was steht nun wirklich drin in diesem vielkritisierten und weniger oft sehr gepriesenen Roman? Man kann über ihn nicht sprechen, ohne seinen Inhalt und seine Form zu charakterisieren. Er beginnt »in mediis rebus«, d.h. mitten im Dialog zwischen dem Diener »Jacques« und seinem »Maître«. Man erfährt zunächst nur, daß sich beide auf einer Reise befinden und daß Jacques, der Diener, stets behauptet, daß alles, was geschieht, da oben aufgeschrieben, also vorausbestimmt sei. Gleich zu Anfang tut der Erzähler, was er im ganzen Verlauf immer wieder tut: er greift ein, wendet sich direkt an den Leser, kommentiert die Handlung; und er tut so, als wisse er weder, was vorher geschehen sei, noch was nachher geschehe. Indem er so scheinbar den Leser an der Nase herumführt, ihn veräppelt, mokiert er sich in Wahrheit über die Autoren, die alles immer genau zu wissen vorgeben und die Lebenswahrheit verfälschen, um ihr Ziel zu erreichen. Der Roman beginnt folgendermaßen:

»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.«²⁴³

Jede Kugel hat ihre Adresse: Es ist vorausbestimmt, wen sie treffen soll. Genau dasselbe hatte ein anderer berühmter Diener der Literatur behauptet: der Korporal Trim in Sterne's *Tristram Shandy*. Jacques erzählt seinem Herrn, daß auch ihm selbst, als er an der Schlacht von Fontenoy teilnahm, eine solche Kugel vom Schicksal bestimmt gewesen sei, daß sie ihn ins Knie getroffen habe und daß er ohne dieses Ereignis sich wohl niemals ernsthaft verliebt hätte. Wer nun den *Tristram Shandy* von Sterne aufmerksam gelesen hat, weiß, daß dies genau dem Fall des Korporals Trim entspricht. In dem Sterneschen Roman will Trim seinem Herrn, dem Onkel Toby, die Geschichte seiner Liebe erzählen und wird dabei immer wieder durch unvorhergesehene Zwischenfälle unterbrochen. Auch Trim hat eine Verwundung am Knie, wird von einem hübschen weiblichen Wesen zärtlich gepflegt und verliebt sich in dasselbige. Als jener Korporal Trim mit seiner Erzählung gerade an die Stelle kommt, da bei der zärtlichen Pflege sich etwas sehr Natürliches, wenn auch als unanständig Verschiedenes ereignet, wird die Geschichte endgültig unterbrochen durch das Eingreifen der Witwe Wadman, die heimlich zugehört hat und den Augenblick stimmungsmäßig für günstig hält, um zum Generalangriff auf ihr Opfer, den Onkel Toby, zu starten. Die Liebesgeschichte von Korporal Trim und der schönen Beguine, die ihn pflegt, nimmt bei Sterne nur ein paar wenige Seiten ein. Bei Diderot ist zwischen den Anfang, da Jacques von seiner Verwundung am Knie erzählt, und dem Ende seiner Erzählung, der Pflege durch die schöne Denise – mit einem ähnlichen Schlußeffekt –, die ganze mannigfaltige

²⁴² In unserer Bibliographie sind die wichtigsten Arbeiten verzeichnet.

²⁴³ op. cit., S. 493..

Fülle des Romans eingespannt: die langen Dialoge, die Zwischenfälle auf der Reise und die eingeschobenen Erzählungen. Zeitlich erstreckt sich die Handlung über acht Tage, um dann den Abschluß, der eigentlich kein Abschluß ist, so wenig wie es einen wirklichen Anfang gibt, zusammenzuraffen.

Wir finden also Jacques und seinen Herrn unterwegs, zu Pferde. Jacques beginnt die Geschichte seiner »Amouren«. Der Maître schläft dabei ein. Die Nacht überrascht sie beide. Der Autor greift ein, wendet sich an den Leser:

»Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.«²⁴⁴

Von dieser Art enthält der Roman zahlreiche Kommentare des Autors, in denen in ironischer Weise die Allwissenheit der Romanciers verspottet wird und ihre Willkür und Phantastik in der Erfindung der Fabel. Wir kommen auf die Bedeutung dieser Interventionen noch zurück.

Am anderen Morgen fährt Jacques in seiner Erzählung fort, wird aber unterbrochen durch die Begegnung mit einem Chirurgen und einer Bäuerin, erzählt dann wieder weiter, nachdem der Autor wiederum eingegriffen hatte mit der Frage, was er bzw. ein anderer Autor wohl aus dieser Begegnung alles hätte machen können. Die Bäuerin war nämlich vom Pferde gefallen und hatte sich dabei in attraktiver Weise entblößt. Daher bemerkt der Autor:

»Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer! Je donnerais de l'importance à cette femme; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin; j'ameuterais les paysans de ce village; je me préparerais des combats et des amours; car enfin cette paysanne était belle sous le linge. Jacques et son maître s'en étaient aperçus; l'amour n'a pas toujours attendu une occasion aussi séduisante. Pourquoi Jacques ne devient-il pas amoureux une seconde fois? pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître?«²⁴⁵

Jacques erzählt weiter. Der Herr unterbricht ihn; er glaubt zu wissen, was nun kommt. Aber Jacques widerspricht: es ist so, wie sein ehemaliger Hauptmann immer sagte:

»Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut [...] Tout a été écrit à la fois. C'est comme un grand rouleau qui se déploie petit à petit.«²⁴⁶

²⁴⁴ ebd., S. 495.

²⁴⁵ ebd., S. 469.

²⁴⁶ ebd., S. 498-499.

Wieder nimmt der Autor Stellung, unterbricht den Dialog über den Fatalismus und führt seine beiden Reisenden in ein Wirtshaus, in dem gefährliche Raufbolde randalieren. Der Herr bekommt es mit der Angst zu tun, aber Jacques,

- »Jacques, indigné, prend les pistolets de son maître.
- Où vas-tu?
- Laissez-moi faire.
- Où vas-tu? te dis-je.
- Mettre à la raison cette canaille.
- Sais-tu qu'ils sont une douzaine?
- Fussent-ils cent, le nombre n'y fait rien, s'il est écrit là-haut qu'ils ne sont pas assez.
- Que le diable t'emporte avec ton impertinent dicton!«²⁴⁷

Nun, Jacques bringt die Rowdies zur Reason, und er und sein Herr können ruhig schlafen. Man sieht, der Fatalismus hindert Jacques nicht daran, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Es handelt sich also nicht um einen Fatalismus oder Determinismus, der alles mit sich geschehen läßt. Beispiele dieser Art enthält der Roman viele: der Maître, der Jacques' Glauben an das Fatum nicht teilt, ist der passive, Jacques dagegen der aktive Mensch – »Jacques mène son maître«²⁴⁸ – der Diener »führt den Herrn«, wie es heißt.

Am anderen Morgen setzen unsere beiden Helden Reise und Gespräch fort, wieder über die »große Rolle«, auf der »oben« alles geschrieben steht. Der Herr wundert sich, er sieht nur Widersprüche zwischen Jacques' Überzeugung und seinem praktischen Verhalten: »Quel diable d'homme es-tu!«²⁴⁹ Jetzt greift der Autor wieder ein: wie wäre es, so wendet er sich an den Leser, wenn er Herr und Diener jetzt durch die Rowdies verfolgt und überfallen ließe:

»... il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques.«²⁵⁰

Nein, die Räuber folgen nicht:

»Il est évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.«²⁵¹

Wiederum also ein Ausfall gegen die Romane im Namen der Wahrheit, des Realismus. Wir sehen: *Jacques le Fataliste* ist eine Art von Antroman, so ähnlich wie Diderots großes Vorbild, dem er die Reise von Herr und Diener entnahm: der *Don Quixote*, mit dem Ritter von der Mancha und seinem Knappen Sancho Panza.

Jacques nimmt die »*Histoire de ses amours*« wieder auf. Zwischendurch fällt der Herr vom Pferd, der Autor greift ein, Jacques erzählt weiter, wie er nach seiner

²⁴⁷ ebd., S. 665.

²⁴⁸ ebd., S. 502.

²⁴⁹ ebd., S. 499-500.

²⁵⁰ ebd., S. 505.

²⁵¹ ebd.

Verwundung am Knie von einem Arzt und dessen Frau aufgenommen worden und deren Geldgier ausgesetzt war. Der Dialog – der Maître unterbricht ihn ständig – endet in einem wilden Streit über den Fatalismus.

Nun war es auch »écrit là-haut«, daß der Herr seine Uhr und die Reisebörse hatte liegen lassen, daß Jacques zurückreitet, sie zu holen, selbst durch besondere Umstände als Dieb eingesperrt wird, aber wieder frei kommt und zurückkehrt mit Börse und Uhr zu seinem Herrn, dem inzwischen jemand auch noch das Pferd gestohlen hat. Jacques erzählt jetzt weiter, wie man ihm das Knie operierte. Wieder unterbricht der Autor seinen Helden, um sich mit dem Leser auf ein Zwiegespräch einzulassen über die »vérité«. Dann geht es in der Erzählung weiter. Die beiden Reisenden stoßen auf einen Mann mit Pferd. Sofort interveniert der Autor:

»Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques: et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore.«²⁵²

Der Leser nimmt dies gerne hin, wundert sich aber dann einigermaßen, wenn später das Pferd des Herrn doch wieder auftaucht. Will der Autor den Leser verulken? Stellt er seine These wieder ironisch selbst in Frage? Will der Autor zunächst demonstrieren, daß ein Wiederauftauchen des Pferdes unwahrscheinlich, romanesk und deshalb unrealistisch ist? Dann aber zeigen, daß eben auch das Unwahrscheinliche möglich ist im Wirklichen? Man hat es nicht leicht mit Diderot! Sehen wir weiter!

Jacques fährt in seiner Erzählung fort, erzählt zwischendurch die Geschichte seines Bruders und was jener als Karmelitermönch erlebt hat. Alles wird immer wieder unterbrochen, sei es durch Fragen des Herrn, sei es durch Begegnungen wie diejenige mit einem Leichenzug, den Jacques für denjenigen seines ehemaligen Hauptmanns hält, der in Wahrheit aber nichts anderes ist als die Tarnung einer Schmugglerbande. Jedenfalls ist für Jacques jetzt der Anlaß gegeben, ausführlich die Geschichte seines Hauptmanns und dessen Freundes zu erzählen, immer wieder unterbrochen durch neue Begegnungen, Abschweifungen und Eingriffe des Autors und wieder durch neue eingeschobene Geschichten, die wir nicht alle anführen können, es sind insgesamt 21. Kein Wunder, daß Jacques schließlich glaubt, es sei »écrit là-haut«, daß er die Geschichte seiner Liebe nie werde zu Ende bringen können und daß es dem Maître, der die seine in Aussicht gestellt hat, ebenso ergehen werde. Immerhin bringt Jacques seine Geschichte so weit zu erzählen, wie er einmal eine gute Tat vollbracht hat, deren Lohn es war, daß er aus den Händen des habgierigen Arztes in die Behandlung eines anderen Arztes und in die Pflege der Frau, der er Gutes getan hatte, gelangte. Diese Frau hat eine Tochter, Denise genannt, sie wird die Rolle erhalten, die im *Tristram Shandy* die schöne Beguine des Korporals Trim spielt. Aber davon erfahren wir jetzt noch nichts, denn dem Autor fällt an dieser Stelle eine andere Geschichte ein, die er un-

²⁵² ebd., S. 528.

bedingt loswerden möchte. Erst nachdem dies geschehen ist, werden Jacques und sein Maître wieder präsentiert.

Sie kommen zu einem Wirtshaus, dessen Inhaberin lauthals um eine gewisse Nicole jammert, die von einem Gast in übelster Weise malträtiert worden war. Erst nachdem Jacques und sein Herr der Wirtin langen Trost zugesprochen haben, stellt es sich heraus, daß die gequälte Nicole nicht eine Tochter oder Freundin, sondern die Hündin der Wirtin ist. Jacques nimmt die Geschichte seiner Liebe wieder auf, wird jedoch durch die Wirtin unterbrochen, die nach den Wünschen ihrer Gäste fragt, wieder weggeht, zurückkommt, wieder gerufen wird, mit ihrem Mann streitet, sich versöhnt, sich wieder mit unseren Reisenden unterhält. Alles geht durcheinander wie in einer veritablen Kutscherkneipe. Der Inhaber des Gasthauses wird vorgeführt, wie er einen Schuldner zusammenstaucht, seinerseits wieder von seiner Frau zusammengestaucht wird und dem Schuldner nachläuft, um ihm noch mehr Geld anzubieten.

