

Christian Reidenbach

»Zur Tatsache!«. Krise der Mimesis und diskontinuierliches Erzählen bei Denis Diderot

Wie wäre zu schreiben von einem Gemälde, das man selbst nicht sehen kann, zu schreiben überdies für ein Publikum, das ebenjenes Bild ebenfalls nicht kennt? Wäre ein solches Schreiben, eine solche Ekphrasis nicht ganz und gar unmöglich zu nennen oder eher mit einem Erschreiben des Abwesenden zu vergleichen, in der Repräsentation durch Evokation ersetzt ist? Von solcher Unmöglichkeit berichtet Diderot anlässlich des Gemäldes *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* von Fragonard an seinen Freund Melchior Grimm: »Lieber Freund, es ist mir unmöglich, Sie mit diesem Bild zu unterhalten. Wie Sie wissen, war es bereits nicht mehr im Salon, als das Aufsehen, das es erregte, mich zur Stelle rief.« Das Eingeständnis einer solchen Unverfügbarkeit des Beschreibungsgegenstandes führt jedoch nicht etwa zu einem Aussetzen des Textes, sie entfesselt vielmehr die imaginativen Ressourcen des Autors: Diderot erschreibt somit für den *Salon* von 1765 Fragonards Bild aus einer doppelten Abwesenheit heraus: Es ist nicht allein abwesend für den Leser an einem europäischen Fürstenhof, sondern zugleich, zumindest der Behauptung nach, auch für den schreibenden Autor: »Um nun diesem Artikel zu Fragonard nachzukommen, werde ich Sie an einer recht merkwürdigen Vision teilhaben lassen, die mich in der Nacht nach einem Tag heimsuchte, an dem ich morgens Bilder besichtigt und abends einige *Dialogue* von Platon gelesen hatte.«¹ Diderot suggeriert, dass sein Text eine Leerstelle zu füllen imstande ist mittels einer radikalisierten Repräsentation, in der die Schrift nicht allein als Substitut einer bildlichen Repräsentation einspringt, sondern sich selbst als originär setzt.

Wäre die Beschreibung der realen Welt dort, wo sich die Lust am Erzählen nicht mehr auf einen realen Erzählgegenstand beziehen kann oder muss, nun durch die Beschreibung fiktionaler als möglicher Welten zu retten? Diderots fiktive Beschreibungen eines gewollt oder ungewollt Unverfügbaren beleuchten den zentralen Stellenwert des Verhältnisses von Abwesenheit und Gegenwart, von Realität und Fiktionalität bzw. von Wahrheit und Lüge des Erzählens nicht nur im Werk Diderots, sondern in der poetologischen Reflexion des 18. Jahrhunderts. Sie veranschaulichen, wie die *imitatio* durch den energetischen Begriff einer eigenschöpferischen Mimesis ersetzt wird.

I. Kunst als τέχνη

Bereits in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts vollziehen sich unter englischem Einfluss jene Transformationen, in denen der Sensualismus hinsichtlich der Kunstbetrachtung in den Begriff einer

¹ Denis Diderot: *Salon de 1765*. In: ders.: *Œuvres complètes. Édition critique et annotée*, hrsg. von Herbert Dieckmann und Jean Varloot, Paris 1975–, hier: Bd. XIV, S. 253. In der Folge zitiert als DPV.

Ästhetik einmündet, der sich von normativen und präskriptiven Elementen befreit hat. Diese Entwicklung verläuft weitgehend im Zuge der in den Naturwissenschaften besonders scharf formulierten Kritik an einer geometrischen Vernunft. Weil es Sache des außengerichteten Instinkts und der Sinne ist, sich die Welt in der tastenden Observation anzueignen, wie Diderot, darin Bacon verlängernd, fordert,² bringt der weite Begriff der *artes* im 18. Jahrhundert Kunst als τέχνη unmittelbar mit ihrem Material auf Tuchfühlung. Der naturwissenschaftliche Weltbezug wird zum Beispiel für die Vorgehensweise des Künstlers und für fähig erachtet, dessen gestaltender Geste zu neuer Reflexivität zu verhelfen.³

Statt sich daher mit den so artifiziellen wie rigiden Zurichtungen der Regelpoetik zu begnügen, ist ein neuer Schöpferbegriff bei Diderot zudem verbunden mit der Reflexion auf die aktive Materie, die es zum Ausdruck drängt: »Die Natur treibt das Genie, das Genie den bloß Nachahmenden. Es gibt kein Mittleres zwischen der Natur und dem Genie, das immer zwischen der Natur und dem Nachahmenden vermittelt.«⁴ Die vitale Energie versetzt nicht allein die Wesen in Gärung und treibt zur Sicherung bzw. zur Perfektionierung der Norm beständig Abweichungen hervor; sie erlaubt es auch der menschlichen Imagination, wie ein Magnet Erinnerungsfragmente zu bündeln, zu neuen Kombinationen zu verbinden und im Werk mögliche Wirklichkeiten zu stiften.

