

Ganzheit und Nationalverschiedenheiten:
Goethe übersetzt *Rameaus Neffe*

An Goethes Übersetzung von Diderots Satire *Le neveu de Rameau*, 1805 als *Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot* erstmalig erschienen, scheiden sich die Geister. Einige Leser bewundern die »Treue zum Text, die schmiegsame und bewegliche Handhabung des schwerfälligen Materials, in welchem Goethe der Sprache Diderots ein Gegenbild erweckt, das den rhythmischen Spannungen und dem Wechsel der Stilebenen [des Originals; CJ] gerecht wird [...]. Es ist eine der großen deutschen Übersetzungen«. (RN, 322)¹ Andere widersprechen teils heftig, fänden es »fast grausam, alle Übersetzungsirrtümer Goethes zusammenzustellen«.² In philologischen Detailstudien³ wurde denn auch nachgewiesen, dass *Rameaus Neffe* von Fehlern und Missverständnissen nur so strotzt, von den stilistischen Korrekturen und Eingriffen im Interesse der »Dezenz« ganz zu schweigen. Hans-Georg Dewitz hat in seiner Edition des *Neffen* (FA I.11, 1320–1325)⁴ eine kompakte Fehlerübersicht zusammengestellt. Erschöpfend ist seine Zusammenstellung allerdings nicht.

¹ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle RN und Seitenzahl verwiesen auf Johann Wolfgang Goethe: *Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot*, übersetzt von Goethe, Frankfurt a.M. 1996; das Zitat stammt aus der editorischen Notiz von Horst Günther. Der maßgebliche französische Originaltext von *Le neveu de Rameau* (der auf ein 1890 von Georges Monval entdecktes Autograph zurückgeht) ist in dieser Ausgabe der Goethischen Übertragung (die allerdings auf einer anderen, wohl leicht abweichenden Abschrift basierte) bequem gegenübergestellt, was einen separaten Nachweis des Französischen verzichtbar macht.

² Denis Diderot: *Le neveu de Rameau*, hg. von Jean Fabre, Genf 1950, S. XV.

³ Rudolf Schlösser: *Rameaus Neffe. Studien und Untersuchungen zur Einführung in Goethes Uebersetzung des Diderotschen Dialogs*, Berlin 1900, S. 125–183. Die neueren Studien (siehe Anm. 9) gehen mit Goethe härter ins Gericht als Schlösser.

⁴ Hier und im Folgenden wird mit der Sigle FA I.11 und Seitenzahl verwiesen auf Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), Frankfurt a.M. 1985–1999, I. Abt., Bd. 11: *Übersetzungen I*, hg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998.

Mittlerweile gäbe es eine bessere Alternative zu Goethes Übersetzung: die 1967 erschienene Übertragung von Raimund Rütten.⁵ Doch hat sich diese (nur noch antiquarisch erhältliche) Übersetzung auf dem Buchmarkt nicht durchgesetzt. Es ist nach wie vor Goethe, der in Sachen *Rameaus Neffe* den Ton angibt. Warum ist das so? Wie kommt es, dass, verlangt man heute in einer Buchhandlung nach *Rameaus Neffe* von Diderot, ganz sicher ein Insel-Taschenbuch über den Ladentisch wandert, auf dem fett »GOETHE: RAMEAUS NEFFE« steht? Wie lässt sich diese paradoxe Usurpation erklären?

Der Rang des Autors Goethe hat zweifellos dazu beigetragen, dass seine Übersetzung des *Neffen* Epoche machte. Zudem hat die an Merkwürdigkeiten sehr reiche Publikationsgeschichte von Diderots »Satire 2^{de}«⁶ Goethes Übertragung den Weg geebnet, denn sie stellt nicht nur die deutsche, sondern überhaupt die erste Veröffentlichung des Werkes dar. Eine halbwegs verlässliche französische Ausgabe wurde erst 1823 von J. L. J. Brière, das bis heute maßgebliche französische Autograph von *Le Neveu de Rameau* sogar erst 1891 veröffentlicht.⁷

Aber vielleicht hat die anhaltende Popularität von Goethes Übertragung auch etwas mit seiner Übersetzungspolitik zu tun. Damit meine ich die aus teils bewussten, teils unbewussten Anschauungen und Erwägungen herrührenden Entscheidungen, die Goethe als Übersetzer und Kommentator traf. Wie begegnet der Übersetzer Goethe den radikalen, oft zynischen Spottreden des Neffen? Wie geht er – um Hegel⁸ zu zitieren – mit der »sich selbst klaren Verwirrung« des Neffen um, mit einem Störenfried, der die Dinge »in ihrem ›Widerspruche zu sagen weiß« und so »den allgemeine[n] Betrug« schamlos aufdeckt? Diese Frage nach Goethes Übersetzungspolitik wird man ebenfalls untersuchen müssen, um dem Erfolg seiner Übertragung auf die Schliche zu kommen.