Während Jacques und sein Herr friedlich schlafen, benutzt der Autor die so entstandene Pause, um seine vorher angeschnittene Geschichte fortzuführen und ihr noch eine weitere anzufügen. Als Jacques und der Maître erwachen, regnet es in Strömen. Sie beschließen zu bleiben. Jacques nimmt die »Histoire de ses amours« wieder auf, wird aber bald durch die Wirtin unterbrochen, die sich nach Schlaf und Befinden ihrer Gäste erkundigt. Da sie ihre arme Nicole auf dem Arm hat, kommt die Rede auf die beiden Männer, die sie so übel behandelt haben. Das gibt eine gute Gelegenheit für die Wirtin, die Geschichte dieser beiden Männer zu erzählen. Vorher wird sie jedoch durch ihre Obliegenheiten als Wirtin unterbrochen. Die Liebe zu ihrer Hündin war nicht die einzige Leidenschaft der Wirtin, sie hatte noch eine andere: »c'était celle de parler.«²⁵³ Nachdem sie sich das Versprechen hat geben lassen, daß Jacques seinen unermüdlichen Mund hält, holt sie Wein, mit dem sich Jacques allmählich vollaufen läßt, und beginnt die Geschichte von Mme de la Pommeraye und dem Marquis des Arcis, jene Geschichte, die Schiller herausgelöst und übersetzt hat. Das geht wiederum nicht ohne zahlreiche Unterbrechungen, darunter ein schwerer Streit zwischen Jacques und seinem Herrn, auf den wir noch zurückkommen, und eine anzügliche, fabliau-artige Geschichte im Stile Rabelais'. Dabei erfährt man auch den Grund dafür, daß Jacques so schrecklich geschwätzig ist. Als Kind hatte er jahrelang einen Maulkorb tragen müssen, weil er seinem Großvater auf die Nerven ging – und jetzt holt er alles nach, was er damals versäumt hat. Da die Wirtin gerade weitere Weinflaschen aus dem Keller holt, schaltet Jacques eine neue Geschichte ein, deren Helden noch mitten in ihren Taten sind, als die Wirtin zurückkehrt und ihre unterbrochene Erzählung fortsetzt. Tags darauf regnet es immer noch. Jacques nimmt die Geschichte seiner Liebe wieder auf, kommt aber nicht weit, weil er sich mit seinem Herrn entzweit. Nach der Versöhnung reisen sie weiter, und zwar in Gesellschaft der beiden Männer, die der Hündin so mitgespielt haben. – Neue Geschichte. Der Autor greift ein: »Je vous entends, lecteur: vous me dites: Et les amours de Jacques?«²⁵⁴ Anschließend lange

²⁵³ ebd., S. 597.

²⁵⁴ ebd., S. 669.

Erklärung und die Geschichte eines üblen Mönchs. Dann unterhält sich der Autor erneut mit dem Leser über die vorgetragenen Geschichten. Als Jacques endlich die »Geschichte seiner Liebe« wieder aufnimmt, zeigt sich der Maître begierig zu hören, ob dies seine erste Liebe war oder ob und wie sein Diener schon vorher seine Unschuld verloren habe. Ergebnis: Jacques erzählt seine Jugenderlebnisse mit Justine, mit Dame Suzanne und Dame Marguerite, Geschichten, die sich leichter und vergnüglicher lesen als nacherzählen lassen.

Wer nun glaubt, von Jacques' Geschichte weiter zu hören, sieht sich getäuscht. Jetzt erzählt der Herr die seine. Er hat einst ein hübsches Fräulein namens Agathe geliebt, lange und hoffnungslos, zu dem ihm ein adliger Freund Zugang verschaffen sollte. Dieser Freund plündert den Verliebten aus nach allen Regeln der Kunst, denn der Freund ist der Geliebte von Agathe, und beide zusammen sind ein ganz unsauberes Pärchen. Als Agathe von dem Freund ein Kind erwartet, wird der Maître erstmals erhört, bei dieser Gelegenheit von der ganzen Familie Agathes in flagranti ertappt, wegen Verführung einer Minderjährigen verklagt und soll zur Heirat mit der werdenden Mutter gezwungen werden. Der Maître konnte sich – wie er jetzt erzählt – nur aus der Affäre ziehen, indem er sich verpflichtete, für das Kind, das gar nicht von ihm ist, zu sorgen.

Nach dieser Erzählung und einer weiteren finden die Reisenden das vor drei Tagen gestohlene Pferd des Maître wieder. Dann, nach neuer Intervention des Autors, führt Jacques seine Geschichte mit Denise weiter bis zu dem Punkt, den wir aus dem Vergleich mit dem Abenteuer des Korporals Trim kennen. Um seinem Herrn begreiflich zu machen, daß der wahre Herr er, der Diener sei, und daß dies »écrit là-haut« sei, lockert Jacques die Riemen am Pferd des Herrn, so daß dieser jämmerlich herunterfällt. Der Herr läßt es sich gefallen, bittet Jacques, mit seiner Erzählung fortzufahren, dieser aber weigert sich mit der Begründung, seine Kehle sei ausgetrocknet. Während dieses Streits gelangen sie in ein Dorf und treffen dort auf einen Reiter. Kaum sieht der Maître den Reiter und dieser den Maître, stürzen beide mit gezogener Waffe aufeinander los. Der Fremde bleibt liegen. Er ist der Freund, der einst den Maître zusammen mit Fräulein Agathe so reingelegt hatte. Er war gerade mit Agathe unterwegs zur Pflegerin ihres gemeinsamen Kindes. Die Leute laufen zusammen. Der Maître entflieht, Jacques wird an seiner Stelle gefangen genommen und ins Kittchen geworfen. Er tröstet sich: »Il fallait que cela fût, cela était écrit là-haut.«²⁵⁵ Und der Autor wendet sich an den Leser: »Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais.«²⁵⁶ Da er jedoch die Neugier des Lesers und seinen Wunsch, mehr zu erfahren, einsieht, hängt er gnädig noch einen Abschluß an:

Jacques wird mit anderen Gefangenen zusammen durch eine Räuberbande befreit, wird Mitglied dieser Bande und überfällt mit ihr gemeinsam ein Schloß. Plötzlich erkennt er, daß dieses Schloß das gleiche ist, in dem er einst als Verwundeter aufgenommen worden war, wo seine Denise wohnt und wo jetzt auch sein Maître, Freund des Schloßherrn, sich aufhält. Er unterbindet den Überfall. Denise ist noch

²⁵⁵ ebd., S. 777.

²⁵⁶ ebd.

frei. Jacques heiratet sie, und alle sind glücklich. Ungewiß bleibt, ob nicht der Maître und der Schloßherr sich in die schöne Denise verlieben und Jacques' Glaube an das unwiderlegliche Schicksal noch einer letzten Prüfung ausgesetzt wird:

»On a voulu me persuader que son maître et Desglands étaient devenus amoureux de sa femme. Je ne sais ce qui en est, mais je suis sûr qu'il se disait le soir à lui-même: >S'il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras; s'il est écrit au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras pas; dors donc, mon ami ...< et qu'il s'endormait.«²⁵⁷

So knapp und unangemessen unsere Inhaltsangabe sein mußte – man muß eben das ganze Werk lesen –, so erheben sich doch bereits angesichts eines solchen Resümees eine ganze Reihe von Fragen, in die wir einige Ordnung bringen müssen.

Der erste Eindruck, den der Leser erhält, ist derjenige des Durcheinanders, einer Vermischung aller Formen, bei der nie vorauszusehen ist, was noch kommt. Diese Verwirrung, der man sich angesichts der bunten Folge von Dialog, Novellen, Kommentar, ständiger Durchbrechung der einen Erzählform durch die andere, ausgesetzt sieht, wird noch schlimmer dadurch, daß der Leser immer wieder vom Autor apostrophiert wird und sich unversehens in die Reihe der Romangestalten einbezogen sieht. Diese merkwürdige Erzählform, einzig dastehend im 18. Jahrhundert, soll uns zuerst beschäftigen. Wie Sie sich erinnern, enthalten zahlreiche Interventionen des Autors polemische Ausfälle gegen die traditionelle Romanteknik. Sie finden statt im Namen der Lebenswahrheit und Wirklichkeit gegen die täuschende Einlinigkeit und Willkür der üblichen Romanfabel. Das deutet bereits darauf hin, daß die ständigen Unterbrechungen durch völlig unvorhersehbare Ereignisse, also das, was als Unordnung erscheint, den Widerspruch demonstrieren soll, der zwischen dem Leben und der literarischen Konvention realiter besteht. Es besteht also offenbar ein grundlegendes Mißverhältnis zwischen der Realität und der Fiktion – ein Mißverhältnis, über das die Fabel nicht mehr hinwegzutäuschen vermag. Diese Beziehung der Unglaubwürdigkeit wird nun konstitutiv insofern, als der Roman als Antiroman, als fortgesetzte Infragestellung der Fiktion konzipiert wird. Aufgabe dieses Diderotschen Antiromans wäre es dann also, den Widerspruch zwischen Leben und Fiktion in einer *neuen Romanform* zu thematisieren und durch eine neue Technik des Erzählens zu beseitigen. Bevor wir fragen, in welcher Weise dies versucht wird, ist jedenfalls die Hypothese aufzustellen, daß die Unordnung nur eine scheinbare ist, daß ihr eine bestimmte Absicht, ein Formprinzip zugrundeliegt.

Der Autor unterbricht die Handlung im Namen der Wirklichkeit. Unterbricht nun die Wirklichkeit eines plötzlich neu eintretenden Geschehnisses die Handlung, so bedeutet dies offensichtlich eine immer wieder erneuerte Korrektur an der Logik der Fiktion durch die Unlogik der Realität. Die chaotische Geschehnisfolge reproduziert das Leben, von dem man betroffen wird, während man meint, es autonom zu führen wie ein Romanheld oder gar wie der Erzähler alter Observanz seine Personen.

²⁵⁷ ebd., S. 780.

Wenn man diesen inneren Zweck der unerwarteten Episoden erkannt hat, versteht man auch, warum Diderots Helden sich auf der Reise befinden, warum diese einerseits den Wanderungen des edlen Ritters von der Mancha und seines Knappen Sancho Panza, andererseits dem ziellosen Schweifen der Protagonisten des pikaresken Romans nachgebildet ist. Der fahrende Ritter Don Quijote suchte sich auf seinen Fahrten, wie weiland der Held des mittelalterlichen höfischen Romans, in Ritterburgen von den Mühsalen seiner Aventüren zu erholen und sich von liebreizenden Schloßfräuleins waschen und laben zu lassen. Aber was Don Quijote für Ritterburgen hält, sind vulgäre Straßenkneipen. Der Schloßherr, von dem er sich zum Ritter schlagen läßt, ist in Wahrheit ein Kneipenwirt, und die Damen, in denen er Edelfräulein sieht, sind wenig spröde Dienstmägde.

In den Schelmenromanen ist die illusionistische Fluchtbewegung des fahrenden Rittertums in die ruhelose Wanderschaft des proletarischen Picaro umgeschlagen, dadurch aber zugleich in die Realität gewendet. Jetzt wird die Kneipe als Kneipe verstanden. Die Kreuzpunkte, in denen sich Lebenserfahrung sammelt, sind nicht mehr Ritterburgen, sondern Straßenschenken. Das Wirtshaus tritt an die Stelle des Schlosses, mit ähnlicher, aber verlagelter Funktion. Henry Fielding, besonders mit seinem *Tom Jones*, und Diderot in *Jacques le Fataliste* verwalten hier das doppelte Erbe des Cervantes und des Picaro-Romans.

Aber die dem Leben des Ritters sinnverleihende Aventüre und das dem Picaro zum Medium für sein Sich-Durch-Schlagen werdende Abenteuer haben bei Diderot eine andere, doppelte Funktion erhalten: Einmal dokumentiert die Begegnung auf der Reise und in der Schenke die Unvorhersehbarkeit des einem bestimmten Schicksals, instrumentiert also das Thema des Fatalismus. Zum anderen veranschaulicht sie eben die kontingente Lebenswirklichkeit gegen die vom allwissenden Autor diktierte und dem Leben entgegengestellte Fabel des konventionellen Romans.

Im Leben kommt meistens alles anders als man denkt, und die Frage ist, ob man das Leben wirklich »führen« kann. Die Romanciers nun »führen« das Leben ihrer Helden kraft angemaßter Selbstherrlichkeit, und eben diese wird von Diderot als die Wirklichkeit verfälschend in Frage gestellt. Diese Infragestellung im Roman selbst aber bringt eine Fülle von neuen Formproblemen mit sich.

