

FÜR EINE GESCHICHTE DER LITERATUR ALS KUNST - SYMPRAXIS AM BEISPIEL DIDEROTS

I. WARUM EINE LITERATURGESCHICHTE DER *MIMESIS* NICHT GENÜGT

Halbe Theorie führt von der Praxis ab – ganze zu ihr zurück. (Novalis)

Erich Auerbach (1946: s. Register) bezeichnet – gut aristotelisch – die «dargestellte Wirklichkeit» mit *Mimesis* («Nachahmung»). Seine Arbeit setzt sich als Ziel, «Grundmotive der Geschichte der Wirklichkeitsdarstellung» aufzuweisen. Inwieweit Literatur bereits «Gewusstes» wiederhole («Bewusstseinspiegelung») und sich damit der Kunstkritik Platons aussetzt, sei hier nicht erörtert¹, ebenso wenig die Frage, ob es «Grundtypen der Mimesis» gibt, und ob sich der Horizont des Menschen tatsächlich kontinuierlich «erweitert» (511)... Dies alles kann im Moment außer Betracht bleiben. Der Literaturwissenschaftler Auerbach ahmt jedenfalls die nachgeahmte Wirklichkeit einmal mehr nach. Der Platon der *Politeia X* möchte den «Mimetier» n-ter Ordnung wohl verachten, doch dieser stellt listig fest, dass die Mimesis im Grunde seiner bedarf: Sie ist in den Texten nur latent da, und er hebt sie in die Klarheit der Vernunft. Alles wäre geklärt, wenn es nicht für den Literaturwissenschaftler einen kleinen Erdenrest gäbe – zu tragen peinlich – den alle unsere Lehrer und Freunde am Ende verschämt bekennen. Um diesen geht es in unserer Studie. Außer den großen Ideen, welche die Dichter mehr oder weniger gut entwickeln, haben sie auch noch Kunst gemacht. Inwieweit macht die Dominanz der Mimesis örtlich betäubt, inwieweit anästhesiert sie, wenn so ausschließlich angenommen? Wir wollen das Problem nicht zufällig mit der Literatur über Diderot darstellen, denn fast alle Romanisten haben sich an ihm versucht. Sie stellen sein Scheitern fest und doch reizt er sie ungemein... Dieser Widerspruch ist unser Thema². Wir beginnen mit drei großen Romanisten, deren Grundlagen von den «Söhnen» übernommen wurden, und weisen nach, dass diese Grundlagen auch in der heutigen Germanistik gelten. Dann gehen wir zu Diderot selbst und ziehen im dritten Teil unsere Schlüsse.

Zunächst ein Beispiel aus Auerbach zur Erläuterung, dass bei ihm – wie bei allen – Stil (als die Summe der Kunstmittel) und vor allem Komposition rein kognitiven Zielen dienen. Wenn bei der Erwähnung der «Narbe des Odysseus» ein Einschub von mehr als siebenzig Versen folgt, dann ist diese Retardierung allein «in dem Bedürfnis des homerischen Stils» begründet, «nichts von dem, was überhaupt erwähnt wird, halb im Dunkel und ausgeformt zu lassen» (7).

¹ s. Auerbach, Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929: 7: Daher ist die homerische Nachahmung, die in der antiken Kritik Mimesis heißt, kein Versuch zur Kopie der Erscheinungen; sie erwächst (...) gleich dem Mythos aus der Vorstellung von einheitlichen Gestalten, deren Einheit gegeben ist, bevor die Beobachtung der Darstellung zur Hilfe kommt. Im Gegensatz dazu Ricoeur, Paul.

² s. die in Anm. 26 zitierte Publikation, wo in Kap. 1.2. die weitere Literatur über Diderots *Jacques le Fataliste* dargestellt wird.

Dass Homer hier – wie Aristoteles später theoretisch erfasst³ – eine Seelenbewegung im Zuhörer verstärkt, welche durch die lange vorbereitete Wiedererkennung zu der Rührung führen soll, aus der auch die Helden immer wieder weinen... das muss einem Literaturwissenschaftler entgehen, der Literatur als liebenswerte kleine Tochter der Philosophie sieht. Der Anagnorismus, die Peripetie, «Horror und Mitgefühl» und die umfassende Katharsis haben keinen Platz in dieser Literaturwissenschaft – auch wenn die von Auerbach zitierten Goethe und Schiller zu eben diesem Homer sehr wohl betonen, dass die hohe Dichtung dazu gemacht ist, «unsere Gemütsfreiheit zu rauben» (7 bzw. 13).⁴ Wenn auch – so Auerbach – die Literatur ihren Wissenschaftler als Leser «bezaubert», «schmeichelt», «miterleben lässt», «umgarnt» etc. (15, 17 u.a.⁵), so ist dies doch alles Beiwerk für den Inhalt: Dieser kann einfach oder tief sinnig, plan- oder deutungsbedürftig sein (18) – nur um ihn kümmert sich der Interpret, ihn hebt er – wenn es sein muss über Stil – und andere Analysen. Dass auch der Interpret «empfindet», «merkt» etc. ist sekundär: Er sucht die «wirklichen» und «geschichtlichen» Strukturen, denen gegenüber er das «Sagenhafte» als uneigentlich abwertet; er findet so bspw. «die jüdische Auffassung vom Menschen» (23), und wenn er sie gehoben hat, dann kann er das Kapitel abschließen.⁶

Es ist klar, dass die Stärke eines solchen Ansatzes entsprechend in der Aufdeckung des latenten kognitiven Gehaltes von Dichtung liegt – also «Leidenschaft» bei Racine oder Pascals «politische Theorie»⁷ - und dass er versagen muss, wenn der Dichter sich nicht als übersetzbarer kleiner Bruder von Philosophen, Psychologen, politischen Theoretikern etc. versteht. Diderot ist für Auerbach der interessanteste der Enzyklopädisten: geistreich, spritzig, stilistisch interessant, aber gleichzeitig vulgär, leichtgewichtig, ohne die Kraft, seinen Ideen eine «vertiefte, konzentrierte und endgültige Form zu geben», kurz: ein unsicherer Kantontist, dessen Romane eigentlich keine sind...⁸

Das Fehlurteil des großen Romanisten ist in jeder Hinsicht krass, jedoch nicht zufällig, sondern notwendig: Ein Dichter, der die (vor allem literarische) Praxis über die (beispielsweise philosophische) Theorie stellt und dazu noch ein «Aufklärer» ist, ein Dichter, der sich dem Gebot der Mimesis verweigert, schreibt auch keine wirklichen Romane, ist ein Schwärmer, bestenfalls eben «fort artiste».

Das Werk Diderots zeichnet sich – wie bei dem von ihm so verehrten Montaigne – dadurch aus, dass es durchgehend Lebensmöglichkeit versucht. Literatur ist bei ihm – wie bei

³ s. Walter, Hermann, *Die Wiedererkennungsszenen in Homers Odyssee. Überlegungen zur Wirkungsweise des Anagnorismus* (Habilitationvortrag).

⁴ Bezeichnenderweise übersetzt Auerbach die radikale Formulierung Schillers - "unsere Tätigkeit" - in die harmlosere "Gemütsfreiheit".

⁵ Homer "lässt für einige Stunden unsere eigene Wirklichkeit vergessen", die Bibel will Unterwerfung: wir sollen unser eigenes Leben in seine Welt einfügen, uns als Glieder seines weltgeschichtlichen Aufbaus fühlen" (18). Dass die Literatur dies jedoch wirklich leisten kann und daß ihre Struktur danach gemacht ist, hat Auerbach nicht sehen wollen.

⁶ Die epochemachenden Analysen Auerbachs sind allerdings deshalb nach wie vor von höchstem Interesse, weil auch er im sicheren Geschmack (s.u. zu Diderot) Stellen auswählt, die gerade weit über die Mimesis hinausgehen.

⁷ Auerbach, Erich, *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern / München 1967.

⁸ Auerbach, Erich, *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt/M. 1965: 203.

Cervantes, Rabelais sowie vielen vor und nach ihm – utopischer und doch wirklicher Lebensraum, ist Möglichkeit einer Praxis, die zwar «nur» kommunikativ, doch deshalb nicht weniger mächtig ist – ja die mit der Entwicklung von Kommunikationsformen erst den Sinn für etwas entwickelt, das später von anderen auch entdeckt, verallgemeinert und Realität genannt wird. Der *Mimesis* geht eine *Praxis* voraus, die poetisch im radikalen Sinn des Wortes ist: Sie schafft die Möglichkeit, etwas (als) wahr zu nehmen, und zwar durch die Einbildungskraft, die lesend mitzuentwickeln der Autor-Schöpfer den Leser-Schöpfer einlädt. Daher haben wir das entsprechende Angebot der Kunst *Sympraxis* genannt. Doch davon systematisch später.

Leo Spitzer (1969) hat am Beispiel des Enzyklopädie-Artikels *Jouissance* nachgewiesen, wie Diderot das Thema stilistisch zur Aufführung bringt: Eine Konzeption von Genuss wird genüsslich erfahrbar gemacht! Die Praxis des schöpferischen Schreibens entspricht der *Sympraxis* des schöpferischen Lesens. Umgekehrt zeigt er anhand von *La Religieuse*, wie die hypokritische Verführung der Novizin durch die perfide Oberin uns angreift:

...wir stellen fest, daß wir fortwährend zwischen Worten und Taten unterscheiden müssen. Durch ihre Worte will die Oberin Suzanne überzeugen, daß sie vom sanften Geist des Christentums, von der Abscheu vor der Unmenschlichkeit bewegt sei; ihre eigenen Handlungen stellen sich aber mehr und mehr als Ausdruck einer selbstsüchtigen geschlechtlichen Liebe heraus, die sich desselben jungen Körpers bedienen will, der so grausam gepeinigt worden war. (...) Als sie aber beginnt, die Details von Suzannes Peinigung einzeln, Glied für Glied aufzuführen, begleitet sie diesen Bericht mit Gebärden, als ob sie die schmerzhaften Vorfälle in einem «contrapasso» der Liebe wiederholen würde. Doch mit Schrecken fühlen wir, daß wir stattdessen einen neuen Angriff auf den Körper der Nonne miterleben (156).

Diderot macht uns «unterscheiden», «fühlen mit Schrecken», «miterleben einen Angriff auf den Körper». Die Stilanalyse zeigt auf, wie das geschieht. Spitzer denkt sich den Prozess so: Diderot überträgt «die Schwingungen der Sinne in Sprache» und diese wiederum lässt den Leser etwas Analoges erleben – was Spitzer die «genaue Übereinstimmung von Stil und Wirklichkeit» nennt. «Stil» wäre jedoch mehr als die eng-sprachliche Gestaltung (bis zum Rhythmus), mehr als die Diskursstruktur (bis zu komplexen Erzählstrategien), mehr als die Struktur des dargestellten Wirklichkeitsausschnitts (bis zur typischen Konstellation). Am Beispiel von *Le Neveu de Rameau* zeigt er, dass in allen Dimensionen eine formende Gestalt wirke – der Neffe ist in der Gewalt seines automatisierten Imaginationsvermögens –, und der Text zwingt den Leser selbst in einen analogen Gestus.⁹

Dass Spitzer seine Einsichten oftmals zu eng linguistisch beweist, dass er den jeweiligen Stil des Künstlers als einen immer wiederkehrenden, gleichen Gestus begreift, dass er eine idealistische Reduktion auf eine einzige psychische Disposition sucht¹⁰ und dass er

⁹ Niemand kann aber, so glaube ich, diese Beschreibung des Neffen lesen, ohne irgendwie die nervliche Pein des Verfassers Diderot zu teilen, der sich in dem ganzen Dialog so intensiv mit dem Problem des künstlerischen Tuns befasst... (161).