An dieser Stelle jedoch eröffnen sich verschiedene Probleme. Im ersten erkennen wir ein mediales: Bereits ein einfacher Realismus, in dem die Natur kaum vermittelt in der Kunst zur Darstellung drängte, muss an den unterschiedlichen Dimensionierungen der künstlerischen Darstellungsmittel scheitern. Diderot zeigt, inwiefern die Sprache in Bezug auf eine in beständiger Bewegung begriffene Natur immer schon zu spät ist. »Man mag so viele Termini zwischen einem gegebenen und einem anderen Begriff einfügen, wie man will: Weil diese Termini immer isoliert bleiben, weil sie sich nicht berühren, weil sie zwischen sich ein Intervall bilden, können sie niemals gewissen kontinuierlichen Größen entsprechen. Wie soll man eine kontinuierliche Größe mit einer diskreten Größe messen? Ebenso, wie soll man eine Handlung mit zeitlicher Erstreckung durch Bilder von separierten Momenten wiedergeben?«⁵ Die Kernfrage erweist sich hier als ein Problem der Dimensionen, und zwar zwischen kontinuierlichem Befund und diskreten Darstellungsmitteln.

Auf das zweite Problem in der direkten Umsetzung eines Realismus wollen wir nur verweisen: Diderot hatte in bereits in den *Pensées sur l'interprétation de la nature* die Unverfügbarkeit weiter

² Diderot: *Pensées sur l'interprétation de la nature*. In: DPV IX, § VII, S. 33 f., § XXX, S. 47 f.

³ Diderot: *Lettre sur les aveugles*. In: DPV IV, S. 62.

⁴ Diderot: *Réfutation d'Helvétius*. In: DPV XXIV, S. 687.

⁵ Denis Diderot: Art. »Encyclopédie«. In: ders. und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. V. Paris 1755, S. 638.

Bereiche für die menschliche Erkenntnis zu einem Grundprinzip seiner Epistemologie gemacht und im Artikel »Encyclopédie« den Sachverhalt im Tableau einer Landschaft gefasst, von der nur wenige Einzelbereiche gleich Felsen über einem diffusen Meer indistinkter Sinnvermischungen zu erkennen sind.⁶ Aus diesem Befund ergibt sich auch für die Literatur die folgenreiche Konsequenz, dass auch die fiktionale Wirklichkeit nur in einem *pas à pas*, in einem Voranschreiten entlang des Partikularen, erschließbar ist. Wir werden darauf in der Rede vom Detail zurückzukommen haben.

Das dritte Problem ist zentral und zielt direkt auf die mimetische Legitimität der Kunst: Dass sie sich in ihrer medial-technischen Verfasstheit auf ihre Naturwahrheit besinnen muss bzw. Diderot die Naturwahrheit im naturwissenschaftlichen Sinne auslegt,⁷ verlangt nämlich nach einer Neuformulierung des Begriffs vom Schönen. Wie jedoch wäre das erste, ideale Modell aus der Natur selbst abzuleiten, wenn es in der Immanenz selbst nicht anzutreffen ist?⁸ Diderots bekannte Auseinandersetzung mit dem Klassizismus operiert maßgeblich über eine Aufwertung des künstlerischen Genies einerseits, dessen Werk gegen Platon von einem Abbild dritten Grades zum einer echten Schöpfung zweiten Grades nobilitiert wird,⁹ sowie über eine Dekonstruktion des Ideals andererseits, sei es in seiner Pluralisierung¹⁰ bzw. Historisierung oder aber in seiner Auflösung in den historischen Prozessen seiner Entstehung, bei der die Idealform, die dann nur noch Muster zu nennen ist, aus einer Anhäufung von Details optimiert und synthetisiert wird.¹¹ Diderot zeigt hier, dass eine Ermittlung des Schönen auch bereits bei den Griechen immer nach dem Beispiel der Experimentalphilosophie vorgenommen wird, in einem tastenden Prozess unendlicher Annäherung an den Limeswert einer Linie, bei dem das *poco più* und das *poco meno* die haarfeine Abweichung

⁶ Diderot: Art. »Encyclopédie«, S. 640.

⁷ Vgl. dazu Robert Niklaus: L'Esprit créateur de Diderot. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises 20 (1968), S. 39–54, hier: S. 51.

⁸ Diderot: Salon de 1767. In: DPV XVI, S. 68 f.

⁹ Im Vergleich zum reinen Porträtisten adelt das Genie der Anspruch, nicht der Phänomenwelt zu einer weiteren Abbildung zu verhelfen, sondern die Ideen selbst darstellen zu können. »Geben Sie daher zu, dass Sie, wenn sie etwas Schönes erschaffen, nichts hervorbringen, was schon ist, noch etwas von dem, was sein könnte.« (Ebd., S. 67 f.)