Was würde ein Romancier – d.h. ein Romancier traditioneller Art – jetzt aus meiner Geschichte machen? Diese Frage richtet Diderot wiederholt an seinen Leser. Die nächste Frage aber – nicht immer explizit – lautet: Was kann das Leben selbst, die kontingente Wirklichkeit des Lebens, jetzt aus meiner Geschichte machen? Daß dann immer etwas Unerwartetes und auch dieses immer wieder durch Unvorhersehbares unterbrochen eintritt, das bedeutet doch nichts anderes, als daß die Möglichkeiten des Ereignens und Zustoßens potentiell unendlich sind und daß der Zufall hier eine andere Rolle spielt als bisher. Und schon aus diesem inhaltlichen Grunde ist die Geschichte als Geschichte ohne wirklichen Anfang und ohne wirkliches Ende – weder ihre Gründe noch ihr Ziel sind ersichtlich: das alles steht undurchschaubar »écrit là-haut«. Die unendliche Chance der *Zufallsbegegnung* veranschaulicht die allseitige Offenheit der Zukunft eines jeden Moments und damit einen besonderen, essentiellen Aspekt der Wirklichkeit. Der traditionelle Autor trifft diesen Aspekt nicht, weil er von vornherein um das Ende weiß und die Unvorher-

sehbarkeit nicht als Wirklichkeit in seine Fabel hereinholt. Dies gerade versucht Diderot hier, indem er den Erzähler selbst nicht wissen läßt, was jetzt kommt. Der Erzähler sieht nicht in die Zukunft seiner Personen, sondern bleibt immer in der Gegenwart ihrer jeweiligen Lage, und zu diesem Zweck sucht er sich sogar noch einen Komplizen, indem er auch den Leser mit hereinzieht und in Gespräche über den Verlauf der Geschichte verwickelt. Nicht umsonst hat der André Gide der *Faux-Monnayeurs* den Diderotschen Roman so geliebt. Dort, bei Gide, unterhält sich der Autor, der selbst zur handelnden Person des Romans geworden ist, durch sein Tagebuch mit dem Leser. Und dieser Leser erfährt, daß die Ereignisse und die Personen, die der Autor geschaffen hat, dem Autor selbst über den Kopf wachsen, daß sie sich seiner Lenkung entziehen, daß sie »wirklicher« sind, als er sie zu machen verstanden hatte.

Mit der Einbeziehung des Lesers realisiert Diderot in eigentümlicher Weise einen Punkt des Programms, das uns aus den *Deux amis de Bourbonne* bekannt ist: die Forderung, daß der Leser so präsent, so undistanziert vorhanden sei wie der Geschichtenhörer am Herdfeuer. In einer anderen Erzählung ist Diderot noch weiter gegangen. Hatte er im *Neveu de Rameau* den Erzähler fast völlig im Ich des Dialogs aufgehen lassen, so führt er ihn in der Novelle *Ceci n'est pas un conte* als Dialogpartner ein, der außerdem selbst eine Rolle in der erzählten Geschichte gespielt hat. Diese Figur, »à peu près le rôle du lecteur«, ist zugleich »personnage«.²⁵⁸ Und dieser zur Gestalt der Erzählung gewordene Leser weiß über viele Einzelheiten der Geschichte besser Bescheid als derjenige, der sie erzählt. Das bedeutet, daß die Distanz zwischen Autor und Publikum hier so weit aufgehoben ist, daß das durch den Leser repräsentierte Publikum in das Verhältnis der Komplizenschaft zum Autor getreten ist, d.h. aber, daß es die erzählte Geschichte als ebenso real hinnimmt wie der Erzähler sie meint und daß der Leser, weil selbst ebenso mit Erfahrung des Lebens ausgestattet, die Wahrheit manchmal besser weiß als der Erzähler. Der Erzähler also, d.h. diesmal der Autor, ist seines Alleinwissens, seiner Allwissenheit enthoben. Bei Diderot hat sich der Autor dieser Position freiwillig und vorsätzlich selber begeben.

In *Jacques le Fataliste* kommt hinzu, daß der so einbezogene Leser ganz auf die Position des Erzählers festgelegt wird, der nicht weiß, was seinen Gestalten im nächsten Augenblick zustoßen wird. Daher benutzt er den Schlaf seiner Helden, um über eben diese Fragen sich mit dem Leser zu unterhalten oder Betrachtungen anzustellen.

Dieser Trick nimmt dem Leser die gewohnte Distanz, nimmt ihm die Möglichkeit, das Erzählte als Fiktion abzutun, da er ja selbst am Verlauf der Handlung beteiligt wird. Er wird aktiviert. Und selbst die Erwartungen dieses so unterrichteten, gewarnten und einbezogenen Lesers werden genarrt. Sie entsinnen sich der Geschichte mit dem gestohlenen Pferd des Maître, zu der Diderot sich durch den Diebstahl von Sancho Panzas Esel im *Don Quijote* hatte anregen lassen. Der Autor weist es als Methode schlechter Romanciers ab, dieses Pferd wieder erschei-

²⁵⁸ Denis Diderot, » Ceci n'est pas un conte«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. J. Assézat), Bd. 5, Paris 1875, S. 311.

nen zu lassen. Wie sollte man danach erwarten, es doch wieder zu sehen? Aber es geschieht eben in der Tat das ganz und gar Unerwartete, wie man hieran sieht, und selbst der in die Intimität einbezogene Leser muß dies erkennen: der Autor hat eben selbst nicht gewußt, was auf den nächsten Seiten der großen Schriftrolle – »écrit là-haut« – bereits stand. Er widerlegt seine eigenen Vermutungen. So wird alle Teilgewißheit erst recht wieder ungewiß. Der spätere Gang der Handlung ironisiert also die frühere Ironie des Autors, die Wirklichkeit widerlegt noch den zaghaftesten Versuch der Vorausbestimmung selbst noch bei dem Erzähler, der um diesen Tatbestand weiß. So wird sogar noch dieses Wissen um die Wirklichkeit als ungewiß in Frage gestellt. Es ist die vollständige Aufhebung der epischen Distanz, die hier angestrebt wird.

Etwas Vergleichbares gibt es erst wieder im Roman des 20. Jahrhunderts. Diese kaum begreifliche Modernität des *Jacques le Fataliste* zeigt sich auch noch bei Betrachtung eines anderen Aspekts. Diderot war nicht der erste, der zur Verlebendigung, zur Aktualisierung der Handlung vom Tempus der Vergangenheit zum Präsens überwechselte, also zum sogenannten »historischen Präsens«. Aber keiner hat dies so ausgiebig getan wie er. Er scheut nicht davor zurück, die verschiedenen Zeitstufen ineinander zu verschachteln, sie dadurch zu relativieren und auf die dem jeweiligen Stadium der Handlung, als dem Erzähler wie dem Leser und dem Ereignis gegenwärtig, zu beziehen. Er wechselt die Zeitstufen sogar mitten im Satz.

Ich erinnere an die Stelle, da Jacques die Geschichte seines Hauptmanns und dessen Freundes erzählt. Das geschieht im Wirtshaus. Diese beiden können nicht leben, ohne sich zu duellieren. Beide treffen sich zufällig wieder einmal, gehen sofort hinter die nächste Scheune zum Duell. Der eine bleibt verwundet liegen. Jacques ist es, der erzählt:

»Le camarade de mon capitaine, ou le cloueur, sollicite la permission de faire un tour dans sa province: il l'obtient. Sa route était par Paris. Il prend place dans une voiture publique. A trois heures du matin, cette voiture passe devant l'Opéra; on sortait du bal. Trois ou quatre jeunes étourdis masqués projettent d'aller déjeuner avec les voyageurs; on arrive au point du jour à la déjeunée. On se regarde. Qui fut bien étonné? Ce fut le cloué de reconnaître son cloueur. Celui-ci lui présente la main, l'embrasse et lui témoigne combien il est enchanté d'une si heureuse rencontre; à l'instant ils passent derrière une grange, mettent l'épée à la main, l'un en redingote, l'autre en domino; le cloueur, ou le camarade de mon capitaine, est encore jeté sur le carreau. Son adversaire envoie à son secours, se met à table avec ses amis et le reste de la carrossée, boit et mange gaiement. Les uns se disposaient à suivre leur route, et les autres à retourner dans la capitale, en masque et sur des chevaux de poste, lorsque l'hôtesse reparut et mit fin au récit de Jacques.«²⁵⁹

Die Wirtin erscheint also in dem gleichen Augenblick, da die Helden von Jacques' Erzählung sich wieder auf die Reise machen. Der zeitliche Unterschied zwischen dem erzählten Ereignis und dem Augenblick des Erzählens ist hier also innerhalb eines Satzes ausgetilgt. Der Erzähler, der seinen Helden Jacques dies erzählen

²⁵⁹ op. cit., S. 610.

läßt, stellt sich in die gleiche Gegenwart und fixiert sogleich auch seinen Leser wieder auf die gleiche Zeit und den gleichen Ort.

Nun dürfen wir nicht vergessen, daß all das soeben Gehörte einen Teil jener Unterbrechungen darstellt, welche die umfangreiche Erzählung der Wirtin immer wieder auseinanderreißen. Diese Geschichte ist die von Schiller übersetzte Novelle: Ihre Heldin, Mme de la Pommeraye, wird von ihrem Geliebten, dem Marquis des Arcis, nur noch als Freundin geschätzt, während sie ihn nach wie vor liebt. Um sich zu rächen, engagiert sie eine Kupplerin und deren schöne, aber bisher einen nicht eben tugendhaften Beruf ausübende Tochter. Mit Geld, Geschick und frommen Reden gelingt es, den Marquis sich so leidenschaftlich in jene Tochter verlieben zu lassen, daß er sie heiratet. Mme de la Pommeraye sorgt dafür, daß er am Tage der Hochzeit erfährt, daß er eine Dirne geheiratet hat. Das ist die grausame Rache der verschmähten Mme de la Pommeraye. Bereits während die Wirtin mit ihrer Erzählung beginnt, wird sie ständig unterbrochen. Sie schildert die Protagonisten:

»Cette femme vivait très retirée. Le marquis était un ancien ami de son mari; elle l'avait reçu et elle continuait de le recevoir. Si on lui pardonnait son goût efféminé pour la galanterie, c'était ce qu'on appelle un homme d'honneur. La poursuite constante du marquis, secondée de ses qualités personnelles, de sa jeunesse, de sa figure, des apparences de la passion la plus vraie, de la solitude, du penchant à la tendresse, en un mot, de tout ce qui nous livre à la séduction des hommes ... (*Madame? – Qu'est-ce? – C'est le courrier. – Mettez-le à la chambre verte, et servez-le à l'ordinaire.*) eut son effet, et Mme de La Pommeraye, après avoir lutté plusieurs mois contre le marquis, contre elle-même, exigé selon l'usage les serments les plus solennels, rendit heureux le marquis, qui aurait joui du sort le plus doux, s'il avait pu conserver pour sa maîtresse les sentiments qu'il avait jurés et qu'on avait pour lui. Tenez, monsieur, il n'y a que les femmes qui sachent aimer; les hommes n'y entendent rien ... (*Madame? – Qu'est-ce? – Le Frère-Quêteur. – Donnez-lui douze sous pour ces messieurs qui sont ici, six sous pour moi, et qu'il aille dans les autres chambres.*) Au bout de quelques années, le marquis commença à trouver la vie de Mme de La Pommeraye trop unie. Il lui proposa de se répandre dans la société: elle y consentit; à recevoir quelques femmes et quelques hommes: et elle y consentit; à avoir un dîner-souper: et elle y consentit. Peu à peu il passa un jour, deux jours sans la voir; peu à peu il manqua au dîner-souper qu'il avait arrangé; peu à peu il abrégéa ses visites; il eut des affaires qui l'appelaient: lorsqu'il arrivait, il disait un mot, s'établait dans un fauteuil, prenait une brochure, la jetait, parlait à son chien ou s'endormait. Le soir, sa santé, qui devenait misérable, voulait qu'il se retirât de bonne heure: c'était l'avis de Tronchin. »C'est un grand homme que Tronchin! Ma foi! je ne doute pas qu'il ne tire d'affaire notre amie dont les autres désespéraient.« Et tout en parlant ainsi, il prenait sa canne et son chapeau et s'en allait, oubliant quelquefois de l'embrasser. M^e de La Pommeraye ... (*Madame? – Qu'est-ce? – Le tonnelier. – Qu'il descende à la cave, et qu'il visite les deux pièces de vin.*) Mme de La Pommeraye pressentit qu'elle n'était plus aimée; il fallut s'en assurer, et voici comment elle s'y prit ... (*Madame? – J'y vais, j'y vais.*) L'hôtesse, fatiguée de ces interruptions, descendit, et prit apparemment les moyens de les faire cesser.«²⁶⁰

Hier vermischen sich die Zeit des Erzählens und die Zeit des Erzählten. Die beiden Ebenen werden ineinander geschoben, weil der ja selbst gegenwärtige Leser sie

²⁶⁰ ebd., S. 599-600.

als gleichzeitig erlebt. Dieser Leser ist der Zuhörer des Autor-Erzählers und er ist auch der Zuhörer der Wirtin, so wie Jacques und sein Maître. Wir wundern uns nun gar nicht mehr, wenn Jacques und sein Herr die erzählte Geschichte gerade so miterleben, als wären sie selbst beteiligt.