¹⁰ Die Ähnlichkeit der "Darstellung des künstlerischen Erlebnisses" mit dem "geschlechtlichen Erlebnis", d.h. die Analogie des künstlerischen Enthusiasmus mit der Struktur von *Jouissance* ist evident, doch ist dies weder mit Diderots Person überhaupt gleichzusetzen - das "biologische Netz der Natur des Verfassers" (174) - noch ist damit der ganze Stil erklärt! Ganz im Gegenteil: Diderot hat unendlich viele "Gebärden" entwickelt, die den Leser zum gesteuerten und kontrollierten

schließlich seine Ergebnisse geistesgeschichtlich rückübersetzt¹¹... dies alles schmälert nicht seinen Verdienst, ansatzweise Stilanalysen als wissenschaftliches Mittel entwickelt zu haben, um das Erlebnisangebot des Textes zu erfassen.¹² Außerdem treffen seine Interpretationen immer einen, wenn nicht den wesentlichen Indikator für das Motivationszentrum.

Allerdings sieht Spitzer – weniger radikal als Auerbach, im Prinzip jedoch ähnlich – Lektüre analog zum Schreiben: Wie Diderot erst denkt als Philosoph, dann schreibt und seinen Stil findet, so findet der Interpret zuerst den Stil – und damit das Motivationszentrum des Autors – liest somit richtig und kann dann auch als Philosoph, Psychologe oder sonst wie geistesgeschichtlich interessierter Wissenschaftler das Ergebnis seiner Rückübersetzung für Geschichtsschreibung gebrauchen.

Wie die kurze Textstelle aus Spitzer zeigt, ist Literatur eine Kommunikationsform, die alle Vermögen des Lesers anzusprechen, zu aktivieren und zu steuern in der Lage ist. Hierbei ist das kognitive Angebot i.e.S. (*Mimesis*) als Modellierung eines Wirklichkeitsausschnittes ebenso wichtig wie das Wahrnehmungs-, Schlussfolgerungs-, Rollenübernahme- oder sonstige zeichengesteuerte Mithandlungsangebot i.w.S. (*Sympraxis*). Entscheidend für den ästhetischen Wert als Ganzes ist allerdings das Wechselverhältnis zwischen beiden, ist die Synergie, welche erst die *Komposition* ermöglicht. Dies interessiert Spitzer nicht.

Wenn jedoch Diderots Lebenspraxis, deren wichtigstes Mittel Kommunikation – vor allem literarische i.w.S. – Grundlage, ja Ursache für das neue Denken wäre, wenn dieses Denken erst einmal nur im Vollzug existiert, dann hätten wir auch für den Leser den Prozess zu ändern. Über *Sympraxis* bekommt der Leser ein Erfahrungsangebot, das ihn v.a. zu einem anderen Denken i.e.S. bringen kann. Daraus wäre zu schließen: Der «Ideengeschichte», der Spitzer wie seine Diskussionspartner, literaturwissenschaftliche Ergebnisse unterordnet, ist eine «Verhaltensgeschichte» komplementär zuzuordnen. Ebenso ist der Theorie als Erkenntnisvehikel die Praxis, der Philosophie als Kommunikationsform die Literatur und einer Literaturwissenschaft, die auf Theorie orientiert ist, etwas zusätzlich zuzuordnen, was sich an der ästhetischen Praxis orientiert. Erst die Spannungsverhältnisse von *Mimesis* und *Sympraxis* in der Komposition machen in ihrem Wandel Literatur und ihre Evolution aus.

Mitvollzug führen können. Vor allem gilt nicht, daß Diderots Leistung darin bestand, fertige Gedanken in "dichterische Prosa zu übersetzen", sondern umgekehrt über dichterische Verfahren Gedanken überhaupt zu entwickeln (s. S. 170 f. und den Selbstzweifel Spitzers S. 174 f.). Dies erklärt, warum Spitzer - der über Stilanalyse direkt zum Psychologen werden will - feststellt, daß "der Analyse nur die Abdankung übrigbleibt", denn ist es das Ziel der Literaturwissenschaft "dieses besondere Diderotsche Wesen klar zu definieren" (174)?

¹¹ "Diderot als Enthusiast" (173), als "Philosoph der geistigen Beweglichkeit" (172), als "Wiederentdecker... des Dionysischen" (174) u.ä. Reduktionen mehr sind Ausdruck jener idealistischen Rückübersetzung des Dichters durch den Interpreten, die der Konzeption Spitzers entspricht, daß eben der Denker sich in die Dichtung übersetzt. "Stil" ist somit letztendlich etwas Akzessorisches - weshalb die Stilforschung auch die 60er Jahre nicht überlebt hat.

¹² In dem ersten Absatz unseres Textes erleben wir in der Bewegung (...) Im dritten Absatz erleben wir die Verstandesleere (...) In unserem Abschnitt aber bemächtigt sich kein Automatismus unserer Aufmerksamkeit (166 f.).

Nehmen wir noch kurz ein drittes romanistisches Beispiel. Erich Köhler (1983) behandelt Diderot extensiv auf der Grundlage der zitierten Romanisten (zusätzlich E. Diekmann, F. Schalk u.a.).

Köhler hat sehr sorgfältig den mimetischen Ertrag von *Jacques le Fataliste* herausgearbeitet (I: 148 ff.): Herrschaft und Knechtschaft im Sinne von Hegels *Phänomenologie des Geistes*, Determination und Freiheit als unentscheidbare Probleme, die Negation der bisherigen Romantradition. Gut. Jedoch: Warum erfährt dann das «geniale Experiment... kein rundes Gelingen» (I: 131)? Warum «spiegelt» das Ganze nichts als «die bewusstseinsmäßige Aufhebung der Ständegesellschaft des Ancien Régime» (I: 149)? Weil die Literaturwissenschaft nicht die eigentliche Botschaft der Aufklärung sieht, soweit sie eben Kunst und nicht Philosophie oder Wissenschaft ist.

Wir möchten dies an einem drastischen Beispiel belegen. Diderot lässt in *Les bijoux indiscrets* an einem «afrikanischen» Hof, der natürlich dem des Ludwig XV entspricht, durch einen Zauberring jenes Organ der Damen sprechen, dessen Lippen die der tugendhaften Mäuler beschämen können. Der ganze Text ist darauf angelegt, dass das Thema der Mimesis - welche Frau muss nicht ihren Mann oder Liebhaber belügen? – gleichzeitig die Praxis der Lektüre wird, denn noch immer fragen sich die Interpreten im Sinne des *Who is who*: Ist die Favoritin des Herrschers Mme Pompadour? Ist Madame X des Romans Madame Y der Wirklichkeit? Bedeutet der unanständige Ausdruck A das unaussprechliche B? Und wie wirken nun die Witze der Mimesis sympraktisch: z.B. dass sich alle Damen spezifische Maulkörbe anfertigen lassen? Oder dass sich der Held ins Land der Hypothesen träumt, wo die Großen pausenlos riesige Wortblasen produzieren?

Was bleibt, wenn man die erotische Lust, die der Roman erfahrbar macht, negiert? Ein Text, welcher der Heldin interessante Reflexionen über Theater in den Mund legt. Und nur als solcher wird er von Diekmann über Jauß zu Köhler und den heutigen Kollegen zitiert. Am Ende rettet Köhler *Les bijoux indiscrets* vor dem wiederholten Pornographievorwurf, indem er nachweist, dass in allem «lasziven Spiel», allem «Gefallen an Frivolität», allem «effekthaften Spiel mit der erotischen Neugier», aller «Schlüpfrigkeit» dennoch ein kunstwürdiges Ziel steckt: die «Anprangerung der Schamlosigkeit einer Frau» (I: 93). Was hat die Literaturwissenschaft praktisch verstanden, wenn sie - wie Köhler (I: 78) – zwar erkennt, dass im Zentrum der Satz «Reconnaissez l'expérience...» steht, den aber dann zum Anlass nimmt, alle Erzählungen als «conte philosophique» *allegorisch* zu lesen?

Literatur als Allegorie, als uneigentlich sprechender Text, als Kommunikationsform, welche erst von einem Interpreten «gehoben» werden muss, der sagt, was sie wirklich meint. Die Wende hatte sich bei Gadamer (1960) prägend vollzogen: Nach einer Abwertung der «Erlebnisästhetik» als teilweise modische Angelegenheit, von der sich gegenüber Simmel bereits der ältere Dilthey distanziert, geht es ihm um die «Rehabilitierung der Allegorie» (66 ff.). Mit Georg Lukács spricht er der «Einheit des ästhetischen Gegenstandes» die «wirkliche Gegebenheit» ab (90). erklärt die «Diskontinuität des ästhetischen Seins und der ästhetischen Erfahrung» (91) und schließt positiv:

Die Erfahrung der Kunst darf nicht in die Unverbindlichkeit des ästhetischen Bewußtseins abgedrängt werden. (...) Kunst ist Erkenntnis, und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig (92).

Die Kunst ist ein besonderer «Spiegel» und die Aufgabe des Interpreten erneut: ...in der Erfahrung der Kunst selbst die Erkenntnis von Wahrheit zu rechtfertigen (93). Diese ist allerdings «unabgeschlossen» (94), jedoch nicht nur «subjektiv» (94), sondern muss «verstanden» werden, d.h. ist im Hinblick auf die spezifisch geisteswissenschaftliche Wahrheit zu heben (95). Es gibt hier zwar eine Menge Probleme - wie z.B. dass das Kunstwerk als Spiel «sein eigentliches Sein nicht ablösbar von seiner Darstellung hat» (116) –, doch das «Beispiel des Tragischen» löst die Schwierigkeit: Unleugbar gehört «in die Wesensbestimmung der Tragödie *die Wirkung auf den Zuschauer*»; «was als tragisch verstanden wird, ist hinzunehmen» (129), und zwar in Eleos und Phobos, dem Jammer und dem Schauer – zwei Formen des «Außer-sich-Seins, die den Bann dessen bezeugen, was sich vor einem abspielt» und die zur «Erleichterung» führen (124), «einer universalen Befreiung der beengten Brust» (125) und einer Art Affirmation, einer Rückkehr zu sich selbst (125). In der «Kommunion des Dabeiseins» erfährt der Zuschauer seine «Kontinuität mit sich selbst», weil es die bereits «bekannte Welt» ist, die ihm da begegnet (126). «Ziehen wir aus all dem das Fazit. Was ist das: ästhetisches Sein? (...) das Dasein dessen, was durch sie dargestellt wird (127)».

Literaturwissenschaft als Rückübersetzung der spielerischen Lust in ernsthafte Kritik, der Imagination in Gedächtnis, der Erfahrung in «Philosophie», des Lebendigen in Abstraktion, des Dialogischen in Monologe, des scheinbar Neuen in das Gewusste, der Simultaneität in diskursive Sukzessivität, der erschreckenden Gewalt des Poetischen ins Kommensurable?¹³

Ist das Fehlurteil der Literaturwissenschaft also grundsätzlich, methodisch, ja philosophisch bedingt? Sind die Formeln, welche die Romanisten jeweils am Ende ihrer Arbeit gebrauchen, wo vom Leser die Rede ist, der irgendwie durch die Kunst leistet, was Theorie nicht schafft, nicht aufschlussreich genug?

Es soll kurz verdeutlicht werden anhand einer germanistischen Diskussion zwischen J. Hörisch und J. Link, dass es sich hier weder um ein romanistisches noch um ein vergangenes Problem handelt. Die Frage lautet: «Wie muss Literaturwissenschaft gedacht werden, damit sie den Texten gerecht und rückwirkend auf kulturelle Praxis werden kann?» Seit den Zeiten der großen Romanisten ist einiges geschehen, und die gemeinsame Basis ist breit und kritisch:

1. Literatursoziologische und rezeptionsästhetische Ansätze haben zwar den großen Verdienst, die gesellschaftlichen Bedingungen der literarischen Kommunikation zu entdecken, doch sie umgehen systematisch das Zentrum und reduzieren oft das Ästhetische auf das Soziologische (Link 1983: 158).
2. Umgekehrt finden werkimmanente Interpretationen – gerade auch die als «fortschrittlich etikettierten» – oftmals in der Literatur genau das wieder, was die jeweils avanciertesten

¹³ Wenn Diderot die Praxis jener wirklich lebenden Völker beschreibt, die noch trauern, lieben, fromm bis zur Schamlosigkeit sind, dann nennt er ihre Sitten poetisch (VII: 370, s. XI: 131 f.).

humanwissenschaftlichen Forschungen auch so schon entdeckt haben (Hörisch 1983: 278).