Fasslich wird Goethes Übersetzungspolitik zum einen im Duktus der Übersetzung; Goethe neigt beispielsweise dazu, Diderots *style coupé*

⁵ Denis Diderot: Das erzählerische Gesamtwerk, Bd. 4: Rameaus Neffe und Moralische Erzählungen, hg. von Hans Hinterhäuser, übers. von Raimund Rütten, Berlin 1967.

⁶ So hat Diderot den Text eigenhändig überschrieben; vgl. FA I.11, 1374.

⁷ Zur Überlieferungsgeschichte der Abschrift, aus der Goethe 1804/05 Diderots Satire übersetzte, siehe FA I.11, 1294–1299, 1340–1344. Zur französischen Textgenese siehe Roland Mortier: La tradition manuscrite du »Neveu de Rameau«, in: Revue belge de Philologie et d'Histoire 32/2 (1954), S. 525–532.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 3: Phänomenologie des Geistes, S. 387, 389, 387.

dahingehend zu korrigieren, dass die Sätze ausgewogener, fließender klingen. Zum anderen macht sich Goethes Übersetzungspolitik in den Anmerkungen sowie einigen nachträglichen Bemerkungen bemerkbar. Der Duktus von Goethes Übersetzung wurde bereits in Detailstudien betrachtet,⁹ weshalb ich mich im Folgenden auf seine Anmerkungen zum *Neffen* konzentrieren werde. In der Tat sind Goethes »Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog *Rameaus Neffe* erwähnt wird« (RN, 237ff.) mehr als historische Kontextualisierungen: Sie sollen auch die Arbeit des Übersetzers legitimieren, das Warum und Wozu der Übersetzung erklären. Sie sollen vermitteln, wieso die Lektüre lohne und was Diderots »Dialog« gerade dem deutschen Leser beibringen könne. Die Anmerkungen zum *Neffen* enthalten somit das Programm der Goethischen Übersetzungspolitik und zugleich Goethes Doktrin den deutsch-französischen Kulturaustausch betreffend.

Ein »ideales Ganze[s]«

Dass das Können und die Gesinnung des Übersetzers über Wohl und Wehe seiner Übertragung entscheiden, wusste Diderot nur zu gut (auch deshalb, weil er seine Schriftstellerkarriere als Übersetzer englischsprachiger Werke begann). Im *Salon* von 1765 bemerkt Diderot hellichtig: »Un excellent auteur, qui tombe entre les mains d'un mauvais traducteur [...] est perdu. Un auteur médiocre, qui a le bonheur de rencontrer un bon traducteur [...] a tout à gagner. [...] La traduction tue l'auteur qui n'a que du style.«¹⁰

⁹ Vgl. u.a. Pierre Péniſson: Goethe traducteur du »Neveu de Rameau«, in: *Revue germanique internationale* 12 (1999), S. 229–239; Susan Bernofsky: *Foreign Words. Translator-Authors in the Age of Goethe*, Detroit 2005, S. 139–159; Alexander Nebrig: *Dezenz der klassischen Form. Goethes Übersetzung von Diderots »Le neveu de Rameau«*, Laatzon 2006; Marcel Krings: *Klassische Korrekturen. Goethe als Übersetzer von Voltaire und Diderot*, in: *Vorausdeutungen und Rückblicke. Goethe und Goethe-Rezeption zwischen Klassik und Moderne*, hg. von Frank Fürbeth und Bernd Zegowitz, Heidelberg 2013, S. 27–50.

¹⁰ *Œuvres complètes de Diderot*, hg. von J. Assézat, Paris 1875, Bd. 10, S. 444; zit. nach Ursula Link-Heer: *Maniera: Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe)*, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1986, S. 93–114, hier S. 108.

Wie liegt die Sache nun in seinem Fall? Auf was für einen Übersetzer stieß seine Satire? In der Anmerkung unter dem Titel »Rameaus Neffe« schreibt Goethe (RN, 272–273), er rechne den Dialog »unter die vorzüglichsten Arbeiten Diderots«, weil es diesem darin gelungen sei, »die heterogensten Elemente der Wirklichkeit in ein ideales Ganze[s] zu vereinigen«. Von Anfang an gelegte Fäden seien vortrefflich ineinandergeschlungen und das Werk »so glücklich aus- und durchgedacht als erfunden«. Die »moralische und rednerische Absicht«, welche »dem Ganzen Halt und Würde« gebe, bestehe hauptsächlich darin, »Schmeichler und Schmarotzer in dem ganzen Umfang ihrer Schlechtigkeit« zu schildern und diesen Menschenschlag in Gestalt des Neffen, »dem Repräsentant[en] aller Schmeichler und Abhänglinge«, bloßzustellen. Als ein solcher Schmarotzer und Parasit erzeuge die Figur des Neffen, eigentlich »ein nicht ganz talentloser, phantastisch-praktischer Musikus«, unwillkürlich »unsere Verachtung, ja sogar unseren Haß«.