Es ist Abend, die Wirtin entfernt sich nur noch kurz, um neue Flaschen für Jacques zu holen. Als von der Verschwörung der drei Frauen gegen den Marquis des Arcis die Rede ist, wendet sich Jacques direkt an den Marquis, also an den Helden der von der Wirtin erzählten Geschichte, so als hätte er ihn vor sich:

»Si elles continuent comme elles ont débuté, monsieur le marquis des Arcis, fussiez-vous le diable, vous ne vous en tirerez pas.«²⁶¹

Jacques stellt sich in die Gegenwart der Erzählung. Der Maître ebenso mit seinen Bemerkungen. Da nun die Wirtin über längere Strecken hinweg ihre Erzählung in Dialogform wiedergibt – sie also schon dramatisierend vergegenwärtigt – und Jacques, der Maître und die Wirtin selbst dazu dialogmäßig immer wieder Stellung nehmen, als wären sie dabei, werden die Reden des Marquis des Arcis, der Mme de la Pommeraye, Jacques', des Maître und der Wirtin derart ineinander verwurteilt, daß der Leser völlig konfus wird und Geschehenes und Geschehendes, also Vergangenes und Gegenwärtiges kaum mehr zu trennen vermag. Dazu ein Beispiel. Der Marquis teilt Mine de la Pommeraye seinen Entschluß mit, jenes Mädchen zu heiraten:

»Le Marquis

Je ne puis me résoudre à rien. Il me prend des envies de me jeter dans une chaise de poste, et de courir tant que terre me portera; un moment après la force m'abandonne; je suis comme anéanti, ma tête s'embarrasse: je deviens stupide, et ne sais que devenir.

Madame de la Pommeraye

Je ne vous conseille pas de voyager; ce n'est pas la peine d'aller jusqu'à Villejuif pour revenir.«

Le lendemain, le marquis écrivit à la marquise qu'il partait pour sa campagne; qu'il y resterait tant qu'il pourrait, et qu'il la suppliait de le servir auprès de ses amies, si l'occasion s'en présentait; son absence fut courte: il revint avec la résolution d'épouser.

Jacques

Ce pauvre marquis me fait pitié.

Le maître

Pas trop à moi.

L'Hôtesse

Il descendit à la porte de Mm' de La Pommeraye. Elle était sortie. En rentrant elle trouva le marquis étendu dans un fauteuil, les yeux fermés, et absorbé dans la plus profonde rêverie. Ah! marquis, vous voilà? la campagne n'a pas eu de longs charmes pour vous.

– Non, lui répondit-il, je ne suis bien nulle part, et j'arrive déterminé à la plus haute sottise qu'un homme de mon état, de mon âge et de mon caractère puisse faire. Mais il vaut mieux épouser que de souffrir. J'épouse.

²⁶¹ ebd., S. 626.

Madame de la Pommeraye
Marquis, l'affaire est grave, et demande de la réflexion.

Le Marquis

Je n'en ai fait qu'une, mais elle est solide: c'est que je ne puis jamais être plus malheureux que je le suis.«²⁶²

Sie sehen: die Zuhörer Jacques und sein Herr stehen im selben Verhältnis der erlebten Gegenwart zur Erzählung der Wirtin wie unser Autor und sein Leser zum gesamten erzählten Roman. Und die Situation, in der sich die Wirtin und ihre Zuhörer befinden, ist in den Verlauf der erzählten Handlung eingeklammert. Vergangenheit und Gegenwart überschneiden sich ständig. Die Zukunft dagegen wird als schlechthin unvorhersehbar ausgeschaltet, gerade auch die Zukunft in der Vergangenheit, das »futur dans le passé«. Und so wie dies durch den Autor unseres Romans geschieht, so auch – durch Jacques – für die jeweils zwischendurch erzählten Geschichten. Immer wieder weist er die ungeduldige Neugier des Maître zurück oder bedeutet ihm, daß es immer anders gekommen sei, als er glaube. Als der Maître sogar bei der Erzählung der Wirtin vorauswissen möchte, wie es weitergeht, fährt ihm Jacques glatt über den Mund.

Von den komplottierenden Frauen meint der Maître: »Je voudrais bien savoir quel est leur projet.«²⁶³ Darauf Jacques: »Moi, j'en serais bien fâché: cela gêterait tout.«²⁶⁴ Wir haben hier also alle Zeitstufen – außer derjenigen der Zukunft, der des Nachher – auf eine Ebene gebracht: Die *Zeit des Autors*, da dieser seinen Standpunkt als a posteriori-Erzähler aufgibt; die *Zeit des vom Autor einbezogenen Lesers*; die *Zeit Jacques'* und seines Herrn; die *Zeit der Handlung* der von den Personen unseres Romans vorgetragenen Novellen. Was Wunder, wenn der Autor seinen Gegenwartscharakter als zusätzliche Gestalt seines Werks noch dadurch unterstreicht, daß er, wenn seine Helden pausieren, selbst noch eine eigene Geschichte einlegt und somit seine Distanz als Autor vollends aufhebt!

Alle diese Zeitstufen fallen also in einer steten Gegenwart zusammen. Das Ziel dieses Verfahrens ist es, den äußersten möglichen Grad an Teilnehmen, an Realitätscharakter, an Miterlebenkönnen einer erzählten Wirklichkeit zu erreichen. Die technische Voraussetzung für dieses Koinzidieren der Zeitstufen auf einer Ebene ist der *ständige Wechsel zwischen narrativer und dialogischer Darstellungsform*. Zu welcher Stufe der Natürlichkeit die Diderotschen Dialoge aufsteigen, können Sie schon aus den wenigen bisher zitierten Beispielen ermessen. Sie sind in einer solchen Weise realistisch, natürlich und lebenswahr; Diderot befindet sich hier so sehr in seinem eigensten Lebensmoment, daß man förmlich spürt, wie sehr sich hier die gesprochene Sprache dem Gedanklichen anpaßt und es sinnlich ausdrückt.

Hier geschieht, was selten genug gelingt: gesprochene Sprache und Literatursprache werden zur Kongruenz gebracht. In diesem Realismus, aus dessen Sprache kein Bereich der Wirklichkeit – weder Essen noch Trinken noch Lieben – mehr

²⁶² ebd., S. 641.

²⁶³ ebd., S. 626.

²⁶⁴ ebd.

ausgeschlossen ist, steckt sehr viel von jenem Geist, den man den »esprit gaulois« genannt hat und auf dessen markantesten Vertreter Rabelais sich Diderot ausdrücklich bezieht, ebenso wie auf Molière. Durch die Sprache des Dialogs sind auch die Sprecher da, sind blitzartig in ihrem Wesen und in ihrer »condition« beleuchtet.

Im Anschluß an eine der zahlreichen Erörterungen zwischen Herr und Diener bekundet Jacques: »On ne fait jamais tant d'enfants que dans les temps de misère.«²⁶⁵ Darauf der Maître: »Rien ne peuple comme les gueux.«²⁶⁶ Das Thema »Liebe, Brot der Armen« wird also hier ganz vom sozialen Aspekt her abgewandelt. Was für Jacques unverschuldete Armut und Elend sind, erscheint dem Maître von seinem Herrenstandpunkt aus als Signatur sozialer und moralischer Nichtswürdigkeit, als Bettlertum.

Mit dieser verschiedenen, vom sozialen Rang bestimmten Einstellung, die sich in der differenzierten Sprache manifestiert, sind auch die divergierenden Weltauffassungen Jacques' und seines Herrn gekennzeichnet. Jacques, dem Diener, erscheint der gesellschaftliche Zustand als Ergebnis des Fatums, als Resultat eines blinden Schicksals. Der Maître hingegen vertritt den Glauben an eine sinnvolle gute Weltordnung und an die Bestimmbarkeit des Schicksals. Er ist das einfache Bewußtsein dieses Werks. Das führt uns zu dem im Titel des Romans enthaltenen *Grundthema des Fatalismus*.

Hat Diderot hier den Fatalismus gepredigt oder hat er ihn ad absurdum führen wollen? In der Diderot-Forschung findet man beide Auffassungen vertreten. Die jüngste Monographie über *Jacques le Fataliste* von Francis Pruner²⁶⁷ plädiert für einen entschiedenen Determinismus und Fatalismus Diderots. Doch ist man bei dieser Lösung genau so unbefriedigt wie bei der gegenteiligen, jedenfalls solange der Determinismus rein mechanistisch verstanden wird. Wie verhält es sich damit? Jacques ist ein ungebildeter Philosoph – sein Maître stellt mit Erstaunen fest, wie sehr sein Diener Philosoph ist. Der »grand rouleau«, auf dem alles geschrieben steht – »là-haut« – ist nur die der Dienerfigur angepaßte Simplifikation einer komplexen Theorie des Determinismus, mit der sich Diderot sein Leben lang herumgeschlagen hat, ohne sich damit zufrieden geben zu können.

Wenn Diderot seine Theorie des Realismus gegen den herkömmlichen Roman zu verwirklichen versucht, indem er den allwissenden Autor eliminiert und als je gegenwärtigen Beobachter darstellt, also die Gewißheit über das zukünftige Geschehen ausschaltet, und wenn er jedes neue Ereignis als unvorhersehbar und unvorhergesehen darbietet, so heißt dies nichts anderes, als daß er das Wesensgesetz der Wirklichkeit in der *Kontingenz*, in der *Zufälligkeit* sieht. Hier ist er mit seinem Jacques einer Meinung. Wenn alles, was geschieht, das Resultat einer blinden Zufälligkeit ist, und wenn alles, was geschehen wird, dem Zufall oder einer völlig undurchschaubaren Kausalität unterworfen wird, dann ist es ganz und gar ausgeschlossen, daß der Mensch sein Schicksal autonom zu bestimmen vermag. Soll in eine völlig kontingente Welt überhaupt noch eine irgendwie sinnvoll erscheinende

²⁶⁵ ebd., S. 511.

²⁶⁶ ebd.

²⁶⁷ Francis Pruner, *L'unité secrète de Jacques le Fataliste*, Paris 1970.

Ordnung hineininterpretiert werden, dann ist das nur auf zwei Weisen möglich: Entweder – das ist die christliche Lösung – ist alles, was geschieht, Folge eines unerforschlichen Ratschlusses Gottes, dessen Sinn sich erst im Jenseits erschließt, oder aber es herrscht eben ein schlechthin blindes Fatum, in dem einen Sinn zu suchen eigentlich a priori sinnlos ist. Und trotzdem sucht der Mensch selbst noch in diesem Fatum einen letzten Sinn, in dem er dessen Verlaufsgesetzlichkeit zu erkennen sucht: das ist dann der Determinismus. Wenn Geschehen und Tun, ja der Mensch in seiner Psyche und seinem Handeln, durch Umwelt, Abstammung, Erziehung oder eine fremde Schicksalsmacht determiniert sind, welche Rolle kann dann hier noch der menschliche Wille spielen? Kann er das Gesetz der Determinierung durchbrechen? Kann er wenigstens durch seine freie Willensentscheidung selbst in die Reihe der determinierenden Faktoren sich einreihen? Dies wäre eine letzte, partielle Rettung der Autonomie unter gleichzeitiger Hinnahme des Determinismus. Es scheint, als stünde Jacques – der sich in der Theorie als vollkommener Fatalist gibt – in der Praxis seines Tuns etwa auf dieser Ebene und als entspreche dies auch ungefähr der Einstellung des Autors Diderot.

Die Frage: Determiniertheit oder Autonomie des Willens? ist zu allen Zeiten unmittelbar auch eine Grundfrage der Ethik. Wer in seinem Leben und Charakter völlig determiniert ist, kann moralisch nicht verantwortlich gemacht werden. Sowohl der religiöse Sündenbegriff wie der juristische Begriff des Vergehens sind durch die Antwort auf diese Frage bestimmt. Nur derjenige, dessen Entscheidung durch einen freien oder wenigstens teilweise freien Willen getroffen wird, ist verantwortlich. Und nur in diesem Sinne kann ihm rechtens Lohn oder Strafe zuteil werden. Eines ist sicher: die Vorstellung des »liberum arbitrium«, des völlig freien Willens, hat Diderot stets abgelehnt. Hat ihn nun die Erfahrung der Kontingenz des Lebens zum extremen Fatalismus bzw. Determinismus geführt? Hat er die moralische Verantwortlichkeit geleugnet? Gewiß ist, daß alle Personen des Romans, einschließlich der Helden der eingeschobenen Novellen, weder völlig gut noch völlig böse sind, daß sie mit einer Handlung sich als wertvolle, edelmütige Menschen erweisen, um sogleich mit der nächsten diesen Eindruck zu widerlegen. Jacques zeigt sich in seinen amouren Affären als ein von Skrupeln nicht eben geplagter Schwerenöter und dann wieder von bewundernswerter, spontaner Güte. Ähnliches gilt mutatis mutandis von Mme de la Pommeraye und allen anderen. Die Realität, das ist eben der Mensch in seinem Widerspruch. Das gesamte Moralproblem wird auf der Ebene des Relativismus gehalten, und dies entspricht durchaus dem Relativismus der Zeitstufen, der nur die Zukunft völlig offen läßt. Ein fester Punkt scheint sich jedoch zu zeigen in diesem Relativismus: das Moralproblem wird auf den individuellen Fall reduziert. Was aber, wenn dieses Individuum selbst restlos determiniert ist? Wir bewegen uns also im Kreis, so scheint es.