3. Literatur ist eine primär *bedeutende* Kommunikationsform (weshalb beide viel von «Semantik» reden). Die «Lust» an Literatur kommt gleichsam hinzu bzw. bei Link hinterher, wenn er wie jedermann mit seinem «Generationsapparat» selbst Gedichte machen kann (z.B. 1983: 137), bei Hörisch dann ebenso am Ende, wenn der begeisterte Student mit dem Gelernten dilettiert (1983: 280 f.). Die Applikation geschieht *post festum*.¹⁴ Und das Bedeutende ist interpretatorisch zu heben.
4. Link und Hörisch sind sich mit den zitierten Romanisten weiterhin einig: Die wahre Bedeutung der Literatur erschließt sich nicht direkt, sondern muss durch den Wissenschaftler aufgedeckt werden. Sie ist unbewusst. Bei Link sind es «die unbewusst wirkenden Regeln des Generativismus», die der Wissenschaftler hebt und damit die Struktur zu jedermanns freier Verfügung stellt (1983: 136 u.a.).¹⁵ Bei Hörisch ist es die Entdeckung der Dichtung als «Schwester» der verdrängten – z.B. philosophischen – Theorie, welcher der Literaturwissenschaftler dank «psychoanalytischer und semiologischer Theorie» zu ihrer Anerkennung verhelfen kann (1983: 280). Am Ende haben beide den Text «entdeckt» - mag Hörisch auch noch so eindrucksvoll vom Rätsel sprechen.¹⁶

¹⁴ Die Kritik an Hörisch (1983) soll noch einmal verdeutlicht werden. Er sagt: *Dichtung also hat die mediale Tendenz, Funktions- und Systemprobleme so zu schildern, daß sie auf der irreduziblen Folie der Lebenswelt gebrochen werden. Der perspektivische Primat der Lebenswelt über das System bzw. die Systeme, in die Dasein eingelassen ist, dürfte Schein sein: der schöne Schein, ohne den Kunst nicht wäre und der ohne Kunst nicht wäre* (280). Dreierlei ist daran problematisch: Dichtung wie die von Diderot oder Goethe schildert nicht primär vorher schon Gegebenes und bricht es im Medium Literatur spezifisch; Lebenswelt können wir - zumindest derzeit nur systemisch (genauer: polysystemisch) denken; die "Konstruktion der Wirklichkeit", die wir Realität nennen, ist letztendlich ein Schein, allerdings einer, der funktioniert im Hinblick auf bestimmte Werte: Literatur ist nicht mehr Schein als die Konstruktionen im juristischen ("Demonstrationsrecht") oder im militärischen ("SDI" oder "europäische Verteidigungsstrategie") oder im ökonomischen Diskurs ("freie Marktwirtschaft"). Diderot lehrt uns praktisch das Verhalten, die "Realitäten" als zweckgerichtete und mächtige Konstruktionen zu erkennen.

¹⁵ Und genau diese Bereiche interessieren Link. Die Vorstellungen, die den "linksscientistischen" generativen Diskursanalytiker bewegen, sind faszinierend und seine Arbeit am Text in sich überzeugend. Er geht davon aus, daß sich Veränderungen in der Weltsicht als "Änderungen ideologischer Regeln" im Text verstehen lassen (170). Der Dichter ist der Ingenieur, der etwas Neues erfindet: Der Literaturwissenschaftler deckt diese Erfindung auf, zeigt, was sie für diese Zeit leistet und bietet das Ergebnis zu kreativem Ge- oder Mißbrauch an. Die Erfindungen sind immer ideologischer, die Weltsicht betreffender Natur: Das ästhetische ist gleichsam ein Vehikel, sich die Welt durch neuen Gebrauch von Materialien und Instrumenten neu zu denken, über die "semantische Alchimie" hinaus (10) einen Erfahrungsraum zu öffnen, in dem auch der heutige Zuschauer - weil sympraktisch geführt - den Sieg der bürgerlichen Moral über die höfische mitvollziehen kann.

¹⁶ s. Hörisch/Pott S. 176, 179 u.ä. über "das was am Dasein Rätsel ist". Der "kritische Hermeneutiker" Jochen Hörisch sieht die poetische Rede als Reservat, wo die diskursive Polizei herrschender Lehren nicht hinkommt: "In Dichtung nämlich finden philosophisch vertriebene Theorien ein - wenn auch unbequemes - Exil" (1983: 276). Deshalb wendet sich diese Hermeneutik in ihrer avanciertesten Form auch den "kryptopoetischen Büchern" eines Adorno, Derrida, Lacan oder anderen "poststrukturalistischen Abhandlungen" zu (ebd.). Literaturwissenschaft wäre dann die Rückübersetzung des von der Philosophie - und Wissenschaften verschiedener Art - Verdrängten, Verbotenen, Verlassenen und in der Literatur geheimnisvoll Erhaltenen in die Klarheit des Denkens. Diese aber - das ist die paradoxe Situation von Hörisch - muß gleichzeitig offen, unabschließbar, widersprüchlich sein. Die Literaturwissenschaft stellt sich der "spezifisch modernen Erkenntnisleistung des poetischen Mediums" (277), doch wie soll sie nicht ausdeuten,

5. Kunst ist selbst keine Art Praxis. Daher muss gefragt werden: Wie kann Literaturwissenschaft «progressiv» und «aufklärerisch» sein und in die «kommunikative Praxis» zurückführen (Link insbes. 1983 jeweils am Ende der Kapitel, Hörisch 1983: 279)? Sie kann dies nur, wenn sie den Ertrag aus der kognitiven in eine zusätzliche Übersetzung führt, z.B. in eine praktisch-literarische.

Wir wollen dagegen die 1. These setzen, dass Lust, Freude, Genuss und alle anderen Formen positiver oder scheinbar negativer Beteiligung¹⁷ nicht nachträglich kommen, sondern tragend für die ästhetische Kommunikation sind und der Erforschung bedürfen. Die Abstraktion zugunsten «reinen Wissens» aus Ablehnung, sei es der 30er und 40er Jahre mit ihrer nationalsozialistischen Irrationalität, sei es der 60er und 60er Jahre mit der miesigen Restaurationswelt verkennt die Tatsache, dass wahre Rationalität immer bescheiden die Grenzen des jeweils «Vernünftigen» anerkennt. Wenn das künstlerische Vernehmen gerade in der Annahme dessen besteht, was sonst nicht gehört werden soll, wenn Kunst die Wahrnehmungsorgane eben ästhetisch bildet, dann darf die Kunstwissenschaft nicht in einer anti-irrationalistischen Reduktion enden. Wir behaupten demgegenüber 2., dass es theoretische und praktische Wege der Erkenntnis gibt. Die Kunst ist ein besonders praktischer, der uns bspw. Erfahrungen vermittelt, die im «normalen Leben» zu machen viel zu gefährlich wären. Kunst bzw. Literatur bemüht sich vor allem um jene Bereiche, von denen Valéry sagt, dass sie nur im Vollzug existieren. Geheimnis ist in Leben und Kunst keine inhaltliche Kategorie, sondern eine des Erkenntnis-, Ereignis-, Erinnerungs-, Erfahrungs- oder Erlebnisprozesses... Wie es in der Physik bestimmte Teilchen oder Systeme nur innerhalb und während eines künstlich aufgebauten Prozesses gibt, so auch in der Kunst. Die Frage, ob entsprechende «Erfindungen» aus der Kunst bis in den Alltag verbreitet werden können, ist leicht zu beantworten: Selbstverständlich ja!

Sieht man beide Autoren genauer an, so ergeben sich erneut Gemeinsamkeiten: Was Link die Aufdeckung der ideologischen Generationsregeln nennt, ist für Hörisch eine Art «Anverwandlung» eben jenes «Ideal des Problems», welches die Literatur geleistet hat (279). Wo aber ist dann noch der strittige Punkt? Warum wehrt sich Hörisch mit Händen und Füßen vor der «Tilgung» des Wesentlichen in der Literatur, wenn man wie Link die ideologischen Konstruktions- und Tiefenstrukturen aufdeckt (und etwas Anderes tut Hörisch auch nicht)? Was bedeutet es, wenn er mit Nietzsche – eher verzweifelt denn überzeugend – von der «unendlichen Ausdeutbarkeit von Welt»¹⁸ spricht? Es bedeutet, dass seine Intuition stärker ist als seine Theorie. Möge sie erhalten bleiben und der Theorie dienen.

Die Aporie, in welche alle Ansätze führen, kann man mit den beiden vorbildlichen Germanisten so formulieren: Alle sind – typischerweise und in der modernen Formulierung –

nicht Dichtung in Theorie auflösen? Zurecht betont Link, daß Literaturwissenschaft nicht selbst Literatur werden darf.

¹⁷ Wir sagen "scheinbar", denn die Zerstörung von verkrusteten, pervertierten oder einfach falschen Vorstellungen kann ja selbst ungeheuer genüßlich, d.h. mit einem Nutzen verbunden sein, der erfreut; man denke, wie Rimbaud *Venus Anadyomène* nach der Ästhetik der Häßlichkeit so darstellt, daß danach vielleicht die Wahrnehmung von Botticellis Darstellung möglich ist.

¹⁸ Die Argumentation ist zusammen mit Hans-Georg Pott im Anhang zu Links Buch formuliert (insb. S. 178 ff.).

vom «Universum der semantischen Alchimie» (Link: 10) und vom «kryptotheoretischen Problemgehalt der ästhetischen Werke» fasziniert (Hörisch: 277). Alle wollen Deutung, Bedeutung, Ausdeutung kurz: Rekonstruktion eines kognitiven Universums (in der Literatur) in einer anderen Kommunikationsform (der Wissenschaft). Alle legen aus, und zwar vor allem das Kryptische. Hörisch will nachweisen, dass seit der Epochenschwelle von 1774 der Grundsatz der aristotelischen Logik nicht mehr gilt und zwar für die Logik der Liebe, des Tausches und der vernünftig selbstbewussten Rede (1983: 244). Link deckt beispielsweise im *Don Carlos* die «Kohärenzbildung ansonsten widersprüchlicher Ideologeme des Bürgertums wie die dramatische Problematisierung der Dialektik von ›Herz‹ und ›Kalkül‹ (1980: 116) auf. Köhler entdeckt – wie Hörisch – einmal mehr die Relevanz von Hegel. Spitzer deckt ein psychisches Grundprinzip auf, und Auerbach kann am Ende sagen: «So also sieht das Ich aus, welches den Gegenstand der Essais bildet» (1967: 194). Eigenartig ist eine weitere Gemeinsamkeit aller Wissenschaftler: Liest man sie, so hat man – wie bei vielen anderen Literaturwissenschaftlern ebenfalls, wenn auch mit weniger Grund – den Eindruck: Jetzt erst kann man den jeweiligen Autor richtig lesen. Aber: Hat man vor den literaturwissenschaftlichen Aufdeckungen das Wesentliche übersehen oder nur nicht gewusst, was gewirkt hat? Ist nur das wirkungsvoll, was man reflektierend zu kommentieren in der Lage ist? Warum bemühen sich dann die Autoren systematisch darum, genau dies unmöglich zu machen? Wie sagt Diderot so schön:

La clarté est bonne pour convaincre, elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme (11: 147).