¹⁰ Die Begegnung mit der fremden Kultur Tahitis nutzt Diderot explizit, um den Begriff des Ideals zu pluralisieren: »Es gibt beinahe nichts Gemeinsames zwischen der athenischen Venus und jener von Tahiti[.]« (Diderot: Supplément au voyage de Bougainville. In: DPV XII, S. 613)

¹¹ Diderot spielt auf Zeuxis an, der für die Gestaltung des Helenabildes für die Stadt Kroton fünf verschiedene Jungfrauen verglich, um die schönsten Details einer jeden im Bild zu vereinen. Charles Batteux verweist auf die Anekdote innerhalb einer idealistischen Definition der Mimesis als einer »Imitation, bei der man die Natur nicht sieht, wie sie für sich selbst ist, sondern wie sie sein kann, und bei der man sie mit dem Geist erfassen kann.« (Les Beaux Arts réduits à un même principe. Paris 1746, S. 24 f.) Dubos hatte bereits 1719 mit Bezug auf Quintilian ergänzt, dass in der Zeuxis-Nachfolge die Physiognomien der Götter nur mehr nach dem *Muster* der Zeuxis-Figuren ausgeführt wurden – das Prinzip der nachforschenden Ermittlung des Schönen verliert sich in einer Tradierung der Form. Vgl. dazu Jean-Baptiste Dubos: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Hrsg. von Dominique Désirat. Paris 1993, S. 89 f.

der Natur vom Ideal, das Umschlagen des Schönen ins Hässliche markiert.¹² So ist das Ideal kulturell und historisch bedingt: Der Sprung zu den Alten bedeutet dagegen einen Verstoß gegen das Prinzip, dass die Natur keinen Sprung macht.¹³ Klassizismus erweist sich in dieser Hinsicht nur noch als Afterkunst.¹⁴

Wenn die Künste also zwar einerseits einer *natura naturans* zum Ausdruck verhelfen sollen, andererseits aber so wenig einem Vergleich mit den gestaltenden Kräften der Natur standhalten und, gemessen am realistischen Anspruch, nur ein jeweils unvollständiges Werk zutage fördern, muss dem Roman der Moderne daran gelegen sein, nicht mehr *die* Welt, sondern *eine* Welt darstellen zu wollen,¹⁵ in der die Kräfte der Natur zwar als Kriterium von Wahrheit dienen, aber der sinnlich-medialen Überforderung durch Informationsentzug und Selektion vorgebeugt ist. Dieser widersprüchlichen Forderung kommt Diderot nach, indem er einerseits die Wahrheit des Romangeschehens behauptet und andererseits ihre Konstruktion sichtbar werden lässt. Eine solche Wahrheit, die weder der herkömmlichen *vraisemblance* entspricht noch in einen schieren Realismus verfällt, bedarf jedoch eigener Legitimation.

II. Die Legitimität einer neuen Mimesis

Die poetologische Krise der Neuzeit war, wie Hans Blumenberg festgestellt hat, durch die Erkenntnis ausgelöst worden, dass bisher »die Idee der vollständigen Entsprechung von Möglichkeit und Wirklichkeit [nicht zuließ], daß der Mensch geistig *originär* wirken kann.« Entgegen der Dominanz der *imitatio*-Lehre identifiziert der Autor im Werk Platons *zwei* verschiedene Schöpferbegriffe: den Demiurgen des *Timaios*, der ein Veranschaulichungsmodell für die Konkretion der Ideenwelt im physischen Kosmos darstellt; und den Phutourgos der *Politeia*, der mit dem Gegenstand *zugleich* die Idee dieses Gegenstandes erschafft – ein Modell göttlicher Tätigkeit also, in dem mit der Kreation nicht lediglich nachgeahmt wird, sondern Abbild und Urbild gleichursprünglich sind.¹⁶ Das Missverständnis in der christlichen Platon-Exegese, den Schöpferbegriff einzig auf den Demiurgen des *Timaios* und nicht auf jenen Phutourgos zurückzuführen, und die zähe Beharrlichkeit dieser

¹² Diderot: Salon de 1767. In: DPV XVI, S. 72.

¹³ Ebd., S. 74.

¹⁴ Diderots Argumentation gegen die Regelpoetik wendet sich dagegen zugleich gegen eine Identifikation mit den Antiken: »Die Natur auf der Basis der Antike erneuern heißt, den Weg der Alten in umgekehrter Richtung zu beschreiten, die ihrerseits keine [Antike] kannten; heißt, immer nach einer Kopie zu arbeiten.« (Ebd., S. 71 f.) Diderot richtet sich gegen Batteux' Formel »Die Antike war für uns, was den Alten die Natur gewesen war.« (Les Beaux Arts réduits à un même principe, S. 74)

¹⁵ Zu dieser Differenz vgl. Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jauf (Hrsg.): Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik I). München 1969, S. 9–27, hier: S. 19. Blumenberg spricht hier auch von der *Weltebenbürtigkeit* des Romans (S. 18).

¹⁶ Blumenberg: Nachahmung der Natur, S. 68 ff.

Tradition, in der die Kunst sich vom Ruf der schlichten Nachbildung schwer nur entzieht, bedingen die Vehemenz, in der das 18. Jahrhundert sich vom Klassizismus distanziert. Während die klassizistische Dichtung in einem Sprechen-Über verharrte, entsteht nun eine Literatur, in der »die Dinge zugleich ausgesprochen und repräsentiert sind[.]«¹⁷ Wenn sich jedoch die Literatur solcherart von der Historie emanzipiert, muss das Verhältnis von der *vraisemblance*, wie sie für das 17. Jahrhundert gilt,¹⁸ und der Wahrheit der Welt neu tariert werden.

