

Christian Reidenbach

Gesellschaftlicher Kredit und animalischer Schrei. Diderots ambivalente Ökonomie der Affekte

In seinen Aufzeichnungen zum Leben Senecas entwirft Diderot in nur wenigen Zeilen ein dramatisches Gemälde, auf dem die Tante des Stoikers, auf dem Deck eines Schiffes neben der Leiche ihres Gatten kauern, in Todesverachtung einem schrecklichen Sturm und dem drohenden Schiffbruch keinerlei Aufmerksamkeit schenkt. Die Rettung des Leichnams wiegt schwerer als die eigene Hoffnung aufs Überleben. In ähnlicher Weise nötigt dem Biographen die kaltblütige Selbstbeherrschung, mit der sich Neros Widersacher die Armvenen zu öffnen gezwungen sind, Faszination und Grauen zugleich ab. Diderot fragt schließlich, inwiefern eine solche Herzensruhe mit einem Verlust von Menschlichkeit erkaufte ist – er vermutet eine Abstumpfung des moralischen Empfindens bei den Antiken, wie sie möglicherweise das allzu oft genossene Spektakel zerrissener Leiber in den Arenen der Metropole befördert hat.¹

Die für die Ausbildung neuzeitlicher Subjektivität wirkmächtigen Ideale stoischer Selbstführung bilden in mehrfacher Hinsicht die Folie für Diderots Reflexion auf die Passionen ab Mitte der sechziger Jahre. Eine reduzierte Reaktivität sowohl im internen als auch im intersubjektiven Affekthaushalt erweist sich für den *homme de commerce* wie für den Künstler als vorteilhaft, wenn auch moralisch zweifelhaft. Doch orientieren wir uns in der Enzyklopädie: Der anonyme Artikel „Fragilité“ bemisst die Spanne, in der eine gelingende Selbstführung wirksam einzugreifen hat: eine übersteigerte Expressivität einerseits und überzogene Gefühlskälte bilden andererseits die beiden Extreme, in denen das Subjekt von seinem *juste milieu* abweichen kann. Der Labile gibt dabei wider seine Vernunft einer jeden Neigung seines Herzens nach, der Schwache aufgrund der Leere seiner Seele („l'inaction & le vuide de l'ame“) jedem äußeren Einfluss.² Diderots eigene Reflexion auf eine Leere des Herzens als einer philosophischen Disposition der Indifferenz ist freilich subtiler. Er weist in einem eigenen Beitrag zum Stichwort „Indifférence“ auf die Schwierigkeiten hin, in der affektiven Teilnahmslosigkeit die selbstsüchtigen von den Motiven der Selbsterhaltung zu unterscheiden.³ Den ausgebufften Höfling, den versierten Händler, der sein Interesse mit keiner Regung des Gesichtes kundtut, wie den wirklichkeitsentzogenen, apathischen Denker eint die radikale

¹ Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in: ders.: *Œuvres philosophiques*, hrsg. von Michel Delon, Paris, 2010, S. 667, S. 886 f. In der Folge zitiert als DOP.

² In: Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. VII, Paris, 1757, S. 273. In der Folge zitieren wir die Bände der *Encyclopédie* als ENC.

³ „L'indifférence philosophique a trois objets principaux, la gloire, la fortune & la vie.“ (Diderot, Art. „Indifférence“, in: ENC VIII, S. 676)

Effizienz jener minimalen affektiven und ökonomischen Mittel, die sie in die jeweiligen Kreisläufe investieren. Diderots Bordeu schildert, inwiefern der *grand homme* als Erfolgstyp des neuzeitlichen Paradigmas sein Glück auf die innere Unbewegtheit baut und mit dieser Praxis der Affektvermeidung ein Herrschaftsinstrument über sich und andere einzusetzen vermag:

Le grand homme [...] se possédera au milieu des plus grands dangers ; il jugera froidement, mais sainement. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but ne lui échappera. On l'étonnera difficilement. Il aura quarante-cinq ans. Il sera grand roi, grand ministre, grand politique, grand artiste, surtout grand comédien, grand philosophe, grand poète, grand musicien, grand médecin. Il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'environne. Il ne craindra pas la mort, peur, comme a dit sublimement le stoïcien, qui est une anse que saisit le robuste pour mener le faible partout où il veut.⁴

Erscheinen diese Meister der Selbstbeherrschung nun als Profiteure einer Moderne, die das private Interesse als Hauptmotivation der Einzelsubjekte entdeckt hat, so erkennt Diderot jedoch die Gefahren, die von einer solchen affektiven Entsagung bzw. Mehrdeutigkeit ausgehen. In einem ökonomisch-affektiven Zirkulationsmodell profitiert das *sang-froid*, andererseits widersetzt und entzieht es sich der Zirkulation und baut den eigenen Vorteil auf den Nachteil des Nächsten.⁵

Anhand dreier Beispiele wollen wir vorführen, wie Diderots Ökonomie der Affekte diese Strategien der Negation einsetzt und zugleich hinterfragt: Rameaus Neffe unterläuft erstens in seiner radikalen Expressivität die Paradoxie von moralischer Ordnung und gesellschaftlichem Maskenspiel; das *Paradoxe sur le comédien* erklärt sich zweitens im Wesentlichen als eine Differenzierung von expressiver und repräsentativer Affektproduktion und – daraus folgend – als eine Emanzipation der Kunst von ihren moralischen Verpflichtungen. In der Reflexion auf die Figur des Intellektuellen Seneca zwischen Engagement und Rückzug und in Diderots Absage an die stoische *impassibilité* erkennen wir schließlich drittens den ausdrücklichen Willen des Philosophen zu einer Affektökonomie von Offenbarung und Anteilnahme, die auf ihre Eingebundenheit in die Kreisläufe des Geselligen angewiesen ist, dem Intellektuellen jedoch eine Position am gesellschaftlichen Rand, nicht mehr in ihrer Mitte, zumisst. Diese Position entspricht einer Regulierung der affektiven Flüsse, ohne sie stillzustellen. In den drei Modellfällen des Neffen als *homme-singe*, im künstlerischen Genie und im *grand homme* Seneca wird diese negative Ökonomie auf besonders prägnante Weise sichtbar, weil sie durch eine extreme Entfesselung des Ausdrucks bzw. durch die Verweigerung von Authentizität affektive Semiologien in ihrem Aussagewert zu steigern und auszureizen suchen.

⁴ Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, in: *DOP*, S. 394 f.; Hervorhebung nicht im Original.

⁵ Maupertuis zweifelt deutlich weniger an der Möglichkeit einer effektiven Umsetzung der stoischen Unbewegtheit; er zählt in seinem *Essai de morale* Völker der Neuen Welt und Asiens auf, deren Unbewegtheit in Momenten der Anfechtung den Europäer schwach erscheinen lassen. Er erkennt Meinung (*opinion*) und Gewohnheit (*coutume*) als für die Ausbildung stoischer Fähigkeiten verantwortliche Einflüsse an (Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, *Œuvres*, 4 Bde., Lyon, 1768; hier Bd. I, S. 225 f.); für ihn ist gar das *raisonnement*, mit dem der Europäer denkt und sein moralisches Handeln überdenkt, auf diese beiden Faktoren zurückzuführen.