Ob nun «semantische Potentiale», ob eine «bessere», eine «leidvolle» oder eine «verdrängte» Welt gerettet werden (Hörisch/Pott: 180 f.) oder Ideologien kritisiert werden (Link z.B. 157 f.)... alles dreht sich nach wie vor um Mimesis. Mag der Hermeneut Horror vor Exaktheit haben, im Grund stimmt er mit seinem Kontrahenten überein. Dies aber heißt – mit Sartre –, dass Literatur sich mit dem Geist identifiziert, «d.h. mit der permanenten Macht, Ideen zu formulieren und zu kritisieren»¹⁹

Und doch gibt es erfreulicherweise Selbstzweifel in der Literaturwissenschaft – und sei es nur als jeweilige Alibilerstelle am Ende der Arbeiten. Wenn Literatur – nach Hörisch/Pott – «kommunikative Erfahrung» und «Phantasie», «Veränderung von Sprachroutinen» und «Stimulierung von neuen Wahrnehmungen» ermöglicht, wenn sie «Umstrukturierungen habitualisierter Denk-, Sprach-, Interaktions- und Wahrnehmungsgewohnheiten» veranlasst (184), dann würde man gar zu gerne wissen, wie das geht. Was ist und wie ist der «Ereignischarakter» von Kunst zu rekonstruieren, der immer erwähnt, jedoch nicht erfasst wird? Warum geht «Dichtung viele Wege und Umwege» und woher kommt unser Genuss beim Mitgehen (Hörisch 1983: 281)? Das Problembewusstsein ist innerhalb der Literaturwissenschaft durchaus vorhanden. Wir stellen daher ans Ende noch zwei Zeugnisse. V. Roloff²⁰ zitiert in einer Studie über den *Idiot de la famille* zweimal Sartre:

¹⁹ Sartre, Jean-Paul, *Was ist Literatur*, Hamburg 1958: 64.

²⁰ Roloff, Volker, "Empathie und Distanz - Überlegungen zu einem Grenzproblem der Erzähl- und Leserforschung (am Beispiel von Sartres *L'idiot de la famille*", in: Lämmert, E. (ed.) *Erzählforschung*, Stuttgart 1982: 270-289.

...ce que l'écrivain réclame du lecteur ce n'est pas l'application d'une liberté abstraite, mais le don de toute sa personne, avec ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs. Seulement cette personne se donnera avec générosité. La liberté la traverse de part en part et vient transformer les masses les plus obscures de sa sensibilité.²¹ Notre compréhension de l'Autre n'est jamais contemplative: ce n'est qu'un moment de notre praxis, une manière de vivre, dans la lutte ou dans la connivence, la relation concrète et humaine qui nous unit à lui.²²

Roloffs Versuch, mit Sartre Rollentheorie und Hermeneutik auf der Grundlage von kritisch reflektierender Empathie zusammen zu denken, ist von hohem Interesse. Allerdings bleibt er ganz auf die Praxis des *Idiot de fa famille* konzentriert. Wie passiert es – so müssen wir uns fragen –, dass die Literatur uns bspw. zu einer Rollenübernahme bringt? Wie geschieht es, dass sie – so möchten wir das erste Sartre-Zitat zusammenfassen – alle unsere Vermögen aktiviert?

Die gleiche Frage stellt Anselm Haverkamp²³ und schlägt vor, «die Textstruktur als Aktstruktur zu interpretieren» – allerdings gleich wieder als Prozeduren, welche eben die Verwirklichung der Inhalte ermöglichen; er verweist auf Jauß' Studien über die Identifikation – betont aber gleich, dass es nur um quasi-pragmatische Prozesse geht (243). Haverkamp zeigt, dass die «kontemplativ am Text der Bibel geschulte Hermeneutik» einer Ergänzung bedarf – sieht sie jedoch hauptsächlich in ironischer und allegorischer Lektüre (248 f.). So bleibt bei aller Erweiterung der Lektüreleistung die Grundlage hermeneutisch, d.h. der «Habitus» – ein Pendant zur linguistischen «Kompetenz» – wird auf Reflexivität reduziert (248 f.)... zumindest für ältere Literatur. Neuere gestaltet ihre ästhetische Struktur, «um in der Lektüre neue Erfahrungen zu ermöglichen, die im Akt des Lesens selbst gemacht werden» (252). Im Anschluß an Diderots *Eloge de Richardson* weist er nach, dass auch bei Goethes *Werther* Nachahmung eine spezifische Mischung aus Nachfolge (*imitatio*), versprochener Erbauung (*aedificatio*) bzw. Trost (*consolatio*) und Genuss (*delectatio*) ist... kurz: eine textgesteuerte Praxis, die auch das Zentrum des Romans ausmacht, um jedoch mit Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* ein neues Modell «reflexiven Durcharbeitens» (261) zu entdecken. Es bleibt somit dabei, dass die «Teilnahme» via Lektüre eben Illusion ist und das lesende Tun keine wirkliche Praxis ist. Die «Rhetoric of Empathy», die es nach Haverkamp zu entwickeln gilt, um die identifikatorischen Prozesse zu erklären, bringt allerdings die Lektüre um ihre Wirkung. Wieder wäre eine Literaturwissenschaft gegeben, die im Grunde ihr Objekt in seiner Spezifik aufhebt (263).

Der einzige Literaturwissenschaftler, der Literatur nicht nur als Praxis, sondern als die Alltagspraxis prägende Praxis – also gleichsam Hyperpraxis – gesehen hat, die auch durch die Geschichte niemals aufgehoben wird, ist André Jolles. Sein Versuch, die *Einfachen Formen* im Sinne von Humboldt als *Energieia* zu sehen, ist in seiner Radikalität noch nicht eingeholt. Nicht zufällig bezieht er sich auf jenen Humboldt, der in der Kommunikation nicht den Transport von Inhalten, sondern die wechselseitige Erweckung von Vermögen sieht,

²¹ S. Anm. 19; Frz.: "Qu'est-ce que la littérature", in: *Situations II*, Paris 1948: 100 f.

²² Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique, précédé de Question de méthode*, Paris 1960: 98.

²³ Haverkamp, Anselm, "Illusion und Empathie. Die Struktur der 'teilnehmenden Lektüre' in den *Leiden Werthers*", in: Lämmert, E. (ed.), *Erzählforschung*, Stuttgart 1982: 243-267.

einen Humboldt, der selbst wieder auf Diderot verweist.²⁴ Dem wollen wir uns nun erst einmal zuwenden...

II. DIDEROTS AUFKLÄRUNG ALS KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir. (OE: 756)²⁵

Unsere These lautet: Der Pakt, welcher künstlerischer Kommunikation zugrunde liegt, ist veränderbar. Ihn in seinem geschichtlichen Wandel zu fassen, ist eine Hauptaufgabe der Literaturwissenschaft. Während die neuere literaturwissenschaftliche Tradition davon ausgeht, dass er primär – oder sollte man sagen: ausschließlich – kognitive Vermögen auf beiden Seiten voraussetzt, welche mit dem Kunstwerk zur Aufführung kommen, wollen wir diese freiwillige Selbstbeschränkung rückgängig machen.

Dass wir als Paradigma französische Aufklärung und Diderot gewählt haben, liegt daran, dass sich hier Literaturgeschichtsschreibung besonders problematisch, besonders «unästhetisch» zeigt. Wenn sich nämlich «fortschrittliche» Literaturwissenschaftler in die Tradition der Aufklärung stellen und doch deren ästhetische Kommunikationen als Anhängsel der theoretischen Philosophie unterordnen, dann verhalten sie sich «unaufgeklärt». *Expérience* als Erfahrung und Versuch ist die Grundlage, und Kunst ist dafür die hervorragende Form der Praxis.

Zweierlei ist demnach nachzuweisen: Der damalige Konsens der Kommunikationspartner, dass Kunst ein praktisches Erfahrungsangebot sein muss, welches alle Vermögen des Menschen anspricht, und die heute nach wie vor nachweisbare Mache des Kunstwerks, welche nach ihrer Struktur diesem Konsens entspricht oder nicht. Dass sich bei Diderot Leben in, Sprechen über und das Machen von Kunst decken, ist ein Glücksfall. Dass er in seiner vorwissenschaftlichen Literaturtheorie dem einen besonderen Raum gibt, was wir Sympraxis nennen - dem System textimmanenter Lesersteuerung -, ist nicht verwunderlich: Der Dichter – so können wir seine Theorie zusammenfassen – ist nicht derjenige, der etwas Neues erzählt, sondern der den Sinn für neue Wahrnehmungs-, Sicht-, Konstruktionsweisen von Wirklichkeit entwickelt: die Imagination. In diesem Kapitel sei nur der Konsens und die Selbsteinschätzung dargestellt – die Strukturanalyse von Diderots *Jacques le Fataliste* leisten wir später.²⁶ Auf den dritten Teil müssen wir die Frage verschieben, warum – wie im 1. Teil angedeutet – die Literaturwissenschaft so wenig bereit ist, sich der Herausforderung der Kunst zu stellen.

Will man wissen, wie sich ein Autor seinen Leser denkt, dann gibt es eine *constructio difficilior* – rezeptionsästhetisch zu rekonstruierende Bilder von seinen Lesern – und eine

²⁴ s. Klopfer, Rolf, "Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur", in: *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für Deutsche Sprache*, Düsseldorf 1980: 313-333 und "Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur", in: Lachmann, R. (ed.), *Dialogizität*, München 1982: 85-106.

²⁵ Wir zitieren Diderots *Œuvres esthétiques*, mit (OE: Seitenangabe).

²⁶ s. Klopfer, Rolf/Beisel, Inge, *Aufklärung als Selbsterfahrung. Diderots ästhetisches Experiment*, Tübingen oder Mannheim 1988.

erste Annahme nach dem *bon sens*: Der Autor ist sein erster Leser und seine eigenen Kommunikationsgewohnheiten sind die erste Richtschnur. Will man Diderot als Leser oder Zuschauer vor Augen haben, so braucht man nur seine ästhetischen Schriften, insbesondere seine *Salons* zu lesen (X: 233 ff.).²⁷ Er entspricht dem Menschen von Genie, von Einbildungskraft, von Geschmack, von Bildung, von Gefühl, von Intelligenz, von Vernunft etc., den er und seine Geistesverwandten z.B. in den entsprechenden Enzyklopädie-Artikeln beschrieben haben (XIII ff.).

Was ist die Grundlage? Sensibilität. So stellt sich Diderot immer wieder als einen Betrachter oder Leser dar, der sich affizieren lässt, der erlebnisfähig ist, der sich für das Angebot aufmacht, sich hingibt und erfährt:

Emotions délicieuses qui s'élevent si subitement, si involontairement, si tumultueusement au fond de nos âmes, qui es dilatent ou qui les serrent et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au recit de quelque grand trait moral? (OE: 736)

«Aber» – so hören wir die Kollegen – «das ist doch naiv, sentimental, unkritisch... sich einfach bewegen zu lassen!»

Apage, Sophista! tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir; à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir (OE: 736).²⁸

Em-, Sym-, Antipathie und andere Formen des Pathos beruhen auf der Bereitschaft, angemessen wahrzunehmen und sich bewegen zu lassen: Der Einbildung muss Raum gegeben werden. Die Beteiligung beginnt damit, dass man die Worte anschaulich, -hörlich, -tastlich etc. wirken und darüber komplexe Gestalten entstehen lässt. Ohne die Bereitschaft dazu gibt es überhaupt keine Grundlage für künstlerische Kommunikation.

In der *Eloge de Richardson* spricht sich Diderot als Leser aus. Gegenüber den abstrakten Maximen der Moralisten gilt für einen guten Roman, dass er «den Geist erhebt», dass er «die Seele berührt», dass er «ein sinnhaftes Bild in die Seele einprägt» (OE: 29). Angesichts des Helden nimmt man Rollen ein: positiv sich identifizierend oder sich von ihm absetzend, wenn er unmoralisch ist (OE: 30). Man zittert, flieht innerlich, spricht mit sich in der Tiefe des Herzens, beteiligt sich am Gespräch, stimmt zu, lehnt ab, regt sich auf, ist überrascht wie Kinder im Theater. Man fühlt sich gut, gerecht, zufrieden mit sich selbst, wie ein Mensch am Ende des Tagewerks, das gut vollbracht wurde, man hat wirklich gehört,

²⁷ Wir zitieren mit römischen Ziffern den jeweiligen Band der *Œuvres Complètes*. Vgl. etwa in der Anrede an Grimm: J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguillée. Je l'ai interrogé; et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur; j'ai acquis le sentiment de la chair; seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vague dans mon esprit, se sont circonscrits et fixes. (...) Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace... (X: 232 u. 236).