Eine gewisse Klarheit über diese Fragen ergibt sich nun aus der Deutung der beiden Hauptfiguren des Romans, in deren das Gerüst des Romans bildenden Dialogen und in deren gegenseitigem Verhältnis das Schicksalsproblem in vielfältiger Weise artikuliert wird. Der Maître ist Anhänger der Willensfreiheit. Aber sein Diener bringt ihm immer wieder bei, daß es mit dieser Willensfreiheit nicht weit her ist; in besonders drastischer Weise gegen Ende des Romans. Der Herr fällt vom Pferd und hätte sich übel verletzt, wenn Jacques ihn nicht aufgefangen hätte:

»Jacques: N'est-il pas évidemment démontré que nous agissons la plupart du temps sans vouloir? Là, mettez la main sur la conscience: de tout ce que vous avez dit ou fait depuis une demi-heure, en avez-vous rien voulu? N'avez-vous pas été ma marionnette, et n'auriez-vous pas continué d'être mon polichinelle pendant un mois, si je me l'étais proposé?«²⁶⁸

Das ist klar genug, so klar und eindeutig, daß der Herr es aufgibt, noch etwas zu erwidern. Die Willensfreiheit scheint widerlegt, der Fatalismus Jacques' bestätigt zu sein. Und doch ist dem nicht so, denn die Tat, die Jacques unternahm, um seines Herrn Überzeugung ad absurdum zu führen, kann ihrerseits mit dem besten Willen nicht mehr als vorherbestimmt, als determiniert angesehen werden. Jacques greift, wie man sieht, dem Schicksal so kräftig unter die Arme, daß er damit seine eigene Theorie, daß alles »écrit là-haut« sei, wo nicht widerlegt, so doch erheblich einschränkt.

An der zitierten Stelle ist noch ein weiterer Umstand bemerkenswert: Was ist das für ein Diener, der seinem Herrn erklären kann, daß der Herr, wann immer er – der Diener – es darauf anlege, seine – des Dieners – Marionette, sein Hanswurst sei?! Bis zu Kleists »Marionettentheater«, wo das Symbol der Marionette positiv gewendet wird, hat es in der Literatur nie etwas anderes bedeutet als ein Bild für das Ausgeliefertsein an blind waltende, willkürliche Fremdmächte. Wenn hier nun der Herr zur Marionette des Dieners erklärt wird, so fällt dadurch ein recht seltsames Licht auf das Verhältnis von Herr und Diener. Damit kommen wir zum letzten Hauptproblem.

Der Maître vertritt die Willensfreiheit und wird hereingelegt, wie auch in seiner Liebe zu Fräulein Agathe; er ist trotz seiner Überzeugung von der Möglichkeit der Selbstbestimmung durch den Willen stets unentschlossen, ist eine durchaus schwache Figur, die sich leiten läßt: »Jacques mène son maître.«²⁶⁹ Jacques vertritt den Fatalismus und ist – ebenso paradoxal – der Aktive, der Energische, von dem alles Handeln ausgeht, dessen spontanes Reagieren die Handlung wie das Gespräch vorantreibt, während der Maître höchstens Anlaß, kaum jedoch Akteur ist. Diderot hat diesen Sachverhalt erzählerisch auch dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Gestalt des Maître darstellungsmäßig einen ungleich geringeren Realitätsgrad erreicht als der in runder Plastizität sich präsentierende Diener. Jacques ist »un diable d'homme«, ein Mensch aus Fleisch und Blut. Von Jacques erfahren wir allmählich alle Lebensumstände, vom Herrn nur ganz wenig. Der Herr ist im tiefsten unwesentlich und uninteressant. Er hat daher auch keinen Namen. Diderot hat dies ausdrücklich festgestellt. An der Stelle des Romans, da Jacques sich von seinem Maître vorübergehend trennen muß, um die verlorene Uhr und die Geldbörse zu suchen, ist es deutlich gesagt. Der Autor wendet sich an den Leser: Folgen wir jetzt Jacques, dann ist es möglich, daß er nie zum Maître, dem geduldigen Zuhörer seiner Geschichte, zurückkehrt, dann »adieu les amours de Jacques« ! Lassen wir aber Jacques aus den Augen und folgen dem Herrn, dann, lieber Leser:

²⁶⁸ op. cit., S. 774-775.

²⁶⁹ ebd., S. 665.

»... vous serez poli, mais très ennuyé; vous ne connaissez pas encore cette espèce-là. *Il a peu d'idées dans la tête*; s'il lui arrive de dire quelque chose de sensé, c'est de réminiscence ou d'inspiration. Il a des yeux comme vous et moi; mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus; *il se laisse exister*: c'est sa fonction habituelle.«²⁷⁰

Dann folgt unmittelbar ein Übergang von der Betrachtung zur Schilderung und in diesem Übergang ein noch härteres Wort:

»L'automate allait devant lui, se retournant de temps en temps pour voir si Jacques ne revenait pas.«²⁷¹

Er steigt vom Pferd, steigt wieder auf, wieder ab, wieder auf, sieht zurück, flucht, wo Jacques bleibt und so fort. Er weiß nichts mit sich anzufangen ohne Jacques! Ohne fruchtbare Idee, seine Vernunft ist Reminiszenz oder Zufallseinfall, das Leben dieses Vertreters der Willensfreiheit ist reines Mit-sich-geschehen-lassen: »il se laisse exister«²⁷² – und dies ist seine Funktion als Herr, der Habitus seines Daseins: »c'est sa fonction habituelle – *automate*.«²⁷³

Deutlicher braucht es nicht mehr gesagt zu werden: Dieser an sich unwesentliche Mensch ist wesentlich nur durch seinen Status als Dienstherr. Was er an Wesen hat, hat er also durch den Diener, ohne den es keinen Herrn gäbe. Dieser »Herr« ist nur das Attribut seines Dieners. Das bedeutet die grundlegende Verkehrung einer bisher für unerschütterlich angesehenen menschlich-sozialen Beziehungsform. Alles Aktive, alles die Zukunft Provozierende, geht von dem Diener aus, während das Herr-Sein seine Realität vom Diener ableitet, rein statisches Prinzip bleibt. Umso paradoxer erscheint der Umstand, daß dieser Herr stets von der *Freiheit des Willens* und der Diener stets von der *Fatalität, der Unfreiheit des Willens* redet. Der Herr redet von Freiheit und ist abhängig – nämlich von seinem Diener, ohne den er nichts ist; und der Diener redet von Unfreiheit und Abhängigkeit und führt doch den, von dem abhängig zu sein er zugibt. Und doch widerruft Jacques diese Abhängigkeit ständig, so wenn er seinem Herrn erklärt:

»il est écrit là-haut que je vous suis *essentiel* [...] je sais que vous ne pouvez pas vous passer de moi ...«²⁷⁴

Und dann, von sich selbst in der dritten Person sprechend:

»Jacques mène son maître. Nous serons les premiers dont an l'aura dit; mais an le répétera de mille autres qui valent mieux que vous et moi.«²⁷⁵

²⁷⁰ ebd., S. 515.

²⁷¹ ebd.

²⁷² ebd.

²⁷³ ebd.

²⁷⁴ ebd., S. 664.

²⁷⁵ ebd., S. 665.

Wir wollen uns hüten, zu viel hineinzuzinterpretieren. Aber sollte der Autor Diderot wirklich nicht wissen, was er hier sagt, nämlich, daß für sein Herr-Diener-Paar erstmals wissentlich zutrifft, daß der Diener den Herrn führt und daß man in einer unbestimmten Zukunft von tausend anderen das gleiche sagen wird? Die »Herren« des Ancien Régime werden in der Revolution im Grunde nicht mehr tun können, als mit unserem Maître dazu zu sagen: »Cela me semble dur, très dur.«²⁷⁶

Der Maître freilich glaubt nicht an diese düstere Zukunftsperspektive: die Freiheit des Willens bietet ihm die Gewähr, daß der Wille es auch durchzusetzen vermag, daß in dieser besten aller möglichen Welten (er ist Leibnizianer) alles so bleibt, wie es ist. Er ist überzeugt von der Persistenz des gesellschaftlichen Status quo.

Jacques, der Diener aber, ist der Fatalist, zu dessen Fatum es eben auch gehört, jetzt und hier der Diener seines Herrn zu sein. Aber dieser Fatalismus hat merkwürdige Zukunftsperspektiven. Als von dem Kind der schönen Agathe die Rede ist, für das der Maître bezahlen soll, obwohl er nicht der Vater ist, ruft Jacques aus:

»Qu'il y a d'étranges choses écrites là-haut. Voilà un enfant de fait, Dieu sait comment! [...] Qui sait s'il n'est pas né pour le bonheur ou le bouleversement d'un empire?«²⁷⁷

Der Maître verneint das: »Je te répons que non.«²⁷⁸ Er will einen Handwerker aus dem Kind machen, der dann wieder Handwerker zeugt: »Il se mariera; il aura des enfants qui tourneront à perpétuité des bâtons de chaise dans ce monde.«²⁷⁹ Darauf Jacques:

»Oui, si cela est écrit là-haut. Mais pourquoi ne sortirait-il pas un Cromwell de la boutique d'un tourneur? Celui qui fit couper la tête à son roi, n'était-il pas sorti de la boutique d'un brasseur, et ne dit-on pas aujourd'hui ...?«²⁸⁰

Er kann seinen Satz nicht zu Ende führen. Von solchen politisch aktuellen Andeutungen will der Maître nichts wissen: »Laissons cela.«²⁸¹ Wir sehen: es ist ein seltsam aufsässiger Fatalismus, dem Jacques das Wort redet. Und doch ist er nur konsequent. Wer an das blinde Fatum und seine Unberechenbarkeit glaubt, dem steht es völlig frei, auch zu glauben, daß dieses Fatum es möglich machen kann, daß in naher Zukunft alle Verhältnisse umgestürzt werden können, daß ein Handwerker zum Königsmörder und der Diener zum Herrn werden kann. Die Geschichte hat Jacques Recht gegeben. Sein Fatalismus ist die Weltanschauung des Knechts, der nicht mehr einsieht, daß sein Knechtsstand Ergebnis einer sinnvollen Weltordnung sein soll. Dieser Fatalismus enthält daher als Antwort auf die Herrenmoral, als Antithese, einen revolutionären Impuls. Der scheinbar unverrückbare Zustand der Welt des Ancien Régime verbot es, an eine Änderung aus eigener Willensan-

²⁷⁶ ebd.

²⁷⁷ ebd., S. 768.

²⁷⁸ ebd.

²⁷⁹ ebd.

²⁸⁰ ebd.

²⁸¹ ebd.

strengung zu glauben. Aber das Fatum, das Fatum könnte diese Änderung ja durchaus vollbringen. Ein Fatum, das dem Menschen als Zufall erscheinen muß. Jacques nimmt seinen Dienerstatus als Gebot des gegenwärtigen Fatums. Und trotzdem wird er gelegentlich höchst aufsässig, aufsässig bis zur schwersten Befehlsverweigerung. Der Herr empört sich darüber, daß die knusprige Denise einen Diener vorzieht. So etwas Appetitliches ist den Herren vorbehalten: »La coquine! préférer un Jacques!«²⁸²

Jacques:

»Un Jacques! un Jacques, monsieur, est un homme comme un autre.«

Maître:

»Jacques, tu te trompes, un Jacques n'est point un homme comme un autre.«

Jacques:

»C'est quelquefois mieux qu'un autre.«²⁸³

Diese Passage enthält in knappster Form die historische Dialektik des Bewußtseins der Freiheit, und zwar im Mündigwerden des dritten Standes:

Jacques' erste Antwort betont gegenüber der Feststellung des Maître, daß ein Diener nicht gleichwertig sei, die Gleichheit aller Menschen: »un Jacques, monsieur, est un homme comme un autre.« Auf die wiederholte Behauptung der *Ungleichheit* durch den Maître im Sinne der Minderwertigkeit des Dieners antwortet Jacques nun mit der Möglichkeit einer Ungleichheit im umgekehrten Sinn, der alle Hierarchie aufhebt: »C'est quelquefois mieux qu'un autre.« Diejenigen unter Ihnen, die mein Kolleg über Marivaux' Romane gehört haben, werden sich erinnern, daß die Revolte des dritten Standes auf literarischem Gebiet mit dem Helden von Marivaux' Roman *Le paysan parvenu* einsetzt. Aber dieser Held – er heißt ebenfalls Jacob – ist ein Arrivist, der nach seinem erfolgreichen Aufstieg in eine andere Gesellschaftsschicht auch die Moral der Herren übernimmt und seine aus der sozialen Inferiorität geborene Revolte vergißt. Mit dem veränderten Sein verändert sich auch sein Bewußtsein. Unser Fatalist aber bleibt der Diener, der er ist, und er behält damit das progressive Bewußtsein vor seinem Herrn, in dessen Ideologie der Prozeß der Geschichte stagniert. Er erhält sich damit aber das Recht zur Aufsässigkeit, zum Schritt in die Zukunft; gerade indem er Knecht bleibt, so wie sich der Neveu de Rameau die Bewußtseinshelle der Zerrissenheit bewahrt, indem er darauf verzichtet, ein anderer zu werden, als er ist.

Der gleiche dritte Stand, die gleichen Diener wie Jacob und Jacques aber finden ihren klassisch gewordenen jüngeren Bruder im Jahre 1784 in Figaro. Im fünften Akt von Beaumarchais' *Mariage de Figaro* wirft der Diener Figaro zwei Jahre lang

²⁸² ebd., S. 659.