I. Die Gesichter des *homme singe*

Die moralistische Zuordnung von Affektzustand und mimischem Ausdruck hatte in der Maske ihre ambivalente Metapher gefunden: Masken produzieren eindeutige Lesbarkeiten über komplexen Unlesbarkeiten. Weil er sich auf ebenjene Differenz von äußerer Erscheinung und dissimulierter Innerlichkeit verlassen kann, die er zugleich kritisiert, neigt der Moraldiskurs zu farbigen Vergleichen. Auch Diderot setzt zunächst an dieser traditionellen Charakterordnung an, wie sie beispielsweise Le Bruns populäres physiognomisches System prägte, das dieser 1671 am Hofe vorgestellt hatte: „[I]l y a l’homme loup, l’homme tigre, l’homme renard, l’homme taupe, l’homme pourceau, l’homme mouton ; et celui-ci est le plus commun.“⁶ Rameaus Neffe übernimmt die Mensch-Tier-Analogie gemeinsam mit einem Menschenbild, das an Hobbes geschult wurde: Er rechtfertigt seine Kriecherei, die *allure de ver*, mit der Notwendigkeit, sich in einer Gemeinschaft hungriger Tiger und Wölfe behaupten zu müssen.⁷ Statt der positiven Gründung eines Staatsvertrags jedoch schließt der Neffe auf einen Pakt, in dem Wohlverhalten mit Unverschämtheit quittiert wird, in dem der gutwillige Mensch akzeptiert hat, von seinem Papageien hintergangen zu werden.⁸

Die Tiermasken freilich dienen Diderots verzweigten Diskursen über die Affekte lediglich als statischer Bezugspunkt. Vielmehr lässt sich bei ihm nachzeichnen, wie eine Typologie der Passionen mit festgelegten Affekt- und Rollenprofilen zunehmend einem beweglicheren Modell weicht. Der *philosophe* dehnt dabei die Begriffe von Maske und Charakter, um sukzessive ihre Veränderbarkeit unter sozialen und historischen Bedingungen vorführen zu können. Bereits das Trägermaterial selbst, die biologischen Differenzen und Widerstände in der physischen und psychischen Disposition, verhindern eine stereotype Vergleichbarkeit der Affektmerkmale in den Gesichtern. „Que tous les visages ne sont pas également propres à rendre fortement la même passion [...], et qu’on ne risque jamais de se tromper quand on établit la convenance la plus forte entre la nature dont on fait choix, et le sujet qu’on traite.“⁹ Es zeigt sich, dass die Reflexion auf die physiologische

⁶ Diderot, *Satire première*, in: ders., *Œuvres complètes. Édition critique et annotée*, hrsg. von Herbert Dieckmann und Jean Varloot, 33 Bde., Paris, 1975–, hier Bd. XII, S. 12. In der Folge zitiert als *DPV*. Zur Tradition der Tieranalogie in der Darstellung von Passionen im 17. Jahrhundert vgl. Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l’art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, S. 179.

⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: ders.: *Contes et romans*, hrsg. von Michel Delon, Paris, 2004, S. 445. In der Folge zitiert als *DCR*. Der Neffe argumentiert im Sinne dieser negativen Anthropologie: „Dans la nature, toutes les espèces se dévorent ; toutes les conditions se dévorent dans la société. Nous faisons justices les uns des autres sans que la loi s’en mêle.“ (Ebd., S. 427) Seine Aneignungspraktik ist ein Mittel der Selbsterhaltung. Diderot selbst hat schon im *Salon* von 1767 von dieser Hobbes’schen Anthropologie der Wölfe und Hunde Abstand genommen, welche Sklaverei und Kriegsleid zu legitimieren imstande war (*DPV* XVI, S. 205 f.).

⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: *DCR*, S. 454.

⁹ Diderot, *Essais sur la peinture*, in: *DPV* XIV, S. 385. Bereits bei Vauvenargues deutet sich diese Abkehr von festen Charakterbildern an: „[I]l ne faut jamais juger sur la physionomie : car il y a tant de traits mâles sur le visage et dans le maintien des hommes, que cela peut souvent confondre ; sans parler des accidens qui défigurent les traits

Bedingtheit der Affekte eine konzeptuelle Verschiebung von der Maske hin zum *visage* auslöst, in dem ein Charakter nicht mehr als Typus, sondern als dynamische Zeichenhäufung oder auch als fortschreitende Kristallisierung von Affektzuständen ablesbar wird. Passionen lösen sich so in Sympathien bzw. in expressive Semiologien auf, denen mit Semiologien der Mitfühlung entsprochen wird.¹⁰

Im Kontext einer solchen Verflüssigung der Affektzeichen wird die Reflexion auf die Bedingtheit der Maske auch zu einem Instrument der Kritik. Diderot beobachtet über einen längeren Zeitraum hinweg, wie sich die Gesichter der Gassenjungen des Faubourg Saint Marceau in der Dauer ihres entbehrensreichen Lebens zu prägnanten Physiognomien verhärteten. Die Rede vom Gesicht ermöglicht so ein Denken des Subjekts in seiner beständigen Differenz: Sokrates kehrt niemals mit dem Gesicht nach Hause zurück, mit dem er es verlassen hat.¹¹ Damit bringt die Vervielfachung von Deutungsmöglichkeiten lesbarer Affekte eine verstärkte Identifizierung des Rezipienten mit seinem Gegenüber hervor, wie sie Diderot im Begriff des Mitgeföhls (*compassion, commisération*) fasst.¹² Mit ihm ist der Mensch in der Lage, die Gesichter des Anderen in ihrer sozialen und geschichtlichen Bedingtheit zu lesen.

Das extreme Beispiel einer solchen affektiven Lektüre bildet die Begegnung des Erzählers mit dem Neffen Rameaus. Dessen monströse Gestalt überträgt Fragestellung und negative Methodik der *Lettre sur les aveugles* ins Feld der Moral: Inwiefern wäre ein tugendhaftes Verhalten auch oder gerade bei einem Wesen ohne moralischen Maßstab denkbar? Denn sein Beispiel führt vor, wie eine konventionalisierte Affektökonomie nicht nur eine repressive Zurichtung des Subjekts bedeutet. Sie generiert zugleich einen Pakt, der zur ästhetischen Reproduktion von Affektmerkmalen

naturels, et qui empêchent que l'ame ne s'y manifeste, comme la petite-vérole, la maigreur, etc.“ (Luc de Clapiers Vauvenargues, Marquis de: *Œuvres complètes*, hrsg. von Jean Baptiste A. Suard, Bd. I, Paris, 1806, S. 59)

¹⁰ Vgl. dazu Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des achtzehnten Jahrhunderts*, München, 2003, S. 209 ff.