Täuschung ist damit nicht mehr per se anrühlich. Die Glaubhaftigkeit wird herausgeführt aus ihrer ideellen und ideologischen Verpflichtung, entlastet von ihrem mimetischen Auftrag und insofern kriteriell an der Wahrscheinlichkeit (*probabilité*) ausgerichtet, als sie nun lediglich gewährleistet, dass das Romangeschehen im Rahmen des innerhalb der Naturgesetze Möglichen verbleibt: »Nicht jedes Mögliche darf in einer qualitätsvollen Kunst oder Literatur seinen Platz finden [...]. Was hier an Möglichem verwendbar ist, das sind die glaubhaften Möglichkeiten, jene also, bei denen man eher dafür als dagegen wetten kann, dass sie innerhalb eines durch die Handlung selbst umrissenen Zeitrahmens vom Zustand der Möglichkeit in jenen der Existenz übergegangen sind.«¹⁹ Doch bemisst und konstruiert sich die Romanhandlung nach den Gesetzen der Kombinatorik; deren Glaubwürdigkeit wird bewertbar vor dem Hintergrund der Naturgesetze, in deren kriteriellem Raster die sinnfällige von der bloß kontingenten Schöpfung absticht. Ausgeschlossen werden müssen beispielsweise jene Kombinationen, die niemals geschehen könnten und die auch niemals geschehen sind. Als Beispiel einer solchen Unmöglichkeit nennt der Autor launig das zufällige Zusammentreffen von Jungfrau, Niederkunft und Krippe.²⁰ Damit aber kassiert Diderot den Abstand zwischen der *Wahrscheinlichkeit* als einer sittlichen Qualität und der *Wahrheit* des Erzählens, einer Wahrheit, wie Diderot sie am Beispiel Richardsons lobt, der gerade den sittlichen Gehalten zur Darstellung verhilft.

Doch als probabel erscheint nicht allein das, was im Rahmen des naturgesetzlich oder affektiv Plausiblen liegt, sondern was zudem jene Selbstprojektion des Lesers in das Romangeschehen erlaubt, das als Substitutionsbewegung der Ein- und Mitfühlung für die Diderot'sche Moral so

¹⁷ Diderot: Lettre sur les sourds et muets. In: DPV IV, S. 169.

¹⁸ Gérard Genette zeigt am Beispiel der *Querelle du Cid* und des Skandals um die *Princesse de Clèves* auf, dass der Begriff der *vraisemblance* im 17. Jahrhundert ein Regulativ zur Darstellung des Sittlichen bildet, das jedoch im Text nur in Form eines „contrat tacite entre l'œuvre et son public“ wirksam wird, indem es nämlich eine kollektive Wertvorstellung als Ideologie realisiert (*Vraisemblance et motivation*. In: *Communications* 11 (1968), S. 5–21; hier: S. 5–9). Zuvor hat bereits Werner Krauss gezeigt, dass die Verschiebung vom Konzept der *vraisemblance* von einem Sein-Sollen zu einer Wahrscheinlichkeit im Sinne der Naturwahrheit in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts vollzogen wird; er begründet dies allerdings lediglich mit dem Verlangen eines dank der Alphabetisierung nunmehr breiteren Publikums nach kürzeren, populäreren Texten (*Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 61 f.).

¹⁹ Diderot: *Essais sur la peinture*. In: DPV XIV, S. 366.

²⁰ Ebd.

kennzeichnend ist. In solcher Identifikation erhält nicht nur das ausgestellte Bild, sondern auch der Roman eine Tiefen- und eine Sogwirkung, die seinen ideellen Tiefenverlust kompensiert. Diderot beschreibt, wie er sich als Leser in die Gespräche der Protagonisten Richardsons einmischt und also einwilligt, sich selbst als Teil einer möglichen Welt zu setzen, die bisher nicht die seine ist.

Die rezeptionstheoretischen Romantheorien haben herausgearbeitet, dass im 18. Jahrhundert ein wesentlicher Reiz bei dieser Einwilligung des Lesers in den Sinn- und Erfahrungszusammenhang der Literatur nicht allein in der Lust am suggestiven Anderen motiviert wird, dass er weniger von der autonomen Wahrheit des Textes ausgeht, sondern zugleich von der Inkommensur seiner erlebbaren Wirklichkeit mit der Lebenswirklichkeit des Lesers herausgefordert wird, ja sich in den Ausfaltungen möglicher Welten steigert – in der niemals bruchlosen Folge, in der der Roman-Text Diderots beispielsweise Diegese, Intra- und Metadiege, in der er Digression und mäandrierendes Parlando des Erzählers atemlos aneinanderreicht und vor allem, in der er die Auflösung der einzelnen Geschichten vorenthält und die Protagonisten niemals zu Ende erzählen können. Entsprechend dem Prinzip, dass die Kunst verkürzt und im Unterschied zur Natur, die sich langsam in der Zeit entfaltet, Sprünge macht,²¹ unterschlägt der Romantext mehrere Seiten, der Erzähler bricht aus einer Erzählung aus und hastet in die nächste. Diese rhapsodische Erzählweise vereint, so der Vorwurf des erzählten Lesers an den Erzähler, wahllos und ohne Ordnung reale und imaginierte Tatsachen.²² Dennoch findet an den Rändern des Textes und in seinen Offenheiten die Imagination des Publikums genau jene Anknüpfungspunkte vor, an denen es sich in Bezug auf das Geschehen emotional oder imaginativ investiert. Es sind die funkelnden Details einer aufgesprengten Prosa, in denen an den Leser wirkmächtige Einladungen in die Fiktion des Textes ergehen. Im