²⁸ Wie oft stellt Diderot fest, daß die Voraussetzung für jeden Umgang mit Kunst etwas wie Sich-Einlassen ist, Öffnung, Hingabe, Aufgabe von eigenem Willen - zumindest zeitweise (OE: 439).

gesehen, war Zuschauer – kurz: «Ich fühlte, dass ich Erfahrungen gemacht hatte» (OE: 30 u.a.).²⁹

Nun könnte man meinen, dass Diderot nur einen enthusiastischen Lobgesang auf Richardson anhebt, doch er betont, dass er für alle Dichter spricht (OE: 35). «Glücklich die weinen konnten!» (OE: 37), die im Roman wie in der Wirklichkeit leben, die sich durch den Roman in jeder Hinsicht besser fühlten (OE: 38).³⁰ Die Sensibilität als zentraler Wert (OE: 44) bedarf jedoch der Imagination und des Wissens, um als Grundlage zu funktionieren. Fehlen diese drei Vermögen, so ist der Mensch «kalt», «stupid» und «ignorant», und solch einem Menschen sagt weder die Natur noch die Kunst etwas. Umgekehrt ist die Ausbildung dieser drei Vermögen Gradmesser für die Qualität von Kunst (OE: 738). Wer die sensitivseelischen, die imaginativen und die kognitiven Kräfte so in sich vereint, dass er bislang nicht gemachte Erfahrungen antizipiert, für sich und andere macht. schöpft, poetisch gebiert, der hat *Genie*³¹. Der Enzyklopädieartikel (XV: 35 ff.) zeigt, dass es Diderot ganz darauf ankommt, die geniale Kreativität dem Zugriff der kalten Vernunft zu entziehen und sie ganz mit der Natur als Schöpfungsprinzip konform zu sehen.³² Als Grundlage der schöpferischen Praxis ist die Bereitschaft notwendig, in Erfahrungen (von Dingen, Menschen, Situationen) aufzugehen. Die Hingabe ist total, und ihr entspricht die Schöpfung einer neuen Gestalt – ein Angebot für den Anderen, dies seinerseits selbst zu erfahren. Das Kunstwerk ist das Analogon jener enthusiastischen, die ganze Person umfassenden Bewegung des Künstlers. Für diesen gilt «porté jusqu'à l'oubli de soi-même, il produit le sublime» (XV: 36) – wieso meint dann die Kunstwissenschaft, man könnte ohne Hingabe mit den Werken «fertig» werden?

²⁹ Wie Diderot seine inneren Zustände, Rollenübernahmen, komplexe Handlungen beschreibt, wird immer damit abgetan, daß man heutzutage Richardson gar nicht so lesen könnte, was jedoch irrelevant ist. Diderot will die Kunst auf dieser Grundlage weiterentwickeln: *on prend (...) un rôle dans les ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant: 'Ne le croyez pas, il vous trompe. Si vous allez là, vous êtes perdus.'* *Combien j'étais bon! combien j'étais juste! que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la plus longue offre à peine dans toute sa durée. (...) je sentais que j'avais acquis de l'expérience* (OE:30); s. Diderots Bewunderung für Völker und Menschen, die Feuer (*verve*), Energie haben und damit poetisch sind (VII: 370, XI: 131 f.), sowie die immer wiederholte Forderung an den Dichter: "Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord" (X: 499).

³⁰ Diderot wiederholt über weite Strecken die Poetik, die Cervantes als kompositorisch wichtigen Teil in den *Don Quijote* einfügt. Vgl. Rolf Kloepfer, "Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes", in: S. Knaller/E. Mars (ed.), *Das Epos in der Romania*, Festschrift für Dieter Kremers, Tübingen 1986.

³¹ Das Genie entdeckt Wahrnehmungsmöglichkeiten und die Formbarkeit zu neuen Gestalten, und zwar jenseits des etabliert Vernünftigen, jenseits des etabliert Wahren, jenseits aller Gewohnheiten, genauer: Es ist eigentlich Objekt eines Erfahrungsturms, dem es ausgeliefert ist, und dem es nur Herr wird, indem es die Schönheit der entdeckten Gestalten annimmt und liebt (XV: 39).

³² *Dans les arts, dans les sciences, dans les affaires, le génie semble changer la nature des choses; son caractere 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; il laisse loin de lui l'esprit qui le critique avec raison...* (XV: 41).

Vergessen wir nicht unsere Leitfrage: Welche Literatur- bzw. Kunstwissenschaft wäre dem Konzept und der – so behaupten wir – übereinstimmenden Praxis entsprechend? Soviel steht bereits fest: Vermögen und Praxis «dessen, der schafft und dessen, der beurteilt» müssen analog sein (OE:739).

Dazu ist Voraussetzung, dass der Künstler nicht versucht, etwas Fertiges zu vermitteln, sondern dass er das Tun seines Lesers bzw. seines Zuschauers animiert. Es ist wohl deutlich, dass es Diderot nicht nur um alle möglichen Assoziationen, Gefühle, inneren Bewegungen geht, sondern um solche, die «entsprechen». In der *Eloge de Térence* findet er den Grund für dessen Wirkung im Stil: Er verführt, spricht an, bedrängt, stört, lässt Bilder in Massen eindringen, verwirren, weckt Assoziationen, bewegt die Seele, lässt sie im Sturm sein, in Spannung, im Leiden, im Zittern, in Hoffnung, in Indignation, in Rührung (OE: 64 f.). Der Praxis des Lesens entsprechen Strukturen des Textes.

In *De la poésie dramatique* wird die Aufgabe des Dichters deutlich. Er spielt auf der Seele des Gegenübers wie auf einem Instrument (OE: 195):

Le poète, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappant d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme, qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même un coup. Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires, d'accord: mais il m'attendrissent (OE: 196).

Die Musik, die er erweckt, muss andauern, muss heftig sein, ja es gilt:

O poètes (...) Il est une impression plus violente encore, et que vous concevriez, si vous êtes nés pour votre art, et si vous en presentez toute la magie: c'est de mettre un peuple comme à la gêne (OE: 197).

Die Kunst als Magie übt gefährlichen Zwang aus – das konnten Schiller und Goethe von Diderot hören – einen Zwang, der die Wirkung der Kunst wie ein Erdbeben erfahren lässt (OE: 198). An der zitierten Stelle analysiert Diderot, wie die Szene vom Tod des Sokrates wirkungsvoll zu gestalten ist: Wie führt man die Handlung? Wie baut man die Situation? Wie lässt man die Protagonisten sprechen? Und wie kann man das von den Klassikern lernen? Wie gestaltet man bei der Burleske mit Schnelligkeit und «Hitze»? Wie macht man den Gesamtplan? Wie führt man die Dialoge? Etc.

Die Bestimmung der Komposition als Gesamtbau eines Wirkungsgefüges, welches – über lange Zeit vom Künstler erbaut – plötzlich wirkt, erinnert sehr an Valéry:

C'est une masse qui se détache du sommet d'un rocher: sa vitesse s'accroît à mesure qu'elle descend, et elle bondit d'espace en espace, par les obstacles qu'elle rencontre (OE: 202).

Von allen komplexen Sympraxen – so dürfen wir die Aufzählungen wohl inzwischen nennen – wie Erzeugung von Interesse, von Neugier vermittelt Unwissenheit (OE: 226 ff.), Perplexität etc. (OE: 230) brauchen wir im Moment nicht zu sprechen, sondern wir wollen lediglich auf einige zentrale Punkte verweisen. Was bedeutet – für Diderot – *Genie*?

(...) c'est l'art de porter dans l'âme des sensations extrêmes et opposées; de la secouer. pour ainsi dire, en sens contraire, et d'y exciter un tressaillement mêlé de peine et de plaisir, d'amertume et de douceur, de douceur et d'effroi (OE: 239).

Was ist die Regel der Regeln? «Cacher l'art» (OE: 236), denn wenn der Rezipient sich der Wirkungsweisen zu leicht bewusst wird, kann er sich entziehen.

Und wie ist das mit der Illusion, mit der Hingabe an die Fiktion, vor der moderne Kritiker so viel Angst haben? Die Imagination lässt uns etwas *Imaginäres* miterleben, jedoch steht dies nicht im Gegensatz zu «real». Imaginäres Glück oder Unglück können im Hinblick auf das Objekt unreal sein, als psychisches Ergebnis sind sie wirklich:

Imaginaire s'oppose point à réel; car un bonheur imaginaire est un bonheur réel, une peine imaginaire est peine réelle. Que la chose soit ou ne soit pas comme je l'imagine, je souffre ou je suis heureux; ainsi l'imaginaire peut être dans le motif, dans l'objet; mais la réalité est toujours dans la sensation (XV: 162).

Deshalb lehnt Diderot nicht die Illusion ab, denn sie ist Grundlage von Enthusiasmus, ja von Vitalität überhaupt.³³

Portez mon illusion à l'extrême, et vous engendrez en moi l'admiration, le transport, l'enthousiasme, la fureur et le fanatisme. (...) L'illusion marche à côté du poète (X V: 161).

Überall im Werk Diderots finden sich Beobachtungen, welche die Wirklichkeit imaginärer Erfahrungen bezeugen: Eine Erzählung erzeugt Ekel, ja Erbrechen (IX: 270) oder die Produktion von Spucke (IX: 302) oder das Gefühl von Schwindsucht (IX: 354).³⁴

Wenn menschliches Wissen im weitesten Sinne durch Gedächtnis (*mémoire*), Vernunft (*raison*) und Einbildungskraft (*imagination*) ermöglicht wird (XIII: 145 ff.) und *imagination* das Reich der Literatur (*poésie*) ist, und wenn deshalb *Poesie* so umfassend gesehen wird, dass ihr Architektur, Musik, Malerei, Skulptur etc. untergeordnet werden, dann muss man sich wohl fragen: Was bedeutet hier Imagination, die Baudelaire als guter Schüler Diderots die «Königin der menschlichen Vermögen» nennt?

Wenn die Imagination die Kraft ist, die «getreue Abfolge von Wahrnehmungen in den Organen» wachzurufen (IX: 348) oder gar die abwesenden Objekte selbst gegenwärtig zu machen (IX: 354, 364) oder sogar die Organe in bestimmten Gestalten zu aktivieren (IX: 363), ja schließlich ganze Lebensvollzüge über den Kopf wirklich in der Selbstaffektation aufzuführen (IX: 365), dann ist das ein ungemein gefährliches Vermögen. Kein Wunder, dass auf Sicherheit erpichte Wissenschaftler Werke der Imagination auf ihren Gedächtnisgehalt und die imaginierten Objekte etc. auf Zeichen reduzieren (IX: 346). Wenn in der zitierten Einleitung zur Enzyklopädie die Imagination als Grundlage von Poesie und Kunst überhaupt

³³ Man fühlt sich an Erasmus' *Laus stultitiae* und Montaignes *Essai I,3* erinnert, wo selbst die "falsche Imagination" als lebensnotwendig dargestellt werden.

³⁴ Man verzeihe die Deutlichkeit, doch die Wirkästhetik Diderots und unser Versuch, die Literaturtheorie und -geschichte um die entsprechende Dimension der Sympraxis zu erweitern, bedarf deutlicher Worte. Diderot zeigt, daß Chardins Kunst gerade darin besteht, daß er die "substance même des objets" erfäßt, und dies ist ihre Wirkmächtigkeit, in der sie sehbar, tastbar, riechbar, essbar sind..., d.h. unmittelbar zum kulturvollen praktischen Umgang einladen (OE: 984). Das letzte Ziel der Nachahmung ist "le cœur humain" (OE: 35).

gesehen wird, und zwar im Gegensatz zu Gedächtnis und Wissen i.e.S., woher nimmt sich die Literaturwissenschaft dann das Recht, ihren Autor so zu verkleinern?