Man darf mutmaßen, dass der Weimarer Dichterstürm hier nicht nur die Gefühlswirkung des Textes beschreiben möchte, sondern sich zugleich an eigene Erfahrungen mit »dergleichen Heuchler- und Schmeichlervolk« erinnert. Vielleicht ging die Identifikation mit der im Text entdeckten »moralischen Absicht« sogar so weit, dass ihm die Übersetzung zu einer Art Abrechnung mit »den seit 1803 von Kotzebue und anderen »Niveleurs« (RN, 244) erlittenen Demütigungen, Beleidigungen, Schmähungen und Invektiven«¹¹ wurde.

Über Goethes damalige Gemütslage lässt sich freilich nur spekulieren. Dass er dem Werk eine »ideale« Ganzheit andichtet und dadurch die Buntscheckigkeit des Textes übertüncht, steht in der Anmerkung allerdings schwarz auf weiß. Er greift zu dieser Ganzheitsfiktion, um Diderot gegen allerlei Angriffe in Schutz zu nehmen. Denn, so schreibt Goethe,

[s]eine Nation, ja sogar seine Freunde warfen ihm vor, er könne wohl vortreffliche Seiten, aber kein vortreffliches Ganze[s] schreiben. [...] Man mochte übrigens als Schriftsteller von ihm denken, wie man wollte, so waren doch Freunde und Feinde darin einverstanden, daß niemand ihn, bei mündlicher Unterhaltung, an Lebhaftigkeit, Geist, Mannigfaltigkeit und Anmut übertroffen habe. [/]

¹¹ Günter Oesterle: Goethe und Diderot. Camouflage und Zynismus. »Rameaus Neffe« als deutsch-französischer Schlüsseltext, in: Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe, hg. von Alexander von Bormann, Würzburg 1998, S. 117–135, hier S. 125.

Indem er also für die gegenwärtige Schrift eine Gesprächsform wählte, setzte er sich selbst in seinen Vorteil, brachte ein Meisterwerk hervor, das man immer mehr bewundert, je mehr man damit bekannt wird. (RN, 272)

Damit wollte Goethe freilich weniger französische Vorurteile widerlegen, als deutschen Einwänden vorbeugen. Abgenommen hat ihm die zeitgenössische Literaturkritik seine Schutzbehauptung vom »idealen Ganzen« aber trotzdem nicht. Wie auch? Das Gespräch zwischen dem Philosophen und dem Neffen, im Original als »Moi« und »Lui« bezeichnet, frantst eher aus, als dass es in irgendeinem realen oder idealen Punkt zusammenliefe. Die pantomimisch-musikalischen Zwischenspiele des Neffen, sein Prusten, Schnarren, Singen, Zucken, Tanzen, Springen, sein närrisches Necken und Nachäffen, durchkreuzen den Gesprächszusammenhang ständig und ziemlich drastisch.

Thematisch lässt sich der mäandernde Dialog ohnehin nur schwer auf einen Nenner bringen, geschweige denn auf eine moralische Hauptabsicht. Die angepriesene Ganzheit ist also mehr Dichtung als Wahrheit, eine immer wiederkehrende Goethische Floskel, die in der Tat dem »Kanon seiner heimlichen Grundbegriffe«¹² angehört. Man darf sie getrost eine klassizistische Korrektur nennen, die Goethe anbringt, um Diderot Geltung und Kredit vor dem deutschen Publikum zu verschaffen. Den Endzweck dieses Manövers hat Goethe klar benannt: Er möchte den Dialog als einen Klassiker, als »das klassische Werk eines abgeschiedenen bedeutenden Mannes« (RN, 273) verstanden wissen.¹³

Der Rezensent Garlieb Merkel ließ sich von Goethe trotzdem nicht beschwatzen. Er kreierte Diderot in seiner Besprechung des *Neffen* an, dass »ihm durchaus das Kunsttalent, einen Plan zu entwerfen«, fehle. (FA I.11, 1354) Auch die andere zeitgenössische Rezension, verfasst von August Wilhelm Rehberg und am 14. Dezember 1805 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Halle erschienen, vermisst jene »ideale« Einheit, die Goethe beschwört. Er erkennt im Text gerade keinen Klassiker der französischen Literatur, sondern vielmehr eine »seltsame Verbindung

¹² Art. Ganze, das, in: Goethe-Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Stuttgart 1978ff., Bd. 3, Sp. 1086.