²¹ Diderot: *Pensées sur l'interprétation de la nature*, § XXXVII. In: DPV IX, S. 64 ff. Ein Halsweh bringt Jacques über ganze Passagen zum Verstummen: »An dieser Stelle klafft eine wirklich bedauerliche Lücke in der Unterhaltung zwischen Jacques und seinem Herrn. Eines Tages wird ein Nachfahre Nodots, Freinshémus' oder des Paters Brottier sie vielleicht schließen; und die Nachfahren von Jacques oder seinem Herrn, die Besitzer des Manuskriptes, werden darüber lauthals lachen.« (DPV XXIII, S. 235) So wird auf der Ebene der Romanhandlung bzw. des metaleptischen Kontakts mit dem Autor das Unvollständigkeitsdefizit zur Sprache gebracht, das der Versprachlichung komplexer Inhalte strukturell eignet. Diese auf der Form- wie auf der Inhaltsebene diskutierte quantitative Ökonomie des Romans steht in Diderots Werk in Konkurrenz zu anderen narrativen Ökonomien, so beispielsweise in den extremen Abkürzungen des enzyklopädischen Schreibens, in dem sich geometrisches und naturphilosophisches Interesse vereinen, »eine dichtgedrängte, stark verknüpfte und damit bruchlose [très-continu] Gesamtheit [ensemble] zu bilden.« (Diderot: Art. »Encyclopédie«, S. 643) Sie steht zudem im Kontext einer Kritik an der – beispielsweise durch Detailbeschreibungen hervorgerufenen – Länge des Romans, wie sie Diderot in der *Éloge de Richardson* (DPV XIII, S. 197) zur Sprache bringt. Für Diderot ist der Wunsch, solche für das Charakterbild der Protagonisten zentralen Passagen überspringen zu wollen, Zeichen einer ungeübten Lesepraxis und damit mangelnder Bildung.

²² Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. In: DPV XXIII, S. 76 (»,so ohne Zusammenhang in der Konversation wie die Lektüre eines Buches, bei dem man mehrere Blätter übersprungen hätte«), S. 101 (unvollständige Handlungsverläufe als Sackgassen), S. 230 (»,[I]hr Jacques ist nichts als eine geschmacklose Aneinanderreihung [rhapsodie] von Fakten«).

Detail, und gerade das wird ihren Natürlichkeitseffekt beweisen, zeigen sich beide Welten überschreitbar.

III. Dispositionen möglicher Welten

Im *Jacques le Fataliste* besteht eine geschlossene Kette der Ereignisse bekanntlich einzig als die Hypothese von einem Buch der Welt, in dem Jacques das Kommende vorbeschlossen sieht. Diesem schicksalhaften Welttext steht das Diskontinuierliche des manifesten Romantextes gegenüber – eine strukturelle Opposition, angesichts derer die Opposition von Fiktion und Wirklichkeit zu verblassen scheint. Diese Vereinzlung der Fakten ist die Konsequenz einer fatalistischen Perspektive, die jegliche Wirklichkeit als zusammengesetzte analysiert. Was die atomistische Sprachreflexion gewöhnlich im Beispiel der *Ilias* fasst, die selbst nur das glückliche Resultat einer endlichen Zahl von Buchstabenkombinationen bildet, stellt Diderot dem Leser vor Augen, indem er Verläufe in Tatsachen, gar in Details dividiert. Als Autor handelt er dabei gemäß der eigenen paradoxen Einsicht, dass gerade die bizarre und sprunghafte Vorstellungswelt des Dichters der Wahrhaftigkeit der Natur eher entspricht als ein mimetisches Nachempfinden vermeintlich logischer Sinneinheiten und bruchloser Handlungsfolgen.²³ Denn das Bizarre fällt, wie Diderot in den *Pensées sur l'interprétation de la nature* bemerkt hat, nicht aus der Natur heraus, es spiegelt vielmehr die Normalität der Erkenntnisvorgangs, in dem das Wahrgenommene zunächst unverbunden im Weltkontext steht.²⁴ Jene Rekonstruktion, die der Leser aus den bizarren Kombinationen der Erzählung vornimmt, entspricht jenen Wahrnehmungsprozessen, die ihm im täglichen Leben ermöglichen, Sinn aus singulären bzw. unverbundenen Sinnestatsachen herauszulesen. Deshalb bittet der Herr seinen Knecht Jacques, die langatmigen Beschreibungen zu übergehen und zu den Tatsachen vorzudringen, die in einem genesenen Knie und in der Verliebtheit des Protagonisten bestehen. »DER HERR: Und du glaubst, dass ich es drei Monate im Haus des Doktors aushalten werde, ehe ich das erste Wort von Deinen Liebchaften vernehme? Ach, Jacques, das kann nicht sein. Ich bitte dich, verschone mich mit der Beschreibung des Hauses und des Charakters des Doktors, ebenso mit jener der Laune seiner Frau, auch mit den Fortschritten deiner Genesung, springe, überspringe all das. Zur Tatsache, schnurstracks zur Tatsache. Dein Knie so gut wie genesen, du selbst wohlauf, und voilà: du liebst.«²⁵

²³ Ebd., S. 81 f.