Diderot, einer der kommunikativsten Menschen seines Jahrhunderts, martert sich mit Fragen wie:

Quelle idée peut-on avoir d'une douleur qu'on n'a point éprouvée? Quelle idée reste-t-il d'une douleur quand elle est passée? quelle idée l'homme tranquille a-t-il de la colère, le vieillard de l'amour? Goutte, néphrétique, douleur, fièvre, amour, que désignent ces mots? Ils sont quelquefois accompagnés d'un mouvement sympathique des organes. Comment s'excite ce mouvement? Par la force de l'imagination qui nous rend la présence de l'objet (IX: 354).

Der Unterschied von Gedächtnis (Speicherung von etwas als Zeichen) und Erinnerung (Wiederbelebung von Vergangenenem) ist fundamental, denn Dichtung ist für Diderot nicht nur die Kunst der Erinnerung, sondern über die Imagination die erinnernde Verwirklichung von etwas, das wir nie erfahren haben. Sympathie, Symphonie der inneren Saiten, Synästhesie bis zum Enthusiasmus oder zur Übelkeit... Sympraxis erweitert den Wissensspeicher des Gedächtnisses um die entscheidende Dimension (s. 3.).

Dichtung animiert, entwickelt, nutzt systematisch die Imagination als Fähigkeit der Projektion, des Entwurfes, der Einbildung aus unvollkommenen Elementen. Wie das Genie in seiner Studierstube im Gedanken nicht nur die Objekte erinnert, sondern sieht, ja lebendig fühlt, ja die Landschaft genießt und darin ein erschreckendes Gewitter entwirft, so ist der Künstler derjenige, der genau diese Fähigkeit mittels seiner möglichen Verfahren im Leser lenkt: Er lässt den Anderen nicht nur das Abwesende als anwesend erleben, sondern modelliert für ihn (und sich) Unerhörtes.³⁵ Hierbei gilt, dass sich das Organ (der Sinn) mit dem Entdeckbaren bildet, dass Phantasie und Phänomen vereint unsere Wirklichkeit ausmachen.

Das Wirkliche und insbesondere das Neue kann demnach nie durch ein Aufzeigen bzw. eine – wie man heute sagen würde – Referenz vermittelt werden: Der Künstler muss im Gegenüber den Sinn bilden, damit dieser die Gestalt selbst aus sich entwickeln kann. Daher muss ihn der Künstler zwingen, sein – mittels der im Gedächtnis gespeicherten Zeichen gebildetes – Urteil auszusetzen, um was zu erwarten? *Expérience!* (IX: 374).

Deshalb kritisiert entsprechend Diderot bei schlechten Kunstwerken, dass sie zu viel zeigen, zu viel sagen, zu viel der eigenen Tätigkeit wegnehmen:

Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût (XI: 329).

Ganz im Sinne seiner Definition des Schönen (s.u.) soll das Kunstwerk dem Rezipienten genau so viel an Strukturen und Beziehungen liefern wie die Imagination bedarf, um gleichzeitig geführt und doch frei selbst zu schaffen. Der Künstler gibt ein Modell, und wir schöpfen aus uns das jeweilige Maximum. Sein Beispiel ist «Unendlichkeit»:

³⁵ s. im Génie-Artikel XV: 36 und die Beschreibung, wie der Künstler "mit der Zeit" die Elemente aus verschiedenen Modellen der Natur so verbindet, daß sie eine neue Einheit werden (OE: 753).

Je dirai donc aux poètes: Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue, au-delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Epuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par un module énorme: et soyez sûr que le tout en deviendra incommensurable, infini (XI: 330).

Die «Suggestivkraft» des Dargestellten wird demnach umso größer, je größer die Spannung zwischen determinierter Bewusstseinsstruktur und Leerstelle ist, die der Rezipient dann gesteuert auffüllt.³⁶ Die referentielle Leerstelle ist Vehikel, und der Bildbetrachter Diderot erzählt entsprechend genau von dieser seiner provozierten Tätigkeit, die wir Sympraxis genannt haben. Bspw. bei einem Ruinenbild: Erstaunen, Überraschung, Verwirrung des Auges, Betroffenheit. Einsamkeit. Ausdehnung: «der dumpfe Widerhall der Stille lässt erschauern» (XI: 228 ff.).

Was ist demnach für Diderot die *imitation* der Natur? Seine «Nachahmung» bedeutet – wie er in *Sur l'art de peindre* u.a. ausführt (XIII: 19-26) –, dass der Künstler den spezifischen Charakter von etwas so erfasst, dass im Rezipienten die Wirkung als Expressivität erfahrbar ist: für Lebewesen würde dieser Effekt dann *passion* heißen. Es geht demnach primär nicht um die Nachahmung von etwas um der Mimesis willen, sondern um die Auswahl, die Anordnung, die Anlage nach Proportionen von Weltdingen, um die Sympraxis zu ermöglichen.³⁷ Genau das hatte bereits Aristoteles gelehrt³⁸, als er von *Katharsis* sprach.³⁹ Wir können hier abbrechen. Die Leistung des Künstlers und der Kunst sollte klar sein. Es geht nicht um eine Form der Wissensvermittlung, sondern um Teilnahme an Lebensvollzügen – teilweise eben an imaginären, utopischen, vergangenen, sozial oder sonst wie unmöglichen Gestalten –, an *Expériences* im Doppelsinn von Versuch/Experiment und Erfahrung.

Aufklärerische Kunst bietet ein Erfahrungspotential für jedermann, der sich einzulassen lernen will, und für etwas, das es in der Realität noch gar nicht gibt: Selbstbestimmung z.B. Jeder ist unaufgeklärter Jedermann – ein «Jacques» –, hat aber die Vermögen, die zu

³⁶ s. Rolf Klopfer, "Fluchtpunkt 'Rezeption'. Gemeinsamkeiten szientistischer und hermeneutischer Konzeptionen in Bielefeld und Konstanz", in: R. Klopfer (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania* I-III, München: 621-657.

³⁷ s. Diekmann, H., "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts", in: Jauß, H.R. (ed), *Nachahmung und Illusion*, München 1964: 48 ff.

³⁸ s. die Anmerkungen 30, 36, sowie Klopfer, Rolf, "Dichtung als vermögenswirksames Spiel: Beispiele aus J.L. Borges", in: Segoviano, C./Navarro, J.M. (ed.), *Spanien und Lateinamerika, Beiträge zur Sprache und Kultur, Festschrift für A. und I. Bemmerlein*, Nürnberg 1984: 640-656; "Der gemischte Schrecken des Erkennens - Sympraxis in Valle Incláns 'Tirano Banderas'", in: de Toto, V. (ed.), *Festschrift für Blüher*, Tübingen 1986: 145-164; "Intuition. Semiotische Anschauung eines Grenzbereichs", in: Eschbach, A. (ed.), *Kreativität* (Reader), Aachen 1988.

³⁹ Goethe hatte das sehr wohl erkannt, als er in der *Nachlese* zu Aristoteles *Poetik* die berühmte Katharsis-Stelle mit "Ausgleichung solcher Leidenschaften" übersetzt und später "Versöhnung" und "aussöhnende Abrundung" anbietet (XII : 343). Selbstverständlich geht es Goethe ebenfalls um einen wirkungsästhetischen Aspekt, doch leugnet er, daß nach allen Sympraxen (der Zuschauer ist verirrt, verwundert, leichtsinnig, hartnäckig, heftig, schwach, liebevoll, lieblos etc.) "die Kunst (...) auf Moralität zu wirken" vermag (344 f.). Dies Urteil verwundert, wenn man seine Forderung hört, "daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände (sc. der Mimesis) als in die Tiefe seines eigenen Gemüts (sc. als Voraussetzung für Sympraxis) zu dringen" hat, "um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint" (42).

entdecken und zu entwickeln der Kunst erste Aufgabe ist (s.u. 3.). Kunst ist – analog zur Selbsterkenntnis der Philosophie in der moralistischen und der sokratischen Tradition – der freie Ort der Selbsterfahrung, -annahme und -heilung.

Der komplementäre Begriff zu Imagination ist Geschmack (*goût*). Zwar wurde der entsprechende Artikel von Voltaire geschrieben, der bekanntlich normkonformer denkt, doch auch er stellt fest: Geschmack ist ein Unterscheidungsvermögen, das schnell wirkt im übertragenen wie im wörtlichen Sinne und aller Reflexion vorausgeht. Es besteht nicht nur im Wahrnehmen und Kennen eines Werkes, sondern: «man muss es fühlen, davon berührt werden» und zwar nicht konfus, sondern: «man muss vielmehr die einzelnen Nuancen unterscheiden».⁴⁰ Geschmack ist jene Bündelung von Vermögen, welche die Voraussetzung für Sympraxis sind. Und wenn Voltaire den Enthusiasmus bespricht - die höchste Form der Sympraxis -, dann zitiert er den gleichen Vers, den Diderot in den Artikeln über das Schöne und über das Genie bespricht. Geschmack ist demnach das durch Kunst entwickelte Vermögen, mit den Augen der entsprechenden Künstler zu sehen, zu hören, zu lesen.⁴¹ Er ist die Imagination in der gesteuerten Gestalt. Über Geschmack im sinnlichen Bereich kann man vielleicht nicht streiten, denn es kann jemand einen organischen Fehler haben, doch – so lautet die *communis opinio* der Enzyklopädisten – dies gilt nicht für den Kunstgeschmack... wenn es allerdings auch hier gilt:

...des âmes froides, des esprits faux, qu'on ne peut ni échauffer ni redresser; c'est avec eux qu'il ne faut point disputer des goûts, parce qu'ils n'en ont aucun (ENC: 761).

Der Konsens der Enzyklopädisten wird noch vertieft. Diderot nimmt eine fragmentarische Abhandlung von Montesquieu auf, der das Vergnügen der Seele ebenso beschreibt, wie er es selbst im Artikel *plaisir* darstellt und wie Kant später auch die Unterscheidung vom Guten und Schönen mit dem «interesselosen Wohlgefallen» entwickelt.⁴² Es ist im Moment gleichgültig, inwieweit die Ästhetik der Enzyklopädisten einheitlich ist, ja ob Diderot selbst in den verschiedenen Phasen, Momenten, Themen unterschiedlich urteilte.⁴³ Wichtig ist allein, dass sie Kunst als Mittel des Genusses – also eines Vergnügen bereitenden Nutzens – sahen und dass sie sich über die Grundlagen einer Wirkungsästhetik einig waren: Sensibilität, Unterscheidungsvermögen des Geschmacks und Imagination auf Seiten der Künstler und ihres Publikums, Strukturierung des Kunstwerks auf der anderen Seite nach allgemeinen Gesetzen wie Symmetrie, Kontrast, Diversität, Überraschung oder nach

⁴⁰ "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; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement"; D'Alembert, Jean/Diderot, Denis, 1966: 761 (Bd. 7). Wir zitieren diese Ausgabe mit (ENC: Seitenzahl).

⁴¹ "Le goût se forme insensiblement dans une nation qui n'en avait pas, parce qu'on y prend peu-à-peu l'esprit des bons artistes: on s'accoutume à voir des tableaux avec les yeux de Lebrun, du Poussin, de Le Sueur; en entend la déclamation notée des scènes de Quinault avec l'oreille de Lulli; & les airs, les symphonies, avec celle de Rameau. On lit les livres avec l'esprit des bons auteurs" (ENC: 761). Und damit meint er ohne Zweifel die Klassiker oder seine Freunde und sich.

⁴² "Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je ne sais quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc. Par exemple, lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appellons belle" (ENC: 762).

⁴³ s. Wellek, R., *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, Neuwied 1958: 58 ff.

einzelnen Verfahren, um diese zu erfüllen. Überraschung bspw. ist mit dem Wunderbaren, dem Neuen, dem Unerwarteten verbunden, welches z.B. Theaterleute durch bekannte, immer wieder aufgezählte Verfahren ermöglichen. Kurz: Dies alles ist in geschmacksgesteuertes Verhalten (attitudes) umzusetzen, welche in uns Hitze, Feuer etc. – oder wie die Ausdrücke immer heißen mögen - und sehr präzise Bewegung im «Inneren» erwecken. Der Geist oder die Seele – *esprit* und *âme* werden oftmals austauschbar bzw. als der aktive gegenüber dem passiven Aspekt des gleichen Vermögensgrundes (vielleicht als Gemüt zu bezeichnen) gebraucht – errät, denkt sich dazu etc. und zwar nach den Bedingungen des Leibes (*nerfs*), die bspw. Ermüdung unvermeidbar machen trotz oder gar in großem Vergnügen.⁴⁴ Daher sind die Verfahren vielfältig zu komponieren:

...ainsi l'âme trouve un très-grand nombre de sentiments différents qui concourent à l'ébranler & à lui composer un plaisir (ENC: 765).