¹³ Was die Ausdrücke: »klassischer Autor, klassisches Werk« und speziell »klassischer Nationalautor« zu bedeuten haben, erklärt Goethe in seiner 1795 erschienen Polemik Literarischer Sansculottismus (Goethe: Werke [Hamburger Ausgabe], hg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. 12, S. 239–244, bes. S. 240f.). Diderots Satire genügt den darin aufgeführten Kriterien aber nicht wirklich.

widerstreitender Gemütsstimmungen«, die Zusammensetzung »von sittlich guten, oft erhabenen Empfindungen, und von Grundsätzen die alle Moralität zerstören« (FA I.11, 1360) – und wiederholt damit eigentlich nur die Charakteristik des Neffen, so wie sie eingangs gegeben wird: »un des plus bizarres personnages de ce pays«, »un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison [...] les notions de l'honnête et du deshonnête [...] bien étrangement brouillées dans sa tête«. (RN, 10)

Dass Diderot solche Bastarde produziert und produzieren muss, liegt für Rehberg an seiner eigentümlichen »Manier«, die »Verzeihung abnötigt; und zwar abnötigt durch die Laune, den Witz, die naive Unbefangenheit« ihrer Kombinationen. (FA I.11, 1360) Es fehle zwar nicht »an Lebendigkeit, und die Pantomime die allenthalben eingeschaltet ist, gibt dem Ganzen ein dramatisches Ansehn, das *Diderot* überall so sehr sucht«, jedoch kippe die Szene allenthalben »ins Burleske« und in die »verwilderte Rohheit« – eine endlose »*Tours* [sic] *de force*«, die den Leser schlussendlich »in die Bierschenke zieht«. (FA I.11, 1365, 1361, 1364) Rehberg bringt dieses vermeintliche ästhetische Manko auf die bündige Formel: »der unzusammenhängende *Diderot*«. (FA I.11, 1368) Diderots defizitäre »Manier« besteht demnach in der zusammenhangslosen Willkür, welche jede mögliche Werkeinheit systematisch untergräbt.

In der Beurteilung inwieweit Diderots Werk sich zum Ganzen fügt, kommen die Herren Goethe, Merkel und Rehberg offenbar nicht überein, wohl aber in dem Vorurteil, dass willkürliche Verbindungen und bizarre Zusammenstellungen auf dem Gebiet der Kunst unzulässig seien. In dieser Hinsicht erscheinen die Kontrahenten sehr zeitgemäß, denn die Kontroverse um die Einheit und Ganzheit des Diderotschen Dialoges speist sich im Pro wie im Kontra aus demselben Affekt, der die deutschsprachige Ästhetik um 1800 prägt, gegenläufige Positionen (etwa bei Johann Georg Hamann und später in der Frühromantik) marginalisiert und bis weit ins 19. Jahrhundert machtvoll fortwirkt: aus dem Ressentiment gegenüber dem »barocken« Witz, d.h. jener Manier, die bloß zusammenhangslose Aggregate, aber niemals ästhetische Werke zustande bringt.¹⁴

¹⁴ Zur Vorgeschichte dieses Ressentiments siehe Andreas B. Kilcher: Lessings Changeant. Der Witz als enzyklopädische Textur, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 49 (2004), S. 261–280.

Hegel bringt dieses (typisch deutsche) Vorurteil zugunsten der Werk-ganzheit in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* sehr präzise auf den Begriff. Das Kunstwerk, diktiert er vom Katheder herab, hätte »barocke Zusammenstellungen von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinanderliegen und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum entziffern lassen« unter allen Umständen zu vermeiden, ja die »wahre Originalität« schließe eine Willkür, die noch »das Heterogenste« zusammenwürfe, »gerade von sich aus.«¹⁵ So kämen vielleicht »die *partikulären* und dadurch *zufälligen* Eigentümlichkeiten des Künstlers« zur Geltung, aber die »ideale[] Darstellung« verfehle eine solche Manier vollständig.¹⁶