²⁸³ ebd.

vor ausverkauftem Haus die Herausforderung des dritten Standes in die Gesellschaft des Ancien Régime:

»... Non, monsieur le comte, [...] Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus.«²⁸⁴

Figaro formuliert hier aus der persönlichen Protestsituation heraus den entscheidenden Vorwurf der Funktionslosigkeit, mit der sich der Adel einer echten Begründung seiner Privilegien begibt. Den Bewußtseinsprozeß, der den dritten Stand zu dieser Haltung befähigt, hat Diderot dargestellt, und zwar ganz in dem Sinne, wie ihn Hegel in dem Kapitel »Herrschaft und Knechtschaft« in der *Phänomenologie des Geistes* entwickelt hat. Der Herr genießt nur noch, was der Knecht erarbeitet, und er wird gerade dadurch abhängig von ihm. Der Knecht aber, als der Produzierende, wird Herr über sein Produkt und erkennt die Abhängigkeit, in welche der Herr zu ihm gerät. Das ist genau die Situation von Jacques, aus welcher das Bewußtsein einer neuen Freiheit erwächst, die jederzeit eine völlige Umkehrung der Verhältnisse ins Auge fassen kann.

Unsere Analyse von *Jacques le Fataliste*, die Ihnen sehr lang vorgekommen sein mag und in Wahrheit immer noch zu knapp war, hat uns dazu geführt, drei hauptsächlich inhaltliche Schichten festzustellen, die ganz offensichtlich ihr spezifisches Formgesetz mitbringen – eine dreifache gedankliche Struktur also:

1. Verhältnis und Auseinandersetzung von Herr und Knecht,
2. Problem und Diskussion des Fatalismus,
3. Problem des Antiromans, faßbar in der Einziehung der epischen Distanz und dem Aufgeben der Allwissenheit des Autors.

An diese resümierende Feststellung knüpfen sich nun noch zwei Fragen:

1. Hängen diese drei inhaltlichen Schichten organisch zusammen?
2. Wenn ja: wie sind sie erzählerisch und ideologisch miteinander vermittelt?

Die erste Frage betrifft den einheitlichen Gehalt des Romans, die zweite ist eine solche der Form und der Struktur, also bereits eine eminent ästhetische. Wir wollen versuchen, beide Fragen zu beantworten – abschließend und zusammenfassend –, denn sachlich ist es bereits geschehen. Ich brauche nur zu resümieren:

Die Auseinandersetzung zwischen Jacques und seinem Maître, zwischen dem Diener und seinem Herrn ist eine soziale, eine solche zweier Klassen, ein Klassenkonflikt. Seine historische Aktualität ist aus der Rückschau unverkennbar. Sie ist ein grundlegendes inhaltliches Moment des Romans, das die Handlung als sol-

²⁸⁴ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, »La folle journée ou le mariage de Figaro«, in: *Théâtre de Beaumarchais* (hrsg. Maurice Rat), Paris 1956, S. 310-311.

che bestimmt. Dieses handlungsbestimmende, reale, der Basis zugehörige Moment aber erweist sich fast unmittelbar auch als ein philosophisches insofern, als der Herr als Vertreter der *Willensfreiheit* mit der *Fatalismustheorie* des Dieners als der diesem und seiner sozialen Situation konformen Philosophie konfrontiert wird. Soziale Inhaltsschicht und philosophisch-weltanschauliche Schicht sind also direkt miteinander in Beziehung gesetzt. Wie aber steht es mit der dritten fundamentalen Inhaltsschicht, mit derjenigen, die die erzählerische Struktur des Romans und die ästhetische Konzeption direkt berührt: mit der Problematik der Erzählhaltung, des Verhältnisses Autor – Personen – Leser? Ist auch sie in die thematische Interdependenz einbezogen?

Das Fatalismusproblem hat, wie wir sehen, seine Wurzel in der geschichtlichen Bewußtwerdung des Dieners. Es stellt sich bei Jacques so dar, daß von der willensmäßigen Beibehaltung des Status quo für den Diener nichts, von dem unvorhersehbaren, weil willkürlichen Schicksal aber alles erwartet werden kann. Der Glaube an die Beherrschung der Welt durch den Zufall, das Unberechenbare, Unvorhersehbare, ist die Gestalt, in der sich bei scheinbar unverrückbaren Machtverhältnissen revolutionäre Hoffnung behaupten kann. Der Sohn eines Handwerkers kann einen König töten und ein Reich umwälzen, wie Cromwell – wenn das Schicksal es so will, wenn es »écrit là-haut« ist. Das Prinzip der Unvorhersehbarkeit, das sich philosophisch die Gestalt des Fatalismus gibt, in der Praxis aber – wie Jacques' Verhalten zeigt – jederzeit die Möglichkeit zum Miteingreifen offenläßt, erscheint auf der Ebene der *Romantheorie* als Auflehnung gegen die traditionelle Romanfabel – im Namen der Unvorhersehbarkeit und Kontingenz des Lebens. Die Willensfreiheit und Autonomie, die in der Figur des Maître widerlegt wird, ist dieselbe, auf welche der Erzähler jetzt verzichtet und gegen welche der Autor des Antiromans jetzt polemisiert. Die in Jacques verkörperte Negation der Auffassung, es liege nur am Willen, der Gesellschaft den Status quo zu erhalten, diese Negation erscheint in der ästhetischen Theorie als Negation einer Romanform, deren Vertreter sich anmaßen, schon immer zu wissen, wie es weiter geht, wie man die Handlung führt, wie die Personen, gelenkt vom Autor, ihre Zukunft bestimmen. Die drei Bedeutungsschichten – die handlungsmäßige der Reise von Herr und Diener und ihrer freund-feindlichen Konflikte, die philosophische mit dem Problem von Determinismus und Freiheit, und die erzähltheoretische mit ihrer Leugnung der Zukunft bzw. ihrem permanenten Offenlassen der Zukunft – bedingen sich gegenseitig. Sie koinzidieren in der gemeinsamen strukturbildenden Funktion, die sich gerade als die Struktur des Antiromans, der Gegenfabel im Namen der Wahrheit des Lebens, zur Form dieses Romans kristallisiert – in den Unterbrechungen, in dem »Es kommt anders als man glaubt«, in den Zufallsbegegnungen usw. Hier ist der innere Zusammenhang der Thematik, aber auch das Geheimnis einer Form zu sehen, mit der Diderot die Moderne antizipiert hat. Jetzt kann man, ohne als »terrible simplificateur« zu gelten, auch ganz dezidiert sagen: Diderots romantische Widerlegung und die romanästhetische Theorie in *Jacques le Fataliste* spiegeln die bewußtseinsmäßige Aufhebung der Ständegesellschaft des Ancien Régime wider, und zwar aus der Perspektive des dritten Standes, der in der Person Diderots bereits die Grenzen der bürgerlichen Ideologie durchstößt. Für eine detaillierte Darlegung der zuletzt vorgetragenen Thesen zu Jacques le Fataliste darf ich abschlie-

ßend auf meinen Aufsatz: *Est-ce que l'on sait où l'on va?* verweisen.²⁸⁵ Diderot könnte den bis heute erhobenen Vorwurf, Sterne plagiiert zu haben, gefaßten Geistes auf sich nehmen. Hätte er außer dem *Neveu de Rameau* und *Jacques le Fataliste* nichts von Belang geschrieben, es würde genügen zu bestätigen, was Hegel von ihm gedacht hat und Goethe von ihm sagte, nämlich daß er »ein einzig Individuum« gewesen ist.

²⁸⁵ Erich Köhler, »>Est-ce que l'on sait où l'on va?< Zur strukturellen Einheit von Diderots >Jacques le Fataliste et son Maître<«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 16 (1965), S. 128-148.

Bibliographie

1. Allgemeines

a) Bibliographien, Literaturgeschichten und Gattungsprobleme

Cabeen, D. C., *A Critical Bibliography of French Literature*, Bd. 4, »The Eighteenth century«, Syracuse Univ. Press 1951.

Cioranescu, A., *Bibliographie de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris 1969.
The Eighteenth Century. A current bibliography, New York 1981.

Martin, A., V. G. Mylne, R. Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français. 1751-1800*, London/Paris 1977.

Abraham, P., Desné, R. (Hrsg.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Bd. 3, Paris 1975.

Benrekassa, G., *Roman et lumières au XVIII^e siècle*, Paris 1970.

Brockmeier, P., Wetzel, H. H. (Hrsg.), *Von Rabelais bis Diderot = Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 1, Stuttgart 1981.

Brooks, P., *The novel of worldliness*, Princeton 1969.

Coulet, H., *Le roman jusqu'à la Révolution*, 2 Bde., Paris 1967.

Dieckmann, H., »Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich«, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2), S. 73 ff.

Falke, R., »Versuch einer Bibliographie der Utopien«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953-1954), S. 92 ff.

Gaiffe, R., *Le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris 1971.

Godenne, R., *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève 1970.

Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967.

Hempfer, W., *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972.

Hinck, W. (Hrsg.), *Europäische Aufklärung 1*, Frankfurt 1974.

Huet, M.-H., *Le héros et son double. Essai sur le roman de l'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris 1975.

Klemperer, V., *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Berlin/Halle 1954/1966, 2 Bde.

Krauss, W., *Literatur der französischen Aufklärung*, Darmstadt 1972.

Le Breton, A., *Le roman français au XVIII^e siècle*, Paris 1925.

May, G., *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, New Haven/Paris 1963.

Picard, H. R., *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*, Heidelberg 1971.

Scherpe, K. R., *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1968.
 Showalter, E., *The Evolution of the French Novel 1641-1782*, Princeton 1972.
 Stackelberg, J. v., *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970.
 Stackelberg, J. v. (Hrsg.), *Europäische Aufklärung III*, Frankfurt 1980.
 Van Tieghem, P., *Le préromantisme*, Paris 1924.
 Wagner, H. (Hrsg.), *Texte zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1974.
 Waldberg, M. C. v., *Der empfindsame Roman in Frankreich*, Straßburg/Berlin 1906.

b) Verschiedenes

Alter, J. V., *L'esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime. Littérature et tensions sociales au XVII^e et XVIII^e siècles (Les origines de la satire antibourgeoise II)*, Genève 1970.
 Bender, K.-H., *Revolutionen: die Entstehung des politischen Revolutionsbegriffes in Frankreich zwischen Mittelalter und Aufklärung*, München 1977.
 Bohnen, K., Bauer, C. (Hrsg.), *Aufklärung und Sinnlichkeit in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Kopenhagen/München 1981.
 Bürger, P., *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt/Main 1972.
 Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932.
 Chassignaud-Nogaret, G., *La noblesse au XVIII^e siècle. De la féodalité aux lumières*, Paris 1976.
 Dagen, J., *L'histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris 1977.
 Desné, R. (Hrsg.), *Les matérialistes français de 1750 à 1800*, Paris 1965.
 Dieckmann, H., »Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts«, in: *Nachahmung und Illusion*, München 1964 (Poetik und Hermeneutik 1), S. 29 ff.
 Dieckmann, H., »Das Abscheuliche und das Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Die nicht mehr schönen Künste*, München 1968 (Poetik und Hermeneutik 2), S. 271 ff.
 Dieckmann, H., *Studien zur europäischen Aufklärung*, München 1974.
 Duchet, M., *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris 1971.
 Ducros, L., *French society in the 18th century*, New York 1971.
 Friedrich, H., *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich*, München 1935.
 Friedrich, H., Schalk, F. (Hrsg.), *Europäische Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, München 1967.
 Furet, F., *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris/La Haye 1965-1970, 2 Bde.
 Goyard-Fabre, S., *La philosophie des Lumières en France*, Paris 1972.
 Gusdorf, G., *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris 1971.

- Gusdorf, G., *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris 1976.
- Habermas, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin ⁴1969.
- Herrnstadt, R., *Die Entdeckung der Klassen. Die Geschichte des Begriffs Klasse von den Anfängen bis zum Vorabend der Pariser Julirevolution 1830*, Berlin 1965.
- Horkheimer, M., Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt 1969.
- Knoke, U., »Das Siècle des Lumières und seine geistig ideologische Wegbereitung«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 6 (1982), S. 406-438.
- Köhler, E., »>Je ne sais quoi<. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953-1954), S. 21 ff., auch in: E. Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt ²1972, S. 230ff.
- Köhler, E. (Hrsg.), *D'Alembert. Einleitung zur Enzyklopädie (1751)*, zweisprachige Ausgabe, Hamburg ²1975.
- Kosellek, R., *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg 1959.
- Krauss, W., Mayer, H. (Hrsg.), *Grundpositionen der französischen Aufklärung*, Berlin 1955.
- Krauss, W. (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Literatur der Aufklärung*, Berlin 1964.
- Krauss, W., *Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*, Neuwied/Berlin 1965.
- Löwith, K., *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1953.
- Mauzi, R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris 1960.
- Mensching, G., *Totalität und Autonomie. Untersuchungen zur philosophischen Gesellschaftstheorie des französischen Materialismus*. Frankfurt a. M. 1971.
- Möbus, G., *Die politischen Theorien im Zeitalter der absoluten Monarchie bis zur französischen Revolution*, Köln/Opladen ²1966.
- Mornet, D., *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris 1907 (Neudruck New York 1964).
- Mornet, D., *Le Romantisme en France au 18^e siècle*, Paris 1912.
- Mornet, D., *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris (1926), ⁸1969.
- Mornet, D., *Les origines intellectuelles de la Révolution française (1715-1787)*, Paris (1933), ⁶1967.
- Mortier, R., Hasquin, H. (Hrsg.), »L'Europe et les révolutions (1770-1800)«, in: *Etudes sur le XVIII^e siècle*, Bd. 7, Bruxelles 1980.
- Naves, R., *Voltaire et l'Encyclopédie*, Paris 1938.
- Nivelle, A., *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*, Wiesbaden 1977.
- Petriconi, H., *Die verführte Unschuld. Bemerkungen überein literarisches Thema*, Hamburg 1953.
- Opitz, A., *Schriftsteller und Gesellschaft in der Literaturtheorie der französischen Enzyklopädisten*, Bern 1975.
- Proust, J., *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962.
- Proust, J., *L'Encyclopédie*, Paris 1965.