¹¹ Diderot, *Essais sur la peinture*, in: *DPV XIV*, S. 373; *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in: *DOP*, S. 918. Hier heißt es zudem, soziale Umstände seien „moules qui altèrent la forme originelle du caractère.“ (S. 674)

¹² D'Alembert definiert die *compassion* in der Enzyklopädie als „affliction qu'on éprouve à la vûe, au récit, ou au souvenir des maux de quelqu'un. C'est un sentiment auquel on se livre avec une sorte de plaisir[.] [...] Le plaisir qu'on y éprouve vient encore du témoignage qu'on se rend à soi-même qu'on a de l'humanité.“ (*ENC III*, S. 760) Im Artikel „Passions“ heißt es: „La peine que l'on ressent du mal qui arrive à ceux que l'on aime, ou en général à nos semblables, c'est la *compassion*[.]“ (*ENC XII*, S. 145) Mitgeföhll hat also eine reziproke Struktur, bei der der Mitfühllende des Anderen bedarf, um in der Anerkennung von dessen *condition humaine* die eigene Humanität zu erfahren. Diderot schreibt in den *Observations sur Hemsterhuis*: „C'est que nous pleurons sur nous-mêmes. C'est que c'est à nous-mêmes que nous donnons l'aumône.“ (*DPV XXIV*, S. 355) Nicht allein im Theater erweist sich eine solche Fähigkeit, im Anderen lesen zu können, als „un art de la paix, puisqu'il lie entr'eux les citoyens par la compassion & l'humanité[.]“ (De Jaucourt, Art. „Spectacle“, in: *ENC XV*, S. 446) Zum Verhältnis von Sympathie und intersubjektiver Substitution vgl. Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen* [2002], Zürich, 2011, S. 88–92.

anleitet. Das Wissen um die soziale Bedingtheit der Masken bringt so gleichzeitig die Möglichkeit eines Mitgeföhls wie den Typus des gesellschaftlichen Darstellers hervor. Selbst lediglich Zerrbild des Emporkömmlings, betreibt der Neffe eine affektive Zeichenproduktion als Selbstwertsteigerung, in der seine gesellschaftliche Position mit seinem Kreditwert im geselligen *commerce* zusammenfällt.¹³ Er durchschaut, dass die Rollenverteilungen im gesellschaftlichen Maskenspiel den Tischordnungen in den Palais der Reichen entsprechen. Nur wer in der Lage ist, von seinem natürlichen Affektmuster abzuweichen, kann auf Brosamen hoffen. Eine solche Abweichung jedoch unterminiert die moralische Ordnung und überführt die Rationalität ihrer Masken in die Vielgesichtigkeit des Wahnsinnigen.¹⁴

[U]n idiotisme commun est de se procurer le plus de pratiques que l'on peut ; une sottise commune est de croire que le plus habile est celui qui en a le plus. Voilà deux exceptions à la conscience générale auxquelles il faut se plier. C'est une espèce de crédit. Ce n'est rien en soi ; mais cela vaut par l'opinion. On a dit que *bonne renommée valait mieux que ceinture dorée*. Cependant qui a bonne renommée n'a pas ceinture dorée ; et je vois qu'aujourd'hui qui a ceinture dorée ne manque guère de renommée. Il faut, autant qu'il est possible, avoir le renom et la ceinture. Et c'est mon objet, lorsque je me fais valoir par ce que vous qualifiez d'adresses viles, d'indignes petites ruses. Je donne ma leçon, et je la donne bien ; voilà la règle générale. Je fais croire que j'en ai plus à donner que la journée n'a d'heures. Voilà l'idiotisme.¹⁵

Teilhabe an der Gesellschaft bedingt, so die Ausführungen des Neffen, einen Vorschuss, der so lange gewährt wird, wie man sich innerhalb ihrer vielgestaltigen Ordnung als wandlungsfähig erweist. Moralisches und ökonomisches Kapital stellen gemäß dieser zynischen Einsicht keine Antithese mehr dar, sondern gehen in einem einzigen Typus Hand in Hand. Wer aber als Darsteller seiner selbst über sämtliche Charaktere frei verfügen kann, macht sich als moralisches Wesen unsichtbar. Diderot warnt daher vor dem *homme singe*, der nicht allein charakterlos sei, sondern sich

¹³ Der Neffe, *Lui*, hat sich Techniken erschlossen, dank derer ein *billet doux* so begehrenswert erscheint, dass es ihm aus der Hand gerissen wird. Diese Arbeit an der Repräsentationskraft des Billets steht im Kontrast zur ökonomischen Erziehung, die der Ich-Erzähler seinem Kind angedeihen lässt: Er lehrt es, ein Geldstück als Tauschwert einzusetzen. Der ökonomische Wohlstand ist oberstes Ziel seiner Erziehungs- und Ausbildungsbestrebungen.

¹⁴ Foucault bestimmt den Narren als die Stelle im Feld der Vernunft, an der diese sich selbst negiert. Auf dieser Nachtseite des Rationalen bemerkt er ein Aufleuchten der Moderne: Der Neffe wird zum Beispiel einer sich selbst abhanden kommenden Identität, jener Nicht-Identität des Narren nämlich, wie sie bei Hölderlin und Artaud anzutreffen sei. Er zeige den Zusammenfall von Vernunft und Unvernunft: einen Wahnsinn, der dadurch, dass er Ausdruck und Sprache wird, sich als dem Bereich der Vernunft selbst zugehörig erweise. „[S]e réaliser comme chose et comme chose illusoire, être par là non seulement chose, mais vide et néant, être le vide absolu de cette absolue plénitude par laquelle on est fasciné de l'extérieur, être finalement le vertige de ce rien et de cet être dans leur cercle volubile, et l'être à la fois jusqu'à l'anéantissement total d'une conscience esclave et jusqu'à la suprême glorification d'une conscience souveraine[.]“ (Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1961, S. 368) Als Leere in der Fülle repräsentiert der Neffe, wie Foucault zusammenfasst, die Existenz des Nicht-Seins im Sein.

¹⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: DCR, S. 609. Diderot beschreibt eine ähnliche Anverwandlung des Subalternen an die römischen Potentaten als verbreitete Praxis am Hof: „Ceux qui approchent le nouveau maître se composent un visage équivoque, qui n'est ni celui de la joie ou de l'ingratitude, ni celui de la tristesse ou de l'indécence.“ (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in: DOP, S. 694) Eine solche „physiognomie d'événement“ (ebd., S. 695) bezeichnet der Biograph auch als *momerie* (ebd., S. 699, S. 746).

zugleich alle Formen des Schreies, von entwaffnender Authentizität also, aneignen könne.¹⁶ Doch in dieser Charakterlosigkeit deutet sich ein moderner Typus an: „AVENTURIER, [...] *dans le commerce*, se dit d'un homme sans caractere & sans domicile, qui se mêle hardiment d'affaires, & dont on ne sauroit trop se défier.“¹⁷ Diderot erkennt, dass die charakterliche Flexibilität eines solchen Wagemutigen ihn gerade in einem anbrechenden Zeitalter des *commerce* zur Leitgestalt erheben könnte. Selbst rastloser Wanderer und Profiteur zwischen den Welten, befähigt den zukünftigen *homo oeconomicus* seine Charakter- und Ortlosigkeit bzw. ein spezielles Regime seiner Leidenschaften, sich jedem Kontext und jeder Umgebung gleichmütig anzuverwandeln: Er ist effektiver und ungreifbarer Agent der sich öffnenden Märkte.