Darüber hinaus ging Rehberg mit einer weiteren Behauptung Goethes hart ins Gericht. Um der moralischen Entrüstung des deutschen Publikums vorzubeugen, hatte Goethe nämlich nicht nur hier und da Anzüglichkeiten retuschiert oder abgezwickelt, sondern die Leser zugleich mit einem Bann belegt. Man dürfe, erklärt er mit bedeutender Geste (RN, 275–276), Diderot und sein Werk nicht »vor den allgemeinen Richterstuhl der Sittlichkeit« zerren, um ihm »moralische Mängel, Vergehungen, mutmaßliche Absichten« vorzuwerfen. Solche Vorwürfe stünden nur Frau und Kindern, Hausgenossen und allenfalls Mitbürgern und Obrigkeit zu. Leser und »Literatoren« hingegen hätten die Qualität von dieser wie jeder anderen literarischen Produktion allein daran zu messen, mit wie viel »Kraft, Tätigkeit, Geist« ein »talentvoller Mann« dichte.

Solch frivole Künstler-Maximen, die Goethe in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* 1824 erneut abdrucken ließ, weil sie sich »[a]ber und [a]bermals erprobt« (FA I.11, 802) hätten, wollte der strenge Kunstrichter und Sittenwächter Rehberg sich nicht gefallen lassen.

¹⁵ Hegel: Werke (wie Anm. 8), Bd. 13, S. 382.

¹⁶ Ebd., S. 376. August Wilhelm Schlegel, der *Rameaus Neffe* französisch-steif fand (FA, 1370), übt eine ähnliche Kritik. In seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801–1804) beschreibt er »das Manierirte« nämlich als eine »unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer individuellen Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung«, wodurch »das Wesen der Sache [...] gänzlich verloren geht, und alles sich in bloße Manieren auflöset« (August Wilhelm Schlegel: Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik I [1798–1803], hg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 260). Etwas früher im selben Abschnitt fällt auch der Name Diderots, und zwar als jemand, der verkehrten Begriffen von Natürlichkeit und Stil anhängte – wohl auch deshalb, weil er »einer völlig unpoetischen Nation« (ebd., S. 256) entstammt.

»[A]ls ob Talente und Energie einen Freibrief geben, sich um die Welt nicht zu bekümmern!« donnert er Goethe entgegen. Es sei »durchaus unmöglich, den Menschen so vom Künstler zu trennen«, weil doch alle Kunstwerke »aus dem Innersten des Gemüts hervor[quellen] [...]. Verbannt man alle moralischen Rücksichten aus dem ästhetischen Urteile, so würdigt man die schönen Künste zu Gaukelspielen herab, die zum Zeitvertreibe dienen. Sind die Werke der Künste mehr als bloßes Spiel der Einbildungskraft [...] so kann auch das Gefühl der Sittlichkeit von ihrer Beurteilung nicht ausgeschlossen werden.« (FA I.11, 1369, 1368) Ästhetisches Talent und Formgestaltung hin oder her, was wirklich zähle und »für alle Zeiten« weiterlebe, sei die »moralische Energie« bedeutender Männer, so dass die Werke der schönen Künste »ohne Zweifel den höchsten Wert für die Welt« erhielten, sofern sie deren Taten zur Darstellung brächten und so »das sittliche Gefühl im Menschen lebendig« hielten. (FA I.11, 1369)

Goethe quittierte Rehbergs Einspruch gegen die ästhetische Autonomie im Namen der »moralischen Energie« mit dem Stoßseufzer: »Ach! warum steht nicht auf dem Papiere, was Schiller über das Werk und meine Arbeit geäußert.«¹⁷

»Betrachtungen über Nationalverschiedenheiten«

Die klassizistische Ganzheitsfiktion haben die Zeitgenossen Goethe nicht abgenommen, ebenso wenig die Behauptung, hinter der »völligen Verkehrtheit« (RN, 51) bzw. »perversité« (RN, 50) des Neffen wirke die höhere moralische Absicht, die Spezies der Schmeichler und »Abhänglinge« bloßzustellen. Eher gewannen die zeitgenössischen Leser den gegenteiligen Eindruck, dass der redegewandte und pantomimisch außerordentlich begabte Neffe letztlich als Sieger aus dem Schlagabtausch hervorgehe. Der Eindruck hält sich bis heute.¹⁸

¹⁷ Goethe an H. K. A. Eichstädt, 31. Dezember 1805 (FA I.11, 1370).

¹⁸ So vermerkte beispielsweise der Leser »Peer Anhalt« am 14. November 2011 auf amazon.de: »Unverkennbar ist der Neffe farbiger, lebensvoller, gewichtiger als der Philosoph geschildert«, der »im Vergleich zu dem genussüchtigen Parasiten ziemlich blass, passiv und wirkungslos« bleibe; siehe [https://www.amazon.de/dp/3458333754; Zugriff: 11.07.2019].

Was beim damaligen Publikum