Recherches nouvelles sur quelques écrivains des lumières II, Centre d'Etude du XVIII^e siècle unter der Leitung von J. Proust, Montpellier 1979.

Schalk, F., *Einleitung in die Enzyklopädie der französischen Aufklärung*, München 1936.

Schalk, F., *Das Lächerliche in der französischen Literatur des Ancien Régime*, Köln 1954.

Schalk, F., *Studien zur französischen Aufklärung*, Frankfurt ²1977.

Schlobach, J., »Pessimisme des philosophes? La théorie cyclique de l'histoire au 18^e siècle«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 155 (1976), S. 1971-1987.

Schröder, W. u. a., *Französische Aufklärung, Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewußtseinsbildung*, Leipzig ²1979.

Soboul, A., *La France à la veille de la Révolution*, Paris ²1974.

Stackelberg, J. v., *Themen der Aufklärung*, München 1979.

Stoecklin, Ch., *L'analyse. Formation, succès et limites d'un concept méthodologique. Des encyclopédistes à la Révolution française*, Basel 1980.

Thoma, H., *Aufklärung und nachrevolutionäres Bürgertum in Frankreich. Zur Aufklärungsrezeption in der französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (1794-1914)*, Heidelberg 1976.

Trahard, P., *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle*, 4 Bde., Paris 1931-1933. Venturi, F., *Le origini dell' Enciclopedia*, Firenze 1946.

Wade, I. O., *The clandestine organisation and diffusion of philosophic ideas in France from 1700 to 1750*, Princeton 1938.

Wais, K., *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang, 1760-1789*, Berlin 1934.

Weis, E., *Geschichtsschreibung und Staatsauffassung in der französischen Enzyklopädie*, Wiesbaden 1956.

Wolgin, W. P., *Die Gesellschaftstheorien der französischen Aufklärung*, Berlin 1965.

2. Autoren

a) Voltaire

Adams, D. J., *La femme dans les contes et romans de Voltaire*, Paris 1974.

Aldridge, A. O., *Voltaire and the century of light*, Princeton University Press 1975.

Baader, H. (Hrsg.), *Voltaire*, Darmstadt 1980.

Barber, W. H., *Voltaires Candide*, London 1960.

Barr, M.-M. H., *Quarante ans d'études voltairiennes (1926-1965)*, Paris 1968.

Belaval, Y., »Le conte philosophique«, in: W. H. Barber (Hrsg.), *The Age of Enlightenment*, Studies pres. to Th. Besterman, London 1967, S. 307-317.

- Bergner, T., *Voltaire. Leben und Werk eines streitbaren Denkers*, Berlin 21978.
- Besterman, Th., *Voltaire*, München 1971.
- Bongie, L. L., »Crisis and birth of the voltairien conte«, in: *Modern Language Quarterly* 1962, S. 53-64.
- Bonneville, D. A., »Voltaire and the form of the novel«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 158 (1976).
- Bottiglia, W. F., »Voltaire's >Candide<: analysis of a classic«, *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 7 A (²1964).
- Brockmeier, P., R. Desné, J. Voss (Hrsg.), *Voltaire und Deutschland. Quellen und Untersuchungen zur Rezeption der französischen Aufklärung*, Stuttgart 1979.
- Brooks, R. A., *Voltaire und Leibniz*, Genf 1964.
- Castex, P.-G., *Voltaire*, »Micromégas«, »Candide«, »L'Ingénu«, Paris 1973. Choptrayanov, G., *Essai sur Candide*, Paris 1969.
- Coulet, H., »La distanciation dans le roman et le conte philosophique«, in: *Roman et Lumières au 18^e siècle* (Sonderheft >Europe<), Paris 1970.
- Curtis, J. L., »La providence. Vicissitudes du dieu voltairien«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 118 (1974), S. 7-114.
- Dédéyan, Ch., *Voltaire et la pensée anglaise*, Paris 1956.
- Delattre, A., *Voltaire l'impétueux. Essai présenté par R. Pomeau*, Paris 1957.
- Desnoiresterres, G., *Voltaire et la société de son temps*, 8 Bde., Paris 1867-1876.
- Fontius, M., *Voltaire in Berlin*, Berlin 1966.
- Foster, M., *Voltaires Candide and the critics*, Belmont 1957.
- Friedrich, H., »Voltaire und seine Romane«, zuletzt in: H. Friedrich, *Romanische Literaturen. Aufsätze I – Frankreich*, Frankfurt a. M. 1972, S. 203-226.
- Gunny, A., *Voltaire and english literature: a study of english literary influences on Voltaire*, Oxford 1979 (*Studies on Voltaire and the eighteenth century* 177).
- Hellegourc'h, J., »Genèse d'un conte de Voltaire«, In: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 176 (1979), S. 7-36.
- Heuvel, J. van de, *Voltaire dans ses contes*, Paris ²1970.
- Lanson, G., *Voltaire*, éd. revue et mise à jour p. R. Pomeau, Paris 1960.
- Lindner, M., *Voltaire und die Poetik des Epos*, München 1980.
- Ljublinski, W.-S., *Voltaire-Studien*, Berlin 1961.
- Maurois, A., *Voltaire*, Paris 1935.
- Mönch, W., *Voltaire und Friedrich der Große*, Stuttgart 1943.
- Mönch, W., »Voltaire und die französische Theaterkultur des 18. Jahrhunderts«, in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, S. 837-859.
- Murray, G., *Voltaire's »Candide«. The protean gardener, 1755-1762*, Genève 1970.
- Naves, R., *Voltaire, l'homme et l'œuvre*, Paris 1966.
- Noyes, A., *Voltaire*, München 1958.
- O'Flaherty, K., *Voltaire, myth and reality*, Oxford 1945.
- Orieux, J., *Voltaire ou la royauté de l'esprit*, Paris 1966.
- Pomeau, R., *Voltaire par lui-même*, Paris 1955.
- Pomeau, R., *La religion de Voltaire*, Paris 1960.
- Pomeau, R., *La politique de Voltaire*, Paris 1963.

- Rihs, Ch., *Voltaire. Recherches sur les origines du matérialisme historique*, Genève-Paris² 1977.
- Sakmann, P., *Voltaires Geistesart und Gedankenwelt*, Stuttgart 1910.
- Sareil, J., *Essai sur »Candide«*, Genève 1967.
- Schick, U., *Zur Erzähltechnik in Voltaires »Contes«*, München 1968 (Romanica monacensia 2).
- Spitzer, L., »*Einige Voltaire-Interpretationen*«, zuletzt in: H. Baader (Hrsg.), *Voltaire*, Darmstadt 1980, S. 209-252.
- Valéry, P., *Voltaire, discours*, Paris 1945.
- Vial, F., *Voltaire, sa vie et son Œuvre*, Paris 1953.
- Voltaire Rousseau 1778-1778*, cah. spéc. der *Revue d'histoire littéraire de la France* 79 (1979).
- Wade, I. O., *Studies on Voltaire, with some unpublished papers of Mme Du Châtelet*, Princeton 1947.
- Wade, I. O., *Voltaires Micromégas. A study on the fusion of science, myth and art*, Princeton 1950.
- Wade, I. O., *Voltaire and »Candide«. A study in the fusion of history, art and philosophy*, Princeton 1959.
- Wade, I. O., *The intellectual development of Voltaire*, Princeton 1969.

b) D'Alembert

- Bertrand, J., *D'Alembert*, Paris 1889.
- Grimsley, R., *Jean d'Alembert (1717-1783)*, Oxford 1963.
- Hankins, Th., *D'Alembert. Science and the Enlightenment*, Oxford 1970.
- Köhler, E. (Hrsg.), *D'Alembert, Einleitung zur Enzyklopädie (1751)*, Zweisprachige Ausgabe, Hamburg 21975.
- Krauss, W., »*D'Alembert*«, in: W. Krauss, *Werk und Wort*, Berlin 1972, S. 153 ff.
- Lefebvre, E., *D'Alembert*, Paris 1921.
- Maury, G., *Jeunesse de D'Alembert ou essai sur quelques implications de son système philosophique* (Diss.), Paris 1981.
- Muller, M., *Essai sur la philosophie de D'Alembert*, Paris 1926.
- Neumann, D., *Der Artikel Genève des VII. Bandes der Encyclopädie* (Diss.), Berlin 1917.
- Pappas, J., »*La poétique de D'Alembert*«, in: *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, Hrsg. W. Bahner, Berlin 1971, S. 257-270.
- Paty, M., »*La position de D'Alembert par rapport au matérialisme*«, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 171 (1981), S. 49-66.
- Ranum, O., »*D'Alembert, Tacitus and the political sociology of despotism*«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 191 (1980), S. 547-558.
- Shklar, J., »*D'Alembert and the rehabilitation of history*«, in: *Journal of the history of ideas* 42 (1981), S. 643-664.

c) Condorcet

Alff, W. (Hrsg.), *Condorcet, Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes*. Deutsch-französische Parallelausgabe, Frankfurt a. M. 1964.

Baker, K. M., *Condorcet. From natural philosophy to social mathematics*, Chicago 1975. Bigot, H., *Les idées de Condorcet sur l'instruction publique*, Paris 1912.

Bouissounouse, J., *Condorcet*, Paris 1962.

Cahen, L., *Condorcet et la Révolution Française*, Paris 1964.

Kohn-Braunstedt, E., »Condorcet und das Geschichtsbild der späteren Aufklärung«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 20 (1930), S. 52ff.

Löwith, K., *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Stuttgart 1953, S. 87ff.

Madlung, E., *Die kulturphilosophische Leistung Condorcets*, Weida i. Th. 1912.

d) Condillac

Bizzarri, R., *Condillac*, Brescia 1945.

Bougie, L. L., »A new Condillac letter and the genesis of the >Traité des sensations<«, in: *Journal of the History of Philosophy* 16 (1978), S. 83 ff.

Commemoration du bicentenaire de la mort de Condillac, in: *Bulletin de la Société française de philosophie* 75 (1981), S. 2ff.

Didier, J., *Condillac*, Paris 1911.

Guerci, L., »Mably collaboratore di Condillac. Il >De l'étude de l'histoire< e il >Cours d'études<«, in: *La politica della ragione. Studi sull'Illuminismo francese*, a cura di Paolo Casini, Bologna 1978, S. 135 ff.

Höpfner, J., E. B. *de Condillac and A. Smith*, Leipzig 1923.

Lefèvre, R., *Condillac ou la joie de vivre*, Paris 1966.

Lenoir, R., *Condillac*, Paris 1924.

Salvucci, P., *Condillac, filosofo della comunità umana*, Milano 1961.

Solinas, G., *Condillac e l'illuminismo*, Università di Cagliari 1955.

Spallanzani, M. F., »Leggi naturali e leggi storiche in Condillac«, in: *La politica della ragione. Studi sull'Illuminismo francese*, a cura di Paolo Casini, Bologna 1978, S. 167 ff.

Stoeber, E., *Condillac als Pädagoge*, Zürich-Selnau 1909.

e) Lamettrie

Barba, V., »>Bonheur< e >vertu< nel pensiero di La Mettrie«, in: *Rivista di filosofia* 3 (1976), S. 279 ff.

Boissier, R., *La Mettrie, médecin, pamphlétaire et philosophe*, Paris 1931.

Campbell, B., »La Mettrie: the robot and the automaton«, in: *Journal of the history of ideas* 31 (1970), S. 555 ff.

Desné, R., »L'humanisme de La Mettrie«, in: *La Pensée* 109 (1963), S. 93 ff.