²⁴ Diderot: *Pensées sur l'interprétation de la nature*. In: DPV IX, § XXV, S. 45. Vgl. dazu Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, Teil I, Kap. 11, § 4: »Zuerst nehmen wir die Details eines Bildes ungeordnet [confusément] wahr. Dann fokussieren unsere Augen eine Gestalt, darauf eine andere. Und erst nachdem wir sie in ihrer Abfolge bemerkt haben, gelingt es uns, über alle gemeinsam zu befinden.« (Œuvres philosophiques. Hrsg. von Georges Le Roy. Bd. I. Paris 1947, S. 246)

²⁵ Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. In: DPV XXIII, S. 96.

Anhand solcher Indizien sind der Herr bzw. der Leser selbst in der Lage, auf die Steigerung des Begehrens bei Jacques zu schließen. Die eigentliche Tatsache jedoch besticht dann durch ihre Deutlichkeit. Jacques erzählt: »Tatsache ist, dass sie [d. h. Dame Marguerite] ziemlich wenig bekleidet war und dass ich ebenfalls recht wenig anhatte. Tatsache ist, dass ich immer mit der Hand dort zugegen war, wo bei ihr nichts war, und dass sie ihre Hand dort platziert hatte, wo das bei mir ziemlich anders aussah.«²⁶

Die Pluralisierung von Wirklichkeit in den Entwürfen und Kombinationen ihrer möglichen Lesarten separiert zugleich die erlebte von den möglichen Welten der Literatur. Eine Imagination, deren Schöpfungen im Feld des statistisch Realisierbaren verbleiben, wird damit zum Befähigungsnachweis für den Dichter. Einblicke in dessen kombinatorische Praxis gewährt der Erzähler des *Jacques* beispielsweise, wenn er verschiedene Handlungsverläufe offen vor dem Leser diskutiert. Am Punkt des Ereignisses verzweigt sich Wirklichkeit.²⁷ Nicht allein die kontingente Determination des Handlungsverlaufs, auch die kontingente Erzählpraxis selbst repräsentiert Jacques' Pferd, »dieses bizarre Wesen«, auf besondere Weise: Der Erzähler führt vor, wie er aus den narrativen Optionen auswählt: »Du siehst, werter Leser, wie zuvorkommend ich bin; es wäre mir ein leichtes, den Pferden einen Peitschenhieb zu versetzen [...], am Tor der nächsten Herberge Jacques, seinen Herrn, die berittene Gendarmerie mit dem Rest ihres Zugs zu versammeln, die Geschichte von Jacques' Hauptmann zu unterbrechen und Dich nach meinem Gutdünken auf die Folter zu spannen. Doch dafür hieße es lügen, und ich mag die Lüge nicht, es sei denn sie wäre nützlich und durch die Umstände erzwungen.«²⁸

²⁶ Ebd., S. 224.

²⁷ Joseph Vogl hat diese Figur einer Verzweigung, welche sich aus Verzweigungen herleitet und ihrerseits weitere Ramifikationen hervortreibt, als zugleich kritisches wie poetisch fruchtbares Moment des neuzeitlichen Erzählens charakterisiert (Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen [2002]. Zürich 2011, S. 142) Hier werden im Erzählen alternativer Geschichtsverläufe die künstlerischen Praktiken der Postmoderne vorweggenommen, in denen der Zuschauer interveniert, um eine kontrafaktische Variation der Realgeschichte vorzunehmen. Vgl. dazu Christoph Rodiek: Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur. Frankfurt a. M. 1997, S. 10 ff. Der Artikel »Sensations« zeigt anhand einer Locke-Passage (Über den menschlichen Verstand, Buch IV, Kap. 11, § 7), dass gerade die Entkoppelung des Schreibakts von der Vorstellung eingeborener Ideen die Option eröffnet, allein aus der Körperlichkeit der Buchstaben und ihrem kombinatorischen Spiel die Wirklichkeit um den Bereich des Möglichen zu erweitern. »So sehe ich, während ich dies schreibe, dass ich die Erscheinungsformen des Papiers verändern kann, und indem ich auf ihm Buchstaben zeichne, gelingt es mir vorauszusagen, welche neue Vorstellung es meinem Verstand im nächsten Moment vermitteln wird, und zwar allein durch die wenigen Schriftzüge, die ich mit der Feder auf ihm hinterlasse. Ich mag mir diese Züge so sehr vorstellen, wie ich mag – sie erscheinen nicht, solange meine Hand untätig bleibt, oder wenn ich die Augen schließe, während ich die Hand bewege[.]« (Encyclopédie. Bd. XV, S. 36) So ergeht aus der Vorgängigkeit der Schrift die Ermächtigung an die Literatur, sich fiktionale Aussagebereiche zu erschließen.