Montesquieu spricht lange über das *faire sentir*, über die Art und Weise, wie ein Künstler uns führt, packt, «frappiert», wie er eine «Verwirrung der Seele» erzeugt, die der Erfahrung von Schönheit vorangeht, wie er die Verfahren versteckt, so dass wir überrascht die «Idee» aus uns selbst entwickeln (ENC: 766 f.). Die Hinweise mögen genügen, um die These vom allgemeinen Konsens plausibel zu machen.

Diderot fügt noch eine kleine Theorie der Abweichung hinzu, durch die das Genie das Sublime produziert, polemisiert gegen diejenigen, die den Geschmack auf das bloße *sentir* oder auf das reduzieren, was durch *raisonieren* erfasst wird, und definiert Geschmack als das Vermögen, das in den Kunstwerken zu finden, was "sensiblen Seelen" gefallen und was sie verletzen muss:

Si le goût n'est pas arbitraire, il est donc fondé sur des principes incontestables: & ce qui en est une suite nécessaire, il ne doit point y avoir d'ouvrage de l'art dont on ne puisse juger en y appliquant ces principes. En effet 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... (ENC: 768).

Wenn also die Wirklichkeit der Kunst nur in uns ist, bedeutet dann die Subjektivität der Kunst nicht, dass die Wirkmechanismen (sc. die Sympraxen) nicht objektivierbar sind? «Falsche Alternative!» diagnostiziert Diderot in seiner Schrift *L'origine et la nature du beau*. Das Wirkpotential (sc. die im Werk angelegten Sympraxen) gibt es ja nur im Hinblick auf den Rezipienten – wie umgekehrt der Rezipient nur dann richtig liest, wenn er auf dieses Potential reagiert.

J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée (OE: 418).⁴⁵

Rapports könnten wir modern als «funktionale Beziehungen» übersetzen.⁴⁶ Diderot hütet sich sowohl vor der Annahme, dass der Schöpfer des Schönen genau im Detail wissen muss,

⁴⁴ Montesquieu macht zur Illustration eine kleine Stilanalyse von Suetons Nerodarstellung, um zu zeigen, wie der Autor ganz bestimmte Überraschungseffekte in der Seele des Lesers hervorruft (ENC: 765).

⁴⁵ Bd. IX: 104 f. und im gleichen Bd. 406, vgl. II: 437.

was er z.B. bei der Komposition tut, und ebenso braucht der Leser oder Zuschauer oder Zuhörer nicht bewusst zu wissen, was er an Leistungen vollbringt:

Il suffit qu'il aperçoive et sente(...). C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le beau était plutôt une affaire de sentiment que de raison. J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe: alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau. D'ailleurs le jugement, en pareil cas, est presque toujours du beau relatif, et non du beau réel. (OE: 419 f.)⁴⁷

Es ist hier nicht von Interesse, wie vielfältig Diderot das Schöne «relativ», genauer: als System von Relationen beschreibt (OE: 420 f.). Wie vielfältig die ästhetische Gestalt als Wirkpotential differenziert wird, hängt, ebenso vom Objekt wie von meiner Kompetenz ab, die natürlich sozio-historisch mitbestimmt ist (OE: 421). Weiterhin gilt:

Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite, il est joli, beau, plus beau, très beau ou laid; bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque ou plaisant. (OE: 422)

Der Ausdruck bezeichnet demnach eine Struktur im Objekt und eine Bewusstseinsstruktur in Relation dazu. Es ist aufschlussreich, wie Diderot dies am Beispiel des banalen Syntagmas «Qu'il mourût» (Corneille) nachweist. Er zeigt a), wie eine Bezüglichkeit durch den Kontext systematisch aufgebaut werden kann, bis dieses «Objekt» sublim ist; oder man kann den Satz entsprechend von «théâtre français» ins Italienische bringen und aus dem Mund des alten Horace in den von Scapin legen: Schon ist es burlesk; wieder unter anderen Bedingungen steht als Wirklichkeit des Syntagmas «plaisant»; sodann fordert Diderot programmatisch b), man solle das für den Rezipienten rekonstruieren: «ce serait faire un très grand ouvrage et non un article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails: il nous suffit d'avoir montré les principes; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications» (OE: 422). Dieser Leser sind wir.

Es ist im Moment gleichgültig, wie Diderot die moderne Ästhetik durch den Einschluss des Hässlichen, ja Chaotischen prägte und dass auch dies historisch ist (OE: 426). Für uns ist im Moment nur wichtig, dass er darauf besteht, dass das Objekt ein Geflecht von funktionierenden Beziehungen aufweisen muss und dass das Bewusstsein ein *analogon* zu diesen *rappports* wird. Das Ergebnis bezeichnet man als «schön» oder «ästhetisch» oder sonst wie positiv oder negativ. Die Wahrnehmbarkeit von solchen *rappports* ist demnach die Grundlage, ebenso wie die Fähigkeit, sie wahrnehmend in sich zu verwirklichen. Wie ist das nun im Verhältnis zur Kompetenz?⁴⁸ Der Künstler muss sowieso mehr *rappports* herstellen,

⁴⁶ s. IX: 104 ff; I: 907 f., wo Diderot die Lehre von den *Rappports* auf musikalische Strukturen anwendet und betont, dass die Wirkung in Kunst größer sein kann als die der dargestellten Welt, also ein Vollmond bei Vernet wirkungsvoller sein kann als ein wirklicher (vgl. XIX: 926).

⁴⁷ s. zur implizierten Annahme über die Intuition Anmerkung 38.

⁴⁸ *"Tous conviennent qu'il y a un beau qu'il est le résultat des rapports aperçus: mais selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus*

als die meisten wahrnehmen können, ja eigentlich können nur die oftmals neidischen – Kollegen beurteilen, was er geleistet hat. Soweit Diderot...⁴⁹

Aufklärung als Erfahrbarmachung der wirklichen Selbständigkeit, Selbsterfahrbarkeit, Selbstentdeckbarkeit und schließlich der Selbstschöpfung. Man kann das auch anders formulieren: Soll sich der Mensch aus der Vormundschaft der Kirche oder einem Schicksalsglauben, einer kulturellen, literarischen oder sonstigen Norm befreien, so muss er seine Autarkie, seine Autonomie, seine Autopoesie entdecken:

Je prends le terme de poétique dans son acceptation la plus générale, pour un système de règles données, selon lesquelles, en quelque genre que ce soit, on prétend qu'il faut travailler pour réussir (XIV: 475).

Kein Wunder demnach, wenn Diderot Literatur als autodidaktisches System sieht. Wirkungsästhetik à la Diderot heißt, dass die Applikation nicht *post festum* erfolgt. Das Gegenteil von Evasionsliteratur ist nicht ein Text, der uns anregt, die progressive Mimesis des Textes als «realisierbares und zu realisierendes Vorbild für die gesellschaftliche Wirklichkeit darstellt»⁵⁰, sondern einer, der die progressive Sympraxis als Grundstruktur bietet, die der Leser realisieren muss, um etwas vom Text zu haben. Dies leistet Diderot praktisch nach der eigenen Theorie. Wie lange wird es dauern, bis wir seine Aufklärung nicht durch Interpretation rückgängig machen?

3. JE SUIS UN PASSIONNÉ POUR LA MUSIQUE, POUR LA DANSE, POUR LA PEINTURE ... (XIV: 221)

... parmi les plaisirs de l'esprit et du cœur, auxquels donnerons nous la préférence? Il me semble qu'il n'en est point de plus touchant que ceux que fait naître dans l'âme l'idée de perfection ... (XVI: 301).

Goethe ist in Weimar verzweifelt. Er geht nach Italien. Er schreibt mit dem Tasso einen gesteigerten *Werther*. Ein Literaturwissenschaftler tritt auf und fragt, «welche *Idee* Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht hat».

d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé" (OE: 429).

⁴⁹ Wenn demnach die Schönheit in Kunst und Natur auf einem System von Funktionen beruht, dann muß diesen auch ein Wert zukommen, bspw. der einer überraschend neuen Sichtweise - "c'est l'action combinée de la surprise et des rapports" (OE: 430). Wie aber, wenn die vielfältigsten Quellen aufzuführen wären, die uns die Kunstobjekte unendlich unterschiedlich beurteilen lassen - Diderot führt über viele Seiten eine Typologie von zwölf Möglichkeiten aus - und wir deshalb geneigt sind, das Relationale der Kunst als Relativität zu deuten (OE: 435)? Die Antwort ist ebenso einfach wie revolutionär: Wenn auch die Elemente der Wechselbeziehung und die Gesamtgestalt unterschiedlich gesehen werden, so ist doch derjenige, der überhaupt keine Beziehung wahrnimmt, "un stupide parfait" und es wäre ihm ein "défaut d'économie animale" zuzuschreiben (OE: 435). Die Kunst der Kunst ist es demnach, die Funktionen so anzulegen, daß sie trotz der sozialen, der historischen, individuellen Variablen der Rezeption funktionieren. Wie aber, wenn systematisch in Schule, Kritik und Forschung gelehrt wird, dass das Sich-Einlassen von übel ist? Vgl. Teil 3.

⁵⁰ Link, J./Link-Heer, U., *Literatursoziologisches Propädeutikum*, München 1980: 140.

'Idee?' sagt Goethe - daß ich nicht wüßte! - Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich, als prosaischen Kontrast, den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch.

Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! - Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer, als billig. - Ei, so habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, euch rühren zu lassen, euch erheben zu lassen, ja euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen: aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre" (Gespräche mit Eckermann 6.5.1827).

Man erinnere an die bohrenden Fragen Diderots, die in der Mitte des 2. Teils zitiert wurden: Was bedeutet «Schmerz», wenn ich ihn nicht mehr habe, was dem ruhigen Menschen «Zorn», was dem Greis «Liebe»? Worte mit Bedeutungen, die man im Gedächtnis im Hinblick auf philosophisches, psychologisches, medizinisches Wissensgut abfragen kann. Sinn haben sie damit allerdings nicht, es sei denn... «sie werden mit einer sympathetischen Bewegung der Organe begleitet». So gibt es sogar «Erinnerung an die Zukunft». Auch sie gibt es nur im Vollzug. Dass etwas (Darstell-, Wissbares) für jemand (immer vom Zeitpunkt Abhängigen) wirklich ist (nach dem Maß, in dem er selbst mit Geschichte und Vermögen bezogen ist), lässt sich für die Dauer und andere vor allem in Kunst erstellen. Platon lässt am Höhepunkt des Philosophierens Sokrates zum Künstler werden. Nur Kunst ist in der Lage, alle Bedingungen so zu schaffen, dass das ganze System wieder funktionieren kann. Sie schafft – wie Diderot sagen würde – alle nötigen Bezüglichkeiten. Das ist schön.

Literatur als Kunstwissenschaft und -geschichte hätte demnach zu rekonstruieren, was die Elemente dieser Bezüglichkeiten sind (Mimesis und Sympraxis) und wie sie komponiert – oder vielleicht besser: verwoben, gewirkt, gebildet werden können (um das prägende Bildfeld der «Textur» zu zitieren). Wirkbar- und Wirksamkeit von Kunst zu ermöglichen oder zu prüfen (in Kritik), zu systematisieren (in Theorie) und systematisch zu beschreiben (in Geschichte) ist unsere Aufgabe. Philosophisches, Soziologisches, Psychologisches, Historisches etc. kann dabei immer nur dienende Rolle haben.

Wohl ist poetische Praxis etwas eminent Philosophisches, Soziales, Psychisches etc., doch dies muss – zumindest im Rahmen der Konzeption, die von Diderot bis Baudelaire und Nietzsche auf uns Heutige wirkt, sekundär bleiben. «Poetische Praxis» ist allerdings eine eigenartige Verdopplung des «Machens». Rückübersetzen wir im Sinne Diderots: Wirklich und dauerhaft sind die Werte nur in der «imaginativ machenden, lebendigen Mache».

Welches jedoch das Vermögen ist, das die Literaturwissenschaft, gleichzeitig braucht und verleugnet, wollen wir mit Diderot rekonstruieren. Zur Sache im Sprung mit drei Prämissen der Enzyklopädisten: Ohne Sensibilität keine Entwicklung, keine Handlung.⁵¹ Kein Denken

⁵¹ s. die Zusammenstellung von Belegen bei Köhler 1983: 90, insbesondere Formeln wie *perfectionner la raison par le sentiment* oder *La sensibilité est le principe de toute action (...)* *Dieu lui-même est sensible puisqu'il agit.*

kann sich jenseits von Erfahrung begeben, wobei zur *expérience* auch die der systematisch geführten Imagination gehört... also der Kunst (erfinderische Wissenschaftler sind für Diderot – wie gesagt - Poeten). Und drittens: Bewegt werden wir letztendlich durch die Freuden- bzw. Leidenschaft, die *Passion*. Die Ästhetik Diderots findet sich weniger im Artikel *Beau* als in *Jouissance*, *Plaisir* und *Passions*.

Der Leidenschaft als Krankheit der Seele, als Passivierung des Menschen, welche ihn der Freiheit beraubt, steht die Freundschaft gegenüber mit ihrem Angelpunkt Genuss. Welches sind als Genuss die Quellen der *Passions*? In den Sinnen: Die Entwicklung der körperlichen Vermögen in Raum, Licht, Farbe, Beweglichkeit etc., im Geist oder der Einbildungskraft: Die Entwicklung der vernehmenden, der verständigen Sinne, besser vielleicht, die Entwicklung des Sinns für etwas; der Genuss im Bereich des Herzens – dem moralischen Raum würde Diderot als Schüler Montaignes sagen – besteht in der Vervollkommnung unseres Vermögens, Gutes zu tun (was Tugend bei Diderot heißt, bedürfte einer eigenen Abhandlung); schließlich ist die höchste Quelle des Genusses die Entwicklung, die Vervollkommnung des Vermögens der Teilnahme am Anderen: *compassion*, *amitié*, *amour* sind höchste *Passion* (XVI: 207 ff.).

Wenn nun der Mensch positiv wie negativ durch die *Passions* am meisten bewegt wird, dann deshalb, weil das Verlangen (*désir*) durch das jeweilige Verhältnis zum passioniert ersehnten Guten (entsprechendes gilt für das Schlechte) extrem wandelbar ist: Anwesend oder abwesend, plötzlich erscheinend oder dauerhaft, neu oder vertraut, verdient oder zufällig hat die Erfahrung des (Un)Wertes ihre Wirklichkeit im Gefühl, welches die Artikulationsform von *Passion* ist. Die kleine Typologie der Gefühle, die Diderot in dem kurzen Artikel gibt, erklärt leicht, wieso auch er als die mächtigsten, tragenden Pfeiler für Katharsis *terreur* und *compassion* setzen würde. Sie sind die negativ und positiv höchsten passionierten Gefühle, welche am meisten dem «Universum Seele und Leben geben».

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'imitation qu'elle ne l'eût été dans la nature on est poète (IX: 374).

Jetzt wird deutlich, warum sich nirgends in den Reflexionen Diderots über die Künste Aussagen über den Bereich der *Mimesis* finden - außer eben der «Nachahmung der Natur», wobei die Natur die Wirkmächtigkeit auf die menschliche Seele ist. Als radikaler Sensualist gibt es für Diderot Ästhetik nur als Wirkungsästhetik:

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.⁵²

Wie sich das Genie durch die «Ausdehnung des Geistes, die Kraft der Imagination und die Aktivität der Seele» definiert, so bestimmt sich ein geniales Werk nach dem Maß, wie es genau diese Vermögen erweckt.

Wenn wir demnach in der Literaturtheorie Systeme der *Mimesis* entwickelt haben und erklären, wie die Kunst Wirkliches modelliert in Intrigen bzw. Handlungsstrukturen, in

⁵² Köhler (1983: 86) zitiert diese Passage, wertet sie jedoch darstellungsästhetisch um.

Konstellationen oder Plots, in Chronotopoi etc., so müssen wir *dazu* erfassen, wie sie unsere Vermögen wirklich aktivieren. Welches sind die Mittel, uns selbst praktisch zu experimentieren, zu erfahren, zu erleben, zu berühren oder zu begreifen? Dies umfasst die vier Bereiche des Genusses, die mit Diderot dargestellt wurden. Daher haben wir die zeichengesteuerte Ko-Autorschaft Sympraxis genannt: Sie ist Wahrnehmung, Gefühl, Haltung, Rolle, komplexes Verhalten und eben zielgerichtete Praxis. Eine Erzählung ist die Einheit einer Mimesis- und einer Sympraxisgeschichte. Indem Diderot in *La Religieuse* von der Oberin erzählt, erschreckt er mit dieser faszinierenden lesbischen Frau. Das *intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes*, d.h. die Entwicklung *aller* Vermögen des Lesers ist die Voraussetzung, dass man dem Dichter wirklich bzw. wirksam glaubt.

Es geht nicht um eine dargestellte Welt und nebenher noch eine Bewertung, sondern um die jeweils eigene Erfahrung, Verantwortung und «Mündigkeit». Wir können dies noch genauer fassen: Gerade im Hinblick auf die dargestellte Wirklichkeit (d.h. im Bereich der Mimesis) gilt, dass die unvollständige, die perspektivisch verengte, die verweigerte Information gar die Eigentätigkeit des Lesers stimuliert. Daher ist Kunst nicht zuletzt ein Medium der verweigten Mimesis. «Philosophisch» ist somit in Voltaires *Candide* nicht das Ergebnis des ununterbrochenen Dekuvrierens, Relativierens, neu Synthetisierens und Umwertens, sondern die Initiation des Lesers in dieses Tun. Voltaires *esprit* ist kein selbstgefälliger Witz, keine «Demonstration der eigenen Urteilsfähigkeit», kein «Drahtzieher» für das «komische Spektakel», sondern das Mittel für den Leser, sich als Autor erfahren zu können. Ironie ist umgreifende Sympraxis. «Philosophisch» ist in Diderots *Jacques le Fataliste* nicht eine neue Auffassung von Determination und Freiheit, sondern jene freiheitliche Praxis, in der sich der Leser entfalten konnte. Das Gleiche gilt für die *Education Sentimentale*, welche Laclos in *Les Liaisons Dangereuses* schafft, oder Rousseau in *Nouvelle Héloïse*: Wären diese Romane nicht selbst Praxis gewesen, wäre ihre immense Wirkung unerklärlich. Literatur erfindet Praxis und dies Tun heißt Poesie, Mache, Schöpfung.

Wenn die Enzyklopädisten aufjubeln angesichts vorbildlicher Verse, Szenen, Bilder, wenn Diderot als Kritiker mit großem Vergnügen interpretierend Verfahren aufdeckt, dann genau deshalb: Man erfährt nicht nur an sich die Wirkung, sondern auch noch das Warum der eigenen Entwicklungsfähigkeit. Die Kritik als eine der praktischen Seiten der Literaturwissenschaft steigert einmal mehr das Erfahrungspotential großer Kunst. Ihr Vehikel ist der Genuss der Mündigkeit. Der Genuss steigert sich mit der Begründung des Geschmacks. *Sympraxis* ist deshalb als riesiges Programm anzusehen, welches zuerst einmal die verstreuten Glieder der ästhetischen Theorie zusammensuchen muss. Was ist denn Stilistik im Sinne Spitzers anderes als der Versuch, die mikrostrukturellen Wirkverfahren beschreibbar zu machen? Hierbei gilt es, die jeweilige gesteuerte Eigenleistung des Rezipienten für das jeweilige literarische System zu erfassen: Der Reim als lautliche Übereinstimmung involviert die Suche von semantischer Kon- oder Divergenz; die Metapher impliziert weniger ein Vergleichen denn einen modellierenden Mitvollzug; der Rhythmus ist eines der Mittel, die Gestimmtheit dynamisch werden zu lassen... etc.

Das Gleiche gilt für jeden Bereich, den die Erzähltheorie rekonstruieren müsste: Je nach Erzählperspektive bieten Konstellationen andere Rollen für den Leser an; je nach Erzählform

wird die erzählte Zeit anders zu einem Angebot des eigenen Umgangs. Diderots Vermischung der Erzählebenen steigert weniger den "Grad am Teilnehmen, am Realitätscharakter, am Miterlebenkönnen einer erzählten Wirklichkeit" als die Wirklichkeit des Erzählens selbst.⁵³

Eine Theorie literarischer Sympraxis findet bei allen Autoren massenhaft Hinweise. Wie man bei Diderot allerdings sehen kann, ist nicht nur die Literatur, sondern auch die Reflexion über sie tauteologisch zu lesen: Ihre erste Frage ist immer die nach der Wirksamkeit. Die Autoren wollen *auctoritas*, sie wollen handlungsmächtig sein, und doch müssen sie sich davor hüten, zu viel von Zauber, Magie, Macht zu verraten. Es sei denn...

Es sei denn, dieses Aufdecken sei selbst Teil des künstlerischen Tuns. Diderot hat daher keine *philosophischen* Erzählungen oder Romane geschrieben, sondern *ästhetische* bzw. *poetische* in einem ganz spezifischen Sinn: *Deux amis de Bourbonne*, *Les bijoux indiscrets*, *Le Neveu de Rameau* und *Jacques le Fataliste* thematisieren den kreativen Menschen. Sie geben dem Helden der Mimesis Erfahrungsraum und ebenso dem Helden der Sympraxis, dem Leser. Ist die jeweilige Erfahrung gemacht, dann kann man über die *expérience* auch sprechen und die entsprechende «Theorie» um Anlass neuer Experimente nehmen. Es wäre ebenso falsch zu behaupten, Diderot schreibe Meta-Romane, wie er schreibe Anti-Romane.

Jeder innovative Roman ist hyperromanesk: Er gebraucht die Themen der Vorgänger als Material für die Konstruktion seiner Themen und bietet die poetischen Verfahren, die dies ermöglichen, ihrerseits zum autonomen Eigengebrauch an... für den Leser. Dieser wird somit – wenn er nur radikal genug ist – zum Gesellen, zum Kollegen des Meisters. Die beste Schule, lesen zu lernen, wäre demnach diejenige, die das Lesen als Machen lehrt. Die Differenzierung in Produktions-, Darstellungs- und Rezeptionsästhetik ist daher hinfällig. Es gibt nur die künstlerische Wirksamkeit, und deren Material ist alles, was für Kommunikation gebraucht wird.

LITERATURHINWEISE

D'Alembert., Jean/Diderot, Denis : Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 7, Stuttgart/Bad Cannstadt 1966.

Assézat, J./Tourneux, M. : Denis Diderot, Œuvres Complètes, Paris 1875.

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern/München 1946.

Diderot, Denis : Œuvres esthétiques, Paris (Garnier) 1959.

Gadamer, Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1960.

⁵³ Köhler (1983: 143) sieht richtig die Mischung der Zeit des Autors als Erzähler, des Protagonisten und des Lesers, doch deutet er die Verfahren wiederum ausschließlich referentiell.

Goethes Werke (Hamburger Ausgabe) ⁴1960, Bd. XII.

Hörisch, Jochen: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe, Frankfurt 1983, insb. Kap. 7.

Hörisch, Jochen/Pott, Hans-Georg: "Literaturwissenschaft als Rationalitätskritik", in: Hörisch 1983.

Köhler, Erich: Aufklärung I, Stuttgart 1984.

Link, Jürgen: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983.

Spitzer, Leo: Texterklärungen. Aufsätze zur europäischen Literatur, Stuttgart 1969, darin: "Der Stil Diderots" (engl. 1948).