- Falvey, J., »The aesthetics of La Mettrie«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 87 (1972), S. 397-479.
- Falvey, J., »Julien Offray de La Mettrie. Discours sur le bonheur. Critical edition«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 134 (1975).
- Leduc-Fayette, D., »Le matérialisme du sage et l'art de jouir«, in: *Revue philosophique* 3 (1978), S. 327ff.
- Leduc-Fayette, D., »La Mettrie et Descartes«, in: *Europe* 56 (Oktober 1978), S. 37ff.
- Lemée, P., *Julien Offray de la Mettrie*, Mortain 1954.
- Perkins, J. E., »>Diderot and La Mettrie< and >Voltaire and La Mettrie<«, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 10 (1959), S. 49ff.
- Starke, M., »La Mettrie im Urteil Diderots«, in: *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, Hrsg. W. Bahner, Berlin 1971, S. 397-412.
- Starke, M., »Die politische Position La Mettries«, in: *Neue Beiträge zur Literatur der Aufklärung*, Hrsg. W. Krauss und W. Dietze, Berlin 1964, S. 129-153 und S. 360-373.
- Starke, M., »Zu dem Mißverhältnis zwischen La Mettrie und der Aufklärung«, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 13 (1974), S. 187ff.
- Thomson, A., *Materialism and Society in the Mid-Eighteenth Century: La Mettrie's »Discours Préliminaire«*, Genève-Paris 1981.
- Vartanian, A., *La Mettrie's »L'homme machine«, a study on the origins of an idea*, Princeton 1960.
- Vartanian, A., »Le >philosophe> selon La Mettrie«, in: *Dix-Huitième siècle* 1 (1969), S. 169ff.

f) Holbach

- Besthorn, R., *Textkritische Studien zum Werk Holbachs*, Berlin 1969 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 34).
- Cushing, M. P., *Baron d'Holbach. A study of XVIIIth century radicalism in France*, New York 1914.
- Desné, R., »Diderot correttore ed annotatore di Holbach? Le ultimi edizioni del >Système de la nature<, in: Casini, P. (Hrsg.), *La politica della ragione. Studi sull'Illuminismo francese*, Bologna 1978, S. 249-272.
- Fabre, J., »D'Holbach«, in: *Les pères de la Révolution*, Paris 1910, S. 492-507.
- Herbert, R., *Holbach et ses amis*, Paris 1928.
- Manuel, Fr. E., *The XVIIIth century confronts the Gods*, Cambridge 1959.
- Naumann, M., *Paul Thiry d'Holbach. Ausgewählte Texte*, eingeleitet und kommentiert von M. N., Berlin 1959.
- Naumann, M., »Holbach und das Materialismusproblem in der französischen Aufklärung«, in: *Grundposition der französischen Aufklärung*, Berlin 1955, S. 83-128.
- Naville, P., *Paul Thiry d'Holbach et la philosophie scientifique au XVIII^e siècle*, Paris 1943.
- Tega, W., »Holbach o l'utopia della riforma«, in: Casini, P. (Hrsg.), *La politica della ragione. Studi sull'Illuminismo francese*, Bologna 1978, S. 273-315.

Topazia, V. W., *D'Holbach's moral philosophy, its background and development*, Genève 1956.

Wickwar, W. H., *Baron d'Holbach, a prelude to the French Revolution*, London 1935.

g) Helvétius

Bernardi, W., »Scuola, cultura e società nell'Illuminismo. La polemica tra Helvétius e Rousseau«, in: *Lezioni sull'Illuminismo*, Milano 1980, S. 101 ff.

Besse, G., »Un maître du rationalisme français au XVIII^e siècle«, in: *Cahiers rationalistes 1959*, S. 184 ff.

Horowitz, I. L., *Claude Helvétius, philosopher of democracy and enlightenment*, New York 1954.

Keim, A., *Helvétius, sa vie, son œuvre*, Paris 1907.

Krauss, W., »Helvétius«, in: W. Krauss, *Essays zur französischen Literatur*, Berlin und Weimar 1968, S. 195-296.

Lough, J., »Helvétius and d'Holbach«, in: *Modern Language Review* 33 (1954), S. 313 ff.

Momdshian, Ch. N.; *Helvétius. Ein streitbarer Atheist des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1959.

Plechanow, G. W., »Helvétius«, in: G. W. Plechanow, *Beiträge zur Geschichte des Materialismus*, Berlin 1946.

Schosler, J., »Rousseau et Diderot, critiques de la philosophie égalitaire de Helvétius«, in: *Revue Romane* 15 (1968), S. 68ff.

h) Diderot

Baader, H., »Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland«, in: *Revue de Littérature Comparée* 33 (1959), S. 200-223.

Belaval, Y., *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1950.

Billy, A., *Vie de Diderot*, Paris 1932.

Bukdahl, E. M., *Diderot est-il l'auteur du »salon« de 1771?*, Kopenhagen 1966.

Calzolari, A., *Il teatro della teoria (Materialismo e letteratura in Diderot)*, Parma-Lucca 1977.

Catrysse, J., *Diderot et la mystification*, Paris 1970.

Chouillet, J., *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris 1973.

Colletta, C., »Sto scritto lassù – Saggio su Jacques le Fataliste di Diderot«, Napoli 1978.

Crocker, G. L., »>Le Neveu de Rameau<, une expérience morale«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 13 (1961), S. 133 f.

Crocker, G. L., *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*, Princeton University Press 1974.

- Curtius, E. R., »Der Neveu de Rameau«, in: *Romanische Forschungen* 56 (1942), S. 128 ff.
- Diderot Studies*, ed. Otis E. Fellows and N. L. Torrey, Syracuse University Press 1949ff.
- Dieckmann, H., *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève-Lille 1951.
- Dieckmann, H., »Das Problem der Ausdrucksform des Denkens bei Diderot«, in: *Romanische Forschungen* 69 (1957), S. 1 ff.
- Dieckmann, H., »Zur Interpretation Diderots«, in: *Romanische Forschungen* 53 (1939), 47ff.
- Dieckmann, H., »The Préface-Annexe of 'la Religieuse-', in: *Diderot Studies* 2 (1952), S. 21 ff.
- Dieckmann, H., *Cinq leçons sur Diderot*, Genève-Lille 1959.
- Duchet, M., Launay, M., *Entretiens sur »Le Neveu de Rameau«*, Paris 1967.
- Duchet, M., *Diderot et l'histoire des deux Indes ou l'écriture fragmentaire*, Paris 1978.
- Ehrard, J., »Lumières et roman ou les paradoxes de Denis le Fataliste«, in: *Au siècle des lumières*, Paris-Moscou 1971, S. 137-155.
- Fellows, O. E., »The theme of genius in Diderot's 'Neveu de Rameau-', in: *Diderot Studies* 2 (1952), S. 168 ff.
- Fontenay, E. de, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris 1981.
- Gamillscheg, E., *Diderots Neveu de Rameau und die Goethesche Übersetzung der Satire*, Wiesbaden 1953.
- Guyot, Ch., *Diderot par lui-même*, Paris 1953.
- Heitmann, K., *Ethos des Künstlers und Ethos der Kunst. Eine problemgeschichtliche Skizze anlässlich Diderots*, Münster 1962.
- Hinterhäuser, H., *Utopie und Wirklichkeit bei Diderot. Studien zum »Supplément au Voyage de Bougainville«*, Heidelberg 1957.
- Jauß, H. R., »Diderots Paradox über das Schauspiel (»Entretiens sur le Fils naturel«)«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F. 11 (1961), S.380ff.
- Joly, R., *Deux études sur la préhistoire du réalisme, Diderot, Rétif de la Bretonne*, Québec München 1963.
- Kempf, R., *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris 1964.
- Köhler, E., »Est-ce que l'on sait où l'on va?« Zur strukturellen Einheit von Diderots »Jacques le Fataliste et son maître«, zuletzt in: E. Köhler, *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, S. 219ff.
- Laufer, R., »Structure et signification du »Neveu de Rameau««, in: *Revue des Sciences Humaines* 1960, S. 399 ff.
- Lefebvre, H., *Diderot*, Paris 1949.
- Loy, J., *Diderot's Determined Fatalist. A critical appreciation of Jacques le Fataliste*, New York 1950.
- Luppol, J. K., *Diderot, ses idées philosophiques*, Paris 1936.
- Maurer, K., »Die Satire in der Weise des Horaz als Kunstform in Diderots »Neveu de Rameau««, in: *Romanische Forschungen* 64 (1952), S. 365ff.
- May, G., *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève 1953, ³1973.

- May, G., *Diderot et »La Religieuse«*. *Etude historique et littéraire*, New Haven 1954.
- May, G., »Le maître, la chaîne et le chien dans >Jacques le Fataliste<«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 13 (1961), S. 269 ff.
- Mayer, H., »Diderot und sein Roman >Jacques le Fataliste<«, in: *Grundpositionen der französischen Aufklärung*, Berlin 1955, S.55ff.
- Mornet, D., *Diderot, l'homme et l'œuvre*, Paris 1941.
- Mortier, R., *Diderot en Allemagne*, Paris 1955 (*Diderot in Deutschland*, Stuttgart 1967).
- Niklaus, R., »Diderot's moral tales«, in: *Diderot Studies* 7 (1966), S. 309ff.
- Okon, L., »Nature« et »Civilisation« dans le »Supplément au voyage de Bougainville« de Denis Diderot, Frankfurt a. M. 1980.
- Ozdoba, J., *Heuristik der Fiktion: Künstlerische und philosophische Interpretation der Wirklichkeit in Diderots Contes (1748-1772)*, Frankfurt a. M. 1980.
- Pomeau, R., *Diderot: Sa vie, son Œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris 1967.
- Proust, J., *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962.
- Proust, J., *Lecture de Diderot*, Paris 1974.
- Proust, J., »Le paradoxe du <Fils naturel>«, in: *Diderot Studies* 4 (1963), S. 209-220.
- Pruner, F., *L'unité secrète de Jacques le Fataliste*, Paris 1970.
- Rosenkranz, K., *Diderots Leben und Werke*, Leipzig 1866.
- Roy, M. L., *Die Poetik Denis Diderots*, München 1966.
- Schalk, F., *Diderots Essay über Claudius und Nero*, Köln 1956.
- Schröder, E., *Diderot und die literarästhetische Tradition. Ein Beitrag zu Diderots Antikebild*, Diss. Marburg 1963.
- Seguin, J.-P., *Diderot, le discours et les choses, Essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Paris 1978.
- Seznec, J., *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957.
- Smietanski, J., *Le réalisme dans Jacques le Fataliste*, Paris 1965.
- Smiley, J. R., *Diderot's relations with Grimm*, Urbana 1950. Stackelberg, J. von, *Diderot*, München-Zürich 1983.
- Stiehler, G., »>Rameaus Neffe< und die >Phänomenologie des Geistes< von Hegel«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 13 (1964), S. 163 ff.
- Strugnell, A., *Diderot's Politics, a study of the evolution of Diderot's political thought after the Encyclopédie*, Den Haag 1973.
- Szondi, P., »Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialgeschichte des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing«, in: P. Szondi, *Schriften II*, Frankfurt a. M. 1978.
- Vartanian, A., »Erotisme et philosophie chez Diderot«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 13 (1961), S. 357ff.
- Venturi, F., *Jeunesse de Diderot*, Paris 1939.
- Warning, R., *>Tristram Shandy< und <Jacques le Fataliste<*, München 1965.

- Warning, R., »Opposition und Kasus. Zur Leserrolle in Diderots >Jacques le Fataliste et son maître<«, in R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S.467ff.
- Wellek, R., *Geschichte der Literaturkritik, 1750-1830*, Darmstadt-Berlin-Neuwied 1959, S. 58 ff.
- Winter, U., *Der Materialismus bei Diderot*, Genève-Paris 1972.

i) Crébillon fils

- Brooks, P., *The Novel of Worldliness. Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton 1969.
- Cherpack, C., *An Essay on Crébillon fils*, Durham (North Carolina) 1962.
- Ciureanu, P., *Crébillon fils*, Genova 1965.
- Fort, B., *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris 1978.
- Funke, H. G., *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*, Heidelberg 1972.
- Hübener, E., *Der höfische Roman des französischen Rokoko*, Diss. Greifswald 1936.
- Kruse, M., »>Les égarements du cœur et de l'esprit< von Crébillon dem jüngeren als >Education sentimentale< des 18. Jahrhunderts«, in: *Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte. Festschrift für H. Petriconi zum 70. Geburtstag*, Hamburg 1965, S. 75-95.
- Nöckler, A., *Crébillon d. Jüngere, 1707-1777. Leben und Werke*, Diss. Leipzig 1911.
- Les paradoxes du romancier: Les égarements de Crébillon*. Hrsg.: Collectif de chercheurs des Universités de Grenoble, Lyon et Saint-Etienne, Grenoble 1975.
- Petriconi, H., >Le Sopha< von Crébillon dem jüngeren und Kellers <Sinngedicht<, in: *Romanische Forschungen* 62 (1950), S. 350-384.
- Sarr-Echevins, Th., »L'esprit de jeu dans l'œuvre de Crébillon fils«, in: *Revue des Sciences Humaines* 124 (1966), S. 361-380.
- Sturm, E., *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, Paris 1970. Wagner, H., *Crébillon fils*, München 1972.
- Wagner, H., »Crébillon fils und das Problem der Wirklichkeitsillusion im französischen Roman des 18. Jahrhunderts«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 20 (1969), S. 75-90.