

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

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

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

² Roland Mortier: Diderot en Allemagne (1750–1850) [1954], Paris 1986, S. 345: »Faveur surprenante de la ›Lettre sur les sourds et muets‹. Vgl. auch Anne Saada: Inventer Diderot. Les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières, Paris 2003, S. 98–102.

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

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

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

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

⁴ Ebd., S. 135.

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

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

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

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

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

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

Diesem Aufsatz liegt die These zugrunde, dass Diderot seine geistige Freiheit in der *Lettre sur les sourds et muets* durch seinen besonderen Stil zu demonstrieren versucht hat. Diesen Stil interpretiere ich vor dem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lessings »Weg«, Diderots »Labyrinth«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³² Zit. nach ebd., S. 701f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Ebd.

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

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

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

Um seine eigene Schreibpraxis zu charakterisieren, zieht Diderot hingegen ein anderes Bild heran, nämlich die Metapher des »Labyrinths«: »Si je vous arrête encore un moment à la sortie du labyrinthe où je vous ai promené, c'est pour vous en rappeler en peu de mots les détours« (LSM, 132). Anders als der Weg, bei dem man mit jedem Schritt etwas weitergekommen ist, ist das Labyrinth in erster Linie eine räumliche Metapher, in der die – für Lessing so wichtige – zeitliche Dimension bis ins Unendliche erstreckt werden kann. Diderots Formulierung ist aber auch insofern markant, als er ausdrücklich sagt, seinen Leser im Labyrinth »spazieren geführt« – und dabei wahrscheinlich auch verirrt – zu haben. Von ihm selbst, der diese Leseerfahrung gezielt gestaltet, behauptet er jedoch in einem bereits zitierten Satz des Vorworts, dass er über die »zahlreichen Objekte« seines Briefes »herumflattern« würde (»Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger«). Von den Wänden des Labyrinths ist nur seine Leserschaft betroffen. Der Vergleich mit Lessing, der anhand der Metaphern »Weg« versus »Labyrinth« zugespitzt werden kann, sollte die vielen ideologischen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Autoren nicht völlig ausblenden. Sowohl bei Lessing wie bei Diderot ist eine grundsätzliche antidogmatische Haltung darin erkennbar, dass beide Autoren den Gang beziehungsweise die Simultaneität ihrer Gedanken offenlegen, anstatt ihre Leser mit vorgeformten Erkenntnissen zu konfrontieren. Beide haben ausserdem in ihren Schriften für die Autonomie des Individuums gegen jede Form von Unterdrückung »von oben« gekämpft – sei es durch die behandelten Themen (man denke etwa an Lessings Trauerspiel *Samuel Henzi* oder an *Emilia Galotti*)⁴², sei es durch den Stil der Briefe (unter anderem das Vorziehen der dialogischen Form bei Diderot).⁴³

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

⁴³ Vgl. die in Anm. 9 angeführte Sekundärliteratur.

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

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

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