Und doch ist der Neffe kein Parvenü, sondern er macht die Aufstiegslogik lediglich sichtbar. Bei ihm ist die Diskrepanz zwischen moralischem Anspruch und amoralischem Pakt widerlegt, weil er einerseits zur Leinwand seiner inneren Vorgänge wird und andererseits offen auf die Lüge hinweist. Indem er die Praktiken der Verstellung bis zur Groteske steigert, hebt er sie zugleich auf und wird als moralisches Subjekt kenntlich, das als Produkt seiner sozialen und ökonomischen Umstände selbst Opfer und Objekt des Mitfühlens wird. Er spiegelt die Gesellschaft dergestalt im Zeichen der Narrheit, dass die Rollen von Narr und Genarrtem, von Tugend und Laster vertauscht werden: „Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue, car si nous venions à nous expliquer, il pourrait arriver que vous appelliez vice ce que j'appelle vertu, et vertu ce que j'appelle vice.“¹⁸ Das Gesicht des Neffen entfaltet sich als Schirm, auf dem sich wechselweise eigene und gespiegelte Affekte abbilden. Mit diesem Instrument zeigt Diderot, wie sich die affektive Semiotik gerade in ihrer maximalen Entfesselung destruiert, und legt in der Durchschaubarkeit von Prozessen der Selbstherstellung eine moralische Authentizität höherer Ordnung bloß.

Das glückt besonders, wenn innerhalb des affektiven Kalküls ein „*cri animal de la passion*“ den Betrachter erschüttert. Das schreiende Fleisch gilt als der unhintergehbare Nachweis seiner Kreatürlichkeit.¹⁹ Diderots Double bemerkt im *Rêve de d'Alembert*, dass ein schreiender Marmorblock,

¹⁶ Diderot, *Satire première*, in: *DPV XII*, S. 15: „Méfiez-vous de l'homme singe. Il est sans caractère ; il a toutes sortes de cris.“

¹⁷ *ENCI*, S. 869.

¹⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: *DCR*, S. 627. Wie der Schauspieler produziert der Neffe „le masque de ces différents visages. Ce n'était pas naturellement, car nature ne lui avait donné que le sien ; il tenait donc les autres de l'art.“ (*Paradoxe sur le comédien*, in: *DPV XX*, S. 88) Damit bezeichnen die Gesichter Rollen und Charakterzustände als Abfolge von Zeichen auf einer lesbaren Fläche. Furetière und das *Dictionnaire de l'Académie française* weisen im Eintrag „Visage“ entsprechend darauf hin, dass im Gesicht bisweilen der ganze Mensch, bisweilen lediglich sein Ausdruck benannt wird; die Signifikantenfolge von Gestik und Mimik und der Referent einer kohärenten Rollengestalt fallen somit im Begriff der Maske zusammen und bringen einander hervor.

¹⁹ „Aussi, autant d'hommes, autant de cris divers.“ (Diderot, *Satire première*, in: *DPV XII*, S. 12)

den der Meißel bearbeitet, seine Lebendigkeit bezeugen würde.²⁰ Die schreienden und zuckenden Geschöpfe, die Haller in seinen grausamen Versuchen auf die Irritabilität ihrer Eingeweide hin untersucht, belegen eine Lebendigkeit, die weit unterhalb der leibseelischen Einheit des Lebewesens in der Materie selbst angelegt ist. Aus dieser Tiefe der Gewebe heraus kündigt der animalische Schrei von der Not oder der intensiven Freude der Kreatur. In einem von Simulation und Dissimulation geprägten affektiven Diskurs offenbart der Schrei das Gesicht des Menschen. So bilden die Tränen des Neffen um die verstorbene Gattin seine unmittelbare affektive Offenbarung; ihren Tod bedauert er.²¹ Eine solche Ökonomie der expressiven Verausgabung ist insofern legitimiert, als in ihr durch die Schichten der Verstellung hindurch ein echter Affekt sichtbar und so die mitfühlende Hinwendung des Erzählers ermöglicht wird. „Admirais-je ? Oui, j’admirais ! étais-je touché de pitié ? j’étais touché de pitié[.]“²² Das sprechende Gesicht des enthusiastisch entfesselten Ausdrucks bleibt also für Diderot zu Beginn der sechziger Jahre, trotz seiner unscharfen Abgrenzung gegenüber den Zuständen von Wahn und Verwirrung, grundsätzlich positiv besetzt.²³ Mögen die Energien, die so freigesetzt werden, furchterregend und entfesselnd zugleich sein; sie gestatten dem Mitmenschen immerhin, auf Hinwendung zu reagieren.

II. Gesellschaftstheater und affektive Selbstpraxis

Inwiefern stellt nun das Paradox des Schauspielers, geschrieben ab 1769, diesen Primat des Ausdrucks in Frage? Seit dem 17. Jahrhundert hatten sich vor allem am absolutistischen Hof bzw. am höfischen Theater raffinierte Kommunikationssituationen erhalten, die nicht auf der Präsenz des Affekts, sondern auf Repräsentationen und konventionalisierten Affektsemiologien beruhten. Eine moralistische Literatur verzeichnete und kritisierte begleitend diese Konvergenz von Welt und Bühne. Indem sie Diderots Konzeption der Schauspielkunst als Echo dieser Praktiken verstand, hat eine reiche Literaturkritik im *Paradoxe* denn auch eine Rückkehr des Autors zum Cartesianismus und eine späte Hinwendung zum Klassizismus auszumachen versucht.²⁴ Diderots maßgeblicher

²⁰ Diderot, *Le Rêve de d’Alembert*, in: *DOP*, S. 345.

²¹ Zwar überspielt er selbst in diesem intimen Moment die eigene Rührung, indem er seine Frau nach Art der „petites coquettes“ pantomimisch vorführt (*Le Neveu de Rameau*, in: *DOP*, S. 660). Doch kehrt Diderot hier lediglich das Beispiel Descartes’ für die *émotions intérieures* um und produziert so eine unhintergehbare Authentizität inmitten einer Pantomime der Falschheit. Vgl. dazu René Descartes, *Les Passions de l’âme*, § 147.

²² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: *DOP*, S. 643.

²³ „Qu’elles m’inspirent de l’admiration ou de l’effroi, je sens fortement. Les arts de génie naissent et s’éteignent avec elles. Ce sont elles qui font le scélérat et l’enthousiaste qui le peint de ses vraies couleurs. Si les actions atroces qui déshonorent notre nature sont commises par elles, c’est par elles aussi qu’on est porté aux tentatives merveilleuses qui la relèvent.“ (Brief Diderots an Sophie Volland vom 31. Juli 1762, in: Diderot, *Correspondance*, hrsg. von Georges Roth, Bd. IV, Paris, 1958, S. 81. In der Folge zitiert als *Correspondance*)

²⁴ Vgl. dazu Jean Goldzinks Kommentar, in: Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, Paris 2005, S. 46 f.

Impuls aber geht, wie Marc Fumaroli gezeigt hat, von dem Bestreben aus, sich von einer Theaterkunst des natürlichen Ausdrucks, wie sie Sainte-Albine in *Le Comédien* (1747) vertreten hatte, abzusetzen.²⁵ Das *Paradoxe sur le comédien* problematisiert daher das Verhältnis von unmittelbarem und repräsentiertem Affekt, von äußerem Zeichen und innerem Wert, im Feld der Kunst.

Der Dialog steht beispielhaft für jenen wichtigen Wendepunkt im Werk des Philosophen, der im Wesentlichen in einer Rehabilitierung der *insensibilité* und ihrer Funktionalisierung für das künstlerische Genie besteht. Das muss zunächst verblüffen, scheint das Anliegen doch im strengen Widerspruch zu jener energetischen Definition des Lebens zu stehen, die er in den Jahren zuvor, gerade auch im Dialog mit Maupertuis, entwickelt hatte. Im Leitbild des elastischen Körpers gefasst, war die aggregative Organisation energetischer und sensibler Partikel sowohl das Subjekt als auch seine Gesellschaftsbildung zu veranschaulichen imstande. Nun erweist sich das *sang-froid* des Schauspielers als ein wirksames Instrument, mit dem das künstlerische Genie sich als Reaktionskörper dem geselligen Dialog gerade entzieht. Denn erst aufgrund einer Tendenz zur affektiven Leere wird der Zeichenkörper des Schauspielers zur effizienten Einschreibfläche theatraler Repräsentationen. „L'âme d'un grand comédien a été formée de l'élément subtil dont notre philosophe [d. h. Epikur] remplissait l'espace qui n'est ni froid, ni chaud, ni pesant, ni léger, qui n'affecte aucune forme déterminée, et qui, également susceptible de toutes, n'en conserve aucune.“²⁶ Anhand der im Experiment nicht nachweisbaren Feinstofflichkeit des Äthers jedoch hatte bereits Newton nur mehr die physikalischen Kräfte, namentlich der Distanzwirkungen, im ansonsten leeren Raum darzustellen versucht.²⁷ Allein der ungefüllte Seelenraum ist also bestmöglich zur theatralen Repräsentation befähigt; er bildet die Voraussetzung für jenen Idealismus, in dem Diderot den Schauspieler

²⁵ Marc Fumaroli hat in einem vorzüglichen Aufsatz dargestellt, inwiefern bei Sainte-Albine *esprit* und *sentiment* des Schauspielers gerade keine Opposition bilden, sondern in einem „engagement de tout l'être“ konvergieren, in dem der Darsteller die vorzuführenden Affekte wirklich durchlebt („Feu et glace. *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe*“, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 93/1993, S. 702–716; hier S. 710). In Sainte-Albines darstellerischer Ökonomie wird daher Gleiches mit Gleichem vergolten – er zitiert Horaz: „Pleurez, si vous voulez que je pleure.“ (*Ars Poetica*, V. 102 f., zitiert nach Fumaroli, a. a. O., S. 709 f.)

²⁶ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: DPV XX, S. 93.

²⁷ Darauf verweist d'Alemberts Rekurs auf Newton im Art. „Milieu“: „[O]n imagine l'éther comme un milieu dans lequel les corps célestes se meuvent. [...] M. Newton prouve d'une manière très-vraisemblable, qu'outre le milieu aérien particulier dans lequel nous vivons et nous respirons, il y en a un autre plus répandu et plus universel, qu'il appelle milieu éthéré. Ce milieu est beaucoup plus rare et plus subtil que l'air ; et par ce moyen il passe librement à-travers les pores et les autres interstices des autres milieux, et se répand dans tous les corps.“ (*ENC X*, S. 509 f.) Newton selbst war in der *Optik* bezüglich der stofflichen Eigenschaften des Äthers wohl eher aus taktischen Gründen unschlüssig geblieben, „car je ne sçai ce que c'est que cet *Ether*“, wie es in Pierre Costes Übersetzung heißt (*Traité d'Optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et les couleurs, de la lumière*[1704], übers. von Pierre Coste, Paris, 1722, S. 522). Cahusac schreibt im Art. „Éther“ lakonisch: „Plusieurs philosophes ne sauroient concevoir que la plus grande partie de l'Univers soit entièrement vuide ; c'est pourquoi ils le remplissent d'une sorte de matiere appellée *éther*.“ (*ENC VI*, S. 51)

von der eigenen Persönlichkeit absehen lässt, um sich einer größeren Figur anzuverwandeln.²⁸ In dieser vollendeten Selbstausschöpfung entspringen seine Tränen einem intellektuellen Kalkül und nicht persönlicher Betroffenheit.²⁹ So ergibt sich bei Diderot eine unterschiedliche Bewertung produktions- und rezeptionsästhetischer Sensibilität.³⁰ Denn von der Regulierung seines stillgestellten Affekthaushaltes entlastet, verhilft der begnadete Schauspieler bei Diderot gerade keinem privaten Affekt zum Ausdruck. Für die Kunst der von Diderot so gerühmten Clairon bedeutet dies gar, dass noch ihr privater Gefühlsausdruck eher dem Pathos des Theatralischen nachgebildet ist, dass also das Natürliche dem Ästhetischen folgt und nicht umgekehrt.³¹ Gemäß dieser Differenz sehen Diderots produktionsästhetische Überlegungen insbesondere für den Theaterkünstler vielmehr die radikale Abspaltung von kalkulierendem Intellekt und produzierter Maske bzw. repräsentierendem Körper vor. Im Dualismus zwischen dem Zwerchfell als einem schwingungssensiblen Affektinstrument und dem Kopf als Instanz eines ästhetischen Kalküls muss letzterer eine Führungsrolle übernehmen.³²

Solcherart hatte Diderot in der Begegnung mit dem Schauspieler Garrick im Winter 1764–65 sein Verständnis von einem enthusiastischen Künstler grundlegend revidiert.³³ Das neue

²⁸ Dieser Idealismus schafft eine Opposition von Urbild und Abbild, von Höhe und Tiefe sowie von Innen- und Außenform: „ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu’il lui a été possible“ (*Paradoxe sur le comédien*, DPV XX, S. S. 50), „le modèle idéal et sublime“ (ebd., S. 83), „il se portera tout à coup et de plein saut à la hauteur du modèle idéal“ (ebd., S. 122), „se revêtir d’un autre [homme] plus grand, plus noble, plus violent, plus élevé“ (ebd., S. 104); vgl. dazu Garricks Rede im *Salon* von 1767: „Voilà l’être imaginaire que vous devez prendre pour modèle.“ (*Salon de 1767*, in: DPV XVI, S. 250) Auch Mercier verwendet die Gefäßmetapher: Der Schauspieler sei „l’instrument façonné pour le souffle harmonieux & divin [d. h. das Wort des Dichters] qui l’animoit.“ (Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l’Art dramatique*, Amsterdam 1773, S. 357) Aufgrund des unmoralischen Charakters des Darstellers jedoch drohe die Kunst Schaden zu nehmen; daher ist das mündige Publikum aufgerufen, sich von den selbstverliebten Schauspielern zu trennen: „[P]euples policés, changez de vase.“ (Ebd., S. 363)

²⁹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: DPV XX, S. 57. Diderot spricht daher auch von der Differenz von aktivem Fühlen und der rein rezeptiven Sensibilität des Zuschauers als affektivem Subjekt: „C’est qu’être sensible est une chose, et sentir est une autre. L’une est une affaire d’âme, l’autre une affaire de jugement.“ (Ebd., S. 120)

³⁰ Christophe Paillard hat auf diese Differenz von Sensibilität – als einer rein physischen Empfänglichkeit ohne Beteiligung der Vernunft – und dem *sentir* als einer rationalen Psychologie bei Diderot hingewiesen, in: „Sensibilité et insensibilité chez Diderot“, in: Massimo Modica, Paolo Quintili und Claudia Stancati (Hrsg.): *Visione, percezione e cognizione nell’età dell’illumismo. Filosofia, estetica, materialismo*, Neapel, 2005, S. 243–269; hier S. 250–253. Paillards weiterführende Analogisierung von Schauspieler und Zuschauer mit belebter und inerte Materie bzw. mit aktiver Manipulation und passiver Rezeption erscheint uns jedoch allzu vereinfachend (ebd.); die hermeneutische Leistungsfähigkeit einer Sensibilität des Zuschauers ist vielmehr maßgeblich an der Wirkung des Theaters beteiligt.

³¹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: DPV XX, S. 103 f.

³² „L’homme sensible est trop abandonné à la merci de son diaphragme pour être un grand roi, un grand politique, un grand magistrat, un homme juste, un profond observateur, et conséquemment un sublime imitateur de la nature, à moins qu’il ne puisse s’oublier et se distraire de lui-même, et qu’à l’aide d’une imagination forte il ne sache se créer, et d’une mémoire tenace tenir son attention fixée sur des fantômes qui lui servent de modèles ; mais alors ce n’est plus lui qui agit, c’est l’esprit d’un autre qui le domine.“ (Ebd., S. 109 f.)

³³ Im *Salon* von 1767 wird die Absage des *englischen Roscius* an die Sensibilität des Künstlers nochmals explizit. „[Q]uelle sensible que nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d’après vous-même, [...] vous ne serez que

Geniekonzept nimmt den Künstler zumindest im Schaffensakt von jener Sensibilität aus, die ihn auf das Allzumenschliche herabstimmen würde; ästhetisches Kalkül und affektive Ergriffenheit widersprechen sich fortan.³⁴ Sensibilität bleibt allein dem rezipierenden Zuschauer vorbehalten. Als Moment des maximalen Ausdruckswerts in der Kette der affektiven Zeichen bestimmt Diderot nun denjenigen, in dem der innere Nullwert und der kalkulierte Nullwert der darstellerischen Mittel zusammenfallen: Die starke Emotion einer Figur bzw. des Zuschauers bringt nämlich gerade keine Maximierung des schauspielerischen Ausdrucks hervor, sondern sie markiert eine Zäsur in der Kette expressiver Zeichen. Das Charakteristische erscheint dem Zuschauer dann gerade „dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus.“³⁵ Erst auf diesem deutlichen Gefälle zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption beruht jene maximale Emotionalisierung des Publikums, welche das Diderot'sche Theater als moralische Anstalt verfolgt. Die indifferente Simulation des Spielers durch vorgeführte Affektzeichen stimuliert ein Publikum umso wirkungsvoller.

Diderot beschränkt seine Ausführungen zunächst auf die Theaterwelt. Wäre jedoch in der Selbstführung des Schauspielers eine auch gesellschaftlich relevante Form der Selbstpraxis anzunehmen? Oder anders gefragt: Wie ist Diderots Wertschätzung der Sensibilität als Prinzip des Lebens und des gesellschaftlichen Zusammenhalts mit der Forderung nach einer Indifferenz des Schauspielers zu vereinen? Dass der Philosoph diese Probleme bereits selbst thematisiert, deutet an, inwiefern die Forderung nach einer Selbstoffenbarung der Subjekte im öffentlichen Raum sich bereits im 18. Jahrhundert mit der Ahnung verbinden, es handele sich hier lediglich um eine Echtheitsfiktion. Es fällt dem Philosophen zwar zum Ende seines Dialogs nicht schwer, die Maskentechnik des Schauspielers mit der auf den Schein verpflichteten Selbstpraxis des durchtriebenen Höflings zu vergleichen,³⁶ für eine Gesellschaft freier Subjekte, die ihre Einheit gerade aus den Bindungskräften affektiver Anteilnahme bezieht, erweise sich das höfische Ideal affektiver

médiocre[.]“(*Salon de 1767*, in: *DPV XVI*, S. 75) Zum signifikanten Bruch im Geniekonzept Diderots vgl. Cornelia Klettke, „Das Geniekonzept Diderots – neu lesen und wiederentdecken“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 240/2003, S. 308–325; Herbert Dieckmann: „Diderot's Conception of Genius“, in: *Journal of the History of Ideas* 2/1941, S. 151–182; hier S. 169 ff. Dieckmann verortet den psychologischen Keim dieser Abrechnung mit der Sensibilität in einer Polemik des sensiblen gegen den rationalen Diderot.

³⁴ „[L]a sensibilité [est] la caractéristique de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie[.]“ (*Paradoxe sur le comédien*, in: *DPV XX*, S. 109)

³⁵ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: *DPV XX*, S. 52; vgl. auch ebd., S. 79 f. Es heißt in den *Éléments de physiologie*: „Les grandes passions sont muettes ; elles ne trouvent pas même d'expression pour se rendre.“ (Diderot, *Éléments de physiologie*, hrsg. und eingel. von Paolo Quintili, Paris, 2004, S. 294) „De la liaison des passions avec les organes naissent la voix ou les cris ; et quelquefois le silence. Grandes passions sont muettes : Les hommes sont devenus muets pendant plusieurs années après un accès de colère.“ (Ebd., S. 320)

³⁶ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: *DPV XX*, S. 128.

Simulation und Dissimulation als fatal. Noch kreist Diderot den Geltungsbereich einer solchen Teilnahmslosigkeit mit einer feinen Trennlinie ein und verweist sie in das Feld der Kunst, weil in der theaterästhetischen Diskussion die Frage nach der Echtheit der Affekte am nachdrücklichsten gestellt wird. Noch trägt sein Gesellschaftsmodell das atomistische Gepräge einer Panspermie, in der sich die Subjekte gleich sensiblen Atomen den dynamischen Kräften des Zufalls anheimgeben, anstatt sich in der Selbstbeherrschung zu vereinzeln.

Que seroit-ce qu'une société d'hommes aussi maîtres d'eux-mêmes? Nous ressemblons à ce duvet que l'haleine de l'air détache des plantes, & fait voltiger dans l'espace à son gré, sans qu'on puisse deviner ce qu'il va devenir, quelle route il suivra, où il pourra se fixer ; si un rien l'arrête, un rien le sépare & l'emporte. Un stoïcien est un rocher qui demeure *immobile* à l'endroit où la nature l'a placé[.]³⁷

In einer Wolke werden Gassendis *semina rerum* hier umher und zueinander getrieben. Ein größerer Kontrast dieser elastischen Architektur als zur blockhaften Unbeweglichkeit des Stoikers ist daher kaum denkbar. Sie erscheint Diderot als unmenschlich, weil sie generell von der Sensibilität als Lebensprinzip abweicht und damit nicht in die affektiven wie materiellen Zirkulationsprozesse der lebendigen Natur eintritt. Solitäre Lebensformen aber stehen im Ruch des Unvollständigen, des Unnatürlichen, des Unbelebten, da das Partikulare sich erst im Verbund mit seinesgleichen in ganzer Nützlichkeit einbringen kann. Solange an das gesellschaftliche Subjekt die Forderung seiner Expressivität herangetragen wird, erscheinen die Strategien affektiver Selbstproduktion, wie sie der Schauspieler in der Gleichzeitigkeit von Affektleere und produziertem Affekt idealiter vorführt, dysfunktional.³⁸ Der Vorschuss, mit dem der Zuschauer im ἔλεος seiner Betrachtung den Schauspieler bedenkt, beruht gerade nicht auf dessen affektiver Offenbarung als einer moralischen Entäußerung, sondern auf der Einwilligung in einen Fiktionszusammenhang. Das Genie des Schauspielers rettet das Kalkül der Passionen als künstlerische, nicht als affektive Selbstpraxis von gesellschaftlicher Relevanz.

³⁷ Art. „Immobile“, in: *ENC VIII*, S. 576. Diderot schreibt, inwiefern eine stoische Indifferenz auch die gesellschaftlichen Rollen zu zersetzen fähig ist: „Si l'indifférence naturelle, réfléchie, ou religieuse est excessive, elle relâche les liens les plus sacrés. On n'est plus ni pere attentif, ni mere tendre, ni ami, ni amant, ni époux. On est indifférent à tout. On n'est rien, ou l'on est une pierre.“ (Art. „Indifférence“, in: *ENC VIII*, S. 675)

³⁸ Das 18. Jahrhundert zählt den Schauspieler kaum zu den *bonnête gens*; dieser sei nicht motiviert, seinen gesellschaftlichen Beitrag an tugendhaftem oder nützlichem Verhalten zu leisten (Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: *DPV XX*, S. 96, S. 98). Mercier wird daher die öffentliche Ächtung und die prekäre Existenz des Schauspielers begrüßen, halte sie doch einerseits die allzu begeisterte Jugend von der Bühne (Mercier, *Du Théâtre*, S. 358) und andererseits die moralisch verwerflichen Schauspielerinnen von den bürgerlichen Familien fern, in denen sie nur Unruhe stiften würden (ebd., S. 360 ff.).

III. Seneca und der engagierte Intellektuelle

Wie das Lebensprinzip im Bild der Panspermie als eine Ökonomie der Verschwendung gefasst wurde, versetzt der Primat der Expressivität das Subjekt nicht allein in die Not, sich gar nicht genug verausgaben zu können, um mit diesem probaten Mittel seinem *ennui* zu begegnen. Vielmehr zeugt bereits Diderots Absetzung gegenüber einem Theater der Empfindsamkeit von der Gefahr eines Intensivismus, in der der Affekt in Affektiertheit umzuschlagen droht. „La sensibilité poussée à l'extrême serait la base du plus grand malheur, et l'excuse de toute sortes d'injustices.“³⁹ Einer Zerstreuung ästhetisch wie affektiv relevanter Energien treten damit auch bereits beim späten Diderot immer deutlicher jene Techniken der Selbstführung entgegen, wie sie zeitgleich in der affektiven Diätetik und im Onanie-Diskurs der Medizin verhandelt werden. Zügelung und Vermeidung übermäßiger Verausgabung werden nun zum wesentlichen Motiv für eine Erhaltung der Lebenskräfte.⁴⁰ Bereits im *Paradoxe* wird dem Paradigma der enthemmten Expressivität daher nicht uneingeschränkt stattgegeben:

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste ; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide.⁴¹

Die Perspektive auf die affektive Teilhabe am gesellschaftlichen *commerce* erscheint in dieser Passage in Bezug auf das bisher Gesagte verändert. Der Eingriff in den natürlichen Affekthaushalt wird nicht mehr im negativen Kontext einer selbstischen Maximierung der Effekte verstanden, sondern in eine Ökonomie der *justesse* eingebracht, in der es gilt, den persönlichen affektiven Überschwang in Übereinstimmung mit einer kollektiven Organisation bzw. mit den rechtlichen und moralischen Normen zu bringen, die zu ihrem Fortbestand nötig sind. Die selbstregulativen Kräfte einer lediglich auf Naturrecht basierten Organisation vollziehen sich nun in einem geregelten Rechtsraum, der auf dem Naturrecht zwar fußt, aber zusätzlich der Souveränität einer *volonté générale* unterstellt ist. *Juste* bedeutet dann im engeren Sinne, „ce qui se fait en vertu du droit *parfait* d'autrui, reservant

³⁹ Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, in: *DPV XXIV*, S. 360. Jean Deprun hat den Begriff des Intensivismus in seiner großen literarischen Anthropologie der Unruhe geprägt: *La Philosophie de l'inquiétude*, Paris, 1979, S. 76, S. 79 f. Zur Warnung vor dem allzu starken Affekt vgl. ebd., S. 90.

⁴⁰ Koschorke weist darauf hin, dass diese Diätetik im 18. Jahrhundert nicht in der repressiven Unterdrückung besteht, sondern in einen Genuss überleitet, in dem der Vollzug selbst aufgeschoben bleibt und in eine effiziente Sublimation mündet. Vgl. dazu Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 75–86; Sarasin: *Reizbare Maschinen*, S. 69 ff. Kurz nachdem der fiktive d'Alembert sich selbst befriedigt hat, sagt er im Schlaf: „Il ne faut rien perdre de ce qui peut avoir son utilité. Mademoiselle, si cela pouvait se recueillir, être enfermé dans un flacon et envoyé de grand matin à Needham...“ (*Le Rêve de d'Alembert*, in: *DOP*, S. 366) Bordeu dagegen befürwortet die eigenmächtige Triebabfuhr: „[P]rêtons-lui [d. h. der Natur] la main dans l'occasion. Je vois au refus et à l'oisiveté que de la sottise et du plaisir manqué.“ Andererseits plädiert auch er für eine Moderation: „Ne la provoquons jamais[.]“ (Ebd., S. 405)

⁴¹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: *DPV XX*, S. 64.

le nom d'*équitable* pour ce qui se fait en égard au droit imparfait. Or on appelle *droit parfait*, celui qui est accompagné du pouvoir de contraindre.“⁴²

Diderot benennt in der *justesse* jedoch kein Instrument der Fremdbestimmung. Die maßgebliche Rechenschaft über sein tugendhaftes Verhalten ist das Subjekt nicht allein dem Gesetz, sondern immer noch sich selbst gegenüber schuldig. Der *homme juste* erscheint in diesem Kontext als derjenige, welcher mit sich selbst hinsichtlich seines tugendhaften Verhaltens einen kritischen Dialog führt: „Le vice s'intimidera, quand il saura que tous les soirs il sera mis en question. Est-il rien de plus louable, de plus utile que cette espèce d'inquisition ?“⁴³ Die Kühle dieser Analyse entspricht jener Distanz, die er zum geselligen *commerce* einnimmt. Wie ist aber diese *insensibilité* von der *impasibilité* des Stoikers zu unterscheiden, die den Menschen von seiner organischen Verbundenheit in den gesellschaftlichen Organismus vollständig abschirmt?

Wir können Diderots großes Projekt zu Leben und Werk Senecas als ein Kreisen um diese Frage nach dem Ort und nach dem affektiven Rückzug des Intellektuellen lesen. Wie zuvor bereits in den *Salons* erzählt Diderot hier den Mythos vom Herkules am Scheideweg zwischen dem beschwerlichen Weg der Tugend und dem leichteren der Lustmaximierung, repräsentiert in den weiblichen Allegorien *εὐδαιμονία* und *ἀρετή*. Der Ort der Entscheidung findet sich am Ausgang eines Waldes, gerade noch als einsamer Ort kenntlich, aber bereits in der Randlage der Ödnis und in Sichtweite der Zivilisation.⁴⁴ Es ist ein Ort, an dem der Denker den geselligen Zirkulationen nicht soweit entrückt wäre, dass er sich an ihnen nicht auch zu bewähren hätte; er ist zugleich so weit entfernt, dass er immer wieder auch die Selbstbegegnung im *repos* ermöglicht. An diesem Ort muss es dem Denker gelingen, sein *juste milieu* auf dem schmalen Grat zwischen Rückzug und Engagement zu verteidigen.⁴⁵

Senecas Option war in vielfacher Hinsicht eine elitäre gewesen: Er beharrt auf der Solitärstellung eines Geistes, der sich entweltlichen („dépopulariser“) muss, um zu sich selbst zu finden;⁴⁶ auch

⁴² Art. „Juste, injuste“, in: *ENC IX*, S. 86. Diderot schreibt im Art. „Droit naturel“: „C'est à la volonté générale que l'individu doit s'adresser pour savoir jusqu'où il doit être homme, citoyen, sujet, pere, enfant, & quand il lui convient de vivre ou de mourir. C'est à elle à fixer les limites de tous les devoirs.“ (*ENC V*, S. 116)

⁴³ Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in: *DOP*, S. 920.

⁴⁴ Vgl. dazu ebd., S. 936 ; siehe auch, davon abweichend, den Art. „Composition“, in: *ENC III*, S. 772 f.: „dans un lieu solitaire de la forêt“. Vgl. zudem den Brief Diderots an Landois vom 29. Juni 1756, in: *Correspondance I*, S. 212.

⁴⁵ Maupertuis hat diesen Akt der *prudence* in seinem *Essai de philosophie morale* mit einem moralistischen Kalkül, *compassation* genannt, unterlegt. Dieses diene dazu, die existenzielle Lage des Menschen zu ermitteln. Die Emotionen gruppieren sich nach Lust und Leid: Glück erscheint in dieser Hinsicht als die Summe lustvoller abzüglich der leidvollen Zustände. Das Resultat dieses Kalküls ist bei Maupertuis freilich ein negatives: „[D]ans la vie ordinaire la somme des maux surpasse celle des biens[.]“ (*Œuvres I*, S. 201) Maupertuis zeigt sich daher den stoischen Strategien der Selbstführung gegenüber noch deutlich offener als Diderot.

⁴⁶ Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in: *DOP*, S. 901.

will er den Weisen aus der Ruhe seines Weltpunktes und seiner Verortung im Staat lösen und in die Höhe einer sublimen Beobachterposition entheben. Diderot kommentiert diesen affektiven Eskapismus zur Erlangung der Seelenruhe: „Je consens qu’il y fasse un tour, mais je ne veux pas qu’il y séjourne : s’expatrier ainsi, ce serait n’être ni parent, ni ami, ni citoyen[.]“⁴⁷ Der Rückzug des Stoikers ist für Diderot nur insofern legitim, als er eine geistige Autonomie ermöglicht, die wiederum politisch wirksam werden kann und nicht ungehört verhallt. Diese Zwischenstellung entspricht einem Denken, das sich zwischen philosophischer Kontemplation und politischer Intervention einzurichten versucht, aber dennoch die Isolation eines Rousseau vermeidet.

Während also beim Neffen das *sang-froid* noch eine amoralische Praxis beschreibt, welche allenfalls in ihrem Exzess moralisch relevant werden kann, bewährt es sich beim Schauspieler im Sinne eines ästhetischen Kalküls, das beispielhaft für die neuzeitliche Antrhopologie wird. Diderots spätere Schriften dagegen verfolgen zunehmend das Ziel, in beständiger Auseinandersetzung mit der stoischen *prudence* eine effiziente Selbstführung herzustellen, in der – zumindest beim *grand homme* – ein Rückbau der übersteigerten Empfindsamkeit mit einer Seelenruhe gleichgesetzt wird, die gerade nicht in die Unempfänglichkeit der *impassibilité* mündet. Dazu wird das Beispiel einer affektiven Teilnahmslosigkeit von seiner ausschließlich ästhetischen Konsequenz entkoppelt und ethisch fruchtbar gemacht. Im Hinblick auf den drohenden Schiffbruch und die ergreifend kompromisslose Gattentreue seiner Tante, im Hinblick also auf die schicksalhafte Dimension einer *condition humaine* im Zeichen der Notwendigkeit, bewährt sich in Diderots Augen daher ein Philosoph, der die Gabe seiner Eloquenz gerade dafür einzusetzen nicht zögert, die Tränen eines Leidenden zu trocknen.⁴⁸

⁴⁷ Ebd., S. 884. Vgl. dazu Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, 68. Brief, § 2. Cherni identifiziert in dieser Zwischenposition eine spannungsvolle Überlagerung zweier Gestalten, des stoischen Weisen und des philosophischen Helden nämlich, eines Sokrates und des alten Tahitianers des *Suppléments*, in: *Diderot. L’Ordre et le devenir*, Genf, 2002, S. 496 f.

⁴⁸ „[À] quoi l’homme éloquent peut-il mieux employer son talent qu’à essuyer les larmes de celui qui souffre [?]“ (Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in: *DOP*, S. 912)