²⁸ Diderot: Jacques le fataliste et son maître. In: DPV XXIII, S. 79 f.. Zum weiteren Diskurs um die Kontingenz im Verhalten des Pferds vgl. ebd., S. 62, S. 76, S. 80 f., S. 86, S. 270 f.

Wenn aber differente Einzelheiten zu bizarren Konfigurationen konvergieren, dann entscheiden bei ihrer Kombination bereits minimale Kriterien über die Abweichung, über die Abspaltung inkommensurabler Welten: »In der Natur ist alles mit allem verbunden, und derjenige, der ein neues Phänomen annimmt oder einen vergangenen Zustand wiederherstellt, erschafft eine neue Welt.«²⁹ Die Diskussionen des *Rêve de d'Alembert* beweisen ihre Relevanz auch in poetologischer Hinsicht: Der Roman leuchtet auf als aus jenen Kombinationen erschaffene Welt, die die Natur bisher ausgespart hat.

Es ist bezeichnend, dass Diderot den Begriff des Interessanten daher explizit in Hinblick auf die offene Form des Kunstwerks in Anschlag bringt. In der Romanprosa heben sich diesem Konzept folgend einzelne Wörter oder Linien, hebt sich die gegenständliche oder sprachliche Einzelheit von ihrem Hintergrund ab und tritt hervor.³⁰ Die lustvolle Erfahrung eines unabschließbaren Regresses in der ästhetischen Erfahrung übersteigt dabei das reine Identifikationsinteresse, wie es Dubos in seinen *Réflexions critiques* (1719) beschrieben hatte.³¹ Es fokussiert vielmehr die Details als Momente, in denen erwartbare Sinnzusammenhänge aufbrechen. Details stellen also Sinnverdichtungen innerhalb von Feldern dar, in denen das Interesse des Betrachters in besonderer Weise gebunden wird. Dann kann sich eine Kontiguität der Tatsachen als das zentrale Erzählprinzip erweisen, wenn der Leser den parzellierten Text mit einem autonomen Imaginationsraum überwölbt: »Allein dieser Unzahl von kleinen Dingen verdankt sich die Illusion.«³² Nach der Trauer um den Verlust einer geschlossenen Sinndecke der Wirklichkeit lässt sich diese immerhin in der Vorstellungswelt aus Bruchstücken zusammensetzen.

In einer Nachbemerkung zur Erzählung *Les deux Amis de Bourbonne* präzisiert Diderot dieses Anliegen, die Literatur vor dem Vorwurf der Unwahrhaftigkeit zu retten, sie einerseits vor der Rhetorizität einer regelpoetischen Erfüllung wie auch vor falsch verstandenem Idealismus klassizistischer Prägung zu bewahren. Die Konsequenz jedoch realisiert sich als eine Arbeit an der rhetorischen Oberfläche: Es gelte, im glatten Gesicht des Ideals Narben und Risse sichtbar zu machen. »Verführen Sie mich mit den Details; auf dass der Charme der Form mir die mangelnde

²⁹ Diderot: *Le Rêve de d'Alembert*. In: DPV XVII, S. 99.

³⁰ Weil die Plastizität des Details in jener moralistischen *écriture*, die Diderot bei La Bruyère oder La Rochefoucauld schätzt (Vgl. seinen *Essai sur les règnes de Claude et Néron*. In: DPV XXV, S. 257.), lediglich Fragmente produziert, liefert der Roman immerhin ein Gewebe (*tissu*), aber keine geschlossene Ereigniskette. Dem Roman Richardson komme daher der Vorteil zu, das fragmentarische Schreiben der Moralisten in die Einheit des Romans überführt zu haben (*Éloge de Richardson*. In: DPV XIII, S. 192).

³¹ So Karlheinz Stierle: Diderots Begriff des »Interessanten«. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), S. 55–76, hier: S. 61, S. 65.

³² Diderot: *Éloge de Richardson*. In: DPV XIII, S. 198.

Glaubwürdigkeit des Inhalts verzichtbar mache.«³³ Das interessante Detail bildet im idealschönen Kontext jene spannungsvolle Dissonanz, die Diderot als Realitäts- oder Wahrheits*effekt* bei Richardson bewundert.³⁴ Natur stellt sich hier als Resultat eines Stilkalküls ein, nicht etwa als ein metaphysisches Datum, das sich aus der Tiefe der Imagination hervorarbeitete. »Auf dass die Wahrheit der Natur die Illusion der Kunst verdecke, und dass er [d. h. der Erzähler] somit zwei Anforderungen Genüge leiste, die widersprüchlich scheinen: nämlich zugleich Historiker und Poet zu sein, Verfechter der Wahrheit wie der Lüge.«³⁵ Es entsteht ein Begriff der Wahrheit in der Kunst, der mit ihrer Fiktionalität zusammenfällt, und einer Natur, die sich als technisch produzierbar herausstellt. Die Rhetorik, zuvor als sprachliche Herrschaftstechnik abgelehnt, kehrt damit als energiegelich getränktes Kennzeichen des menschlichen Ausdrucks wieder; sie rekonstituiert sich im Zeichen der Anthropologie.

IV. Der poröse Text als Triumph der Menschlichkeit

Diese vermeintlichen Widersprüche konvergieren jedoch in einem Begriff der Poiesis, der in der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers den Ausdruck des Genies als einer gesteigerten Natur erkennt. Eine Mimesis, die nicht mehr auf einem Naturalismus im Sinne einer Kopie beruht, kehrt das Verhältnis von Natur und ästhetischer Wirklichkeit um: Der zeitgenössische Kunstbetrachter korrigiert seine Betrachtung der Natur aufgrund der Kenntnis der Gemälde und ihres ästhetischen Kalküls: Es sind die Bilder des großen Vernet, die lehren, die Natur richtig zu sehen;³⁶ ja, Natur entpuppt sich sogar als Gemälde von der Hand Vernets. Hier realisiert sich ein Chiasmus von Wahrheit und Lüge, in dem Wirklichkeit und Fiktion, Historie und Roman hinsichtlich ihrer Nähe zur Wahrheit die Stelle tauschen.³⁷

Die Illusion einer gemachten Natur aber wird dabei zum Triumph der Menschlichkeit.³⁸ Wirkliches Schöpfertum des Menschen bedeutet das Ende einer Mimesis, die sich an der Wiedergabe eines Ideals orientiert, und eine Hinwendung zu einer Wahrheit des Partikularen, die dem Sachverhalt immer nur in Ausschnitten gerecht zu werden vermag. Sie macht nicht mehr das

³³ Diderot: Les deux Amis de Bourbonne. In: DPV XII, 454.

³⁴ Diderot: Éloge de Richardson. In: DPV XIII, S. 195.

³⁵ Diderot: Les deux Amis de Bourbonne. In: DPV XII, S. 455.

³⁶ Diderot: Salon de 1767. In: DPV XVI, S. 177.

³⁷ Vgl. dazu Diderot: Éloge de Richardson. DPV XIII, S. 202: »[O]ft ist die Geschichte ein schlechter Roman, und [...] der Roman [...] eine gute Geschichte. Doch du, der du nach der Natur malst, du lügst niemals.«

³⁸ Die Denkfigur findet sich mehrfach in den *Salons*: Das Kunstschöne offenbart sich als das Menschliche, weshalb die Pyramide mehr überrascht als der Berg (DPV XVI, S. 178). Ebenso zeigt sich derjenige, den das Naturschauspiel einer sublimen Meereslandschaft ungerührt ließ, erst von einem Seestück überwältigt: „[S]es compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature que la Nature même.“ (Ebd., S. 226)

Unveränderlich-Zeitlose hinter einer vergänglichen Phänomenwelt sichtbar, sondern »einen flüchtigen Umstand, der Ihnen entgangen war.«³⁹ Diesem neuen Begriff der Mimesis spricht Diderot ein prognostisches bzw. projektives Potenzial zu: Wenn nämlich die Partikel, die ein Kunstwerk zusammensetzen, gezinkten Würfeln entsprechen, dann wäre es nicht allein möglich, wie es in den *Salons* heißt, dass eine Bildmaschine in der Lage wäre, Gemälde vom Schlag eines Raphael zu produzieren;⁴⁰ es wäre zudem möglich, dass eine Erzählmaschine, wie sie Jacques imaginiert, ein bisher noch nicht gesehenes Gemälde in einer rein prognostischen Ekphrasis vollständig erfasst. In einem solchen aleatorischen Sprachkosmos fällt in den Bereich des Wahrscheinlichen, dass Diderot ein zuvor unbekanntes Bild, wie den eingangs erwähnten Fragonard, präzise imaginiert. Für die Ausgangsfrage hält der *Salon* von 1765 daher nur wenige Seiten später die pointierte Antwort bereit: Sein Freund Melchior Grimm wird bestätigen, dass Diderot exakt das Bild erträumt hat, das nicht gesehen zu haben er im Text vorgegeben hatte.⁴¹ Das Abwesende zu erschreiben stellt keine Schwierigkeit mehr dar für einen Begriff der Mimesis, die die Wirklichkeit, derer sie zu ihrer Legitimation bedarf, selbst allererst schafft.

³⁹ Diderot: *Éloge de Richardson*, DPV XIII, S. 198.

⁴⁰ Diderot: *Salon de 1767*. In: DPV XVI, S. 179 f.

⁴¹ Diderot: *Salon de 1765*. In: DPV XIV, S. 262 ff. Bezüglich des Fragonard-Bildes jedoch hält Grimm nicht nur fest, dass Diderots Traumschilderung der dargestellten Szene im Detail entsprach, sondern dass Diderot, ganz entgegen seiner Auskunft, in seiner Gegenwart sehr wohl das Bild gesehen habe (vgl. die Bemerkung Grimms ebd., S. 264, N. 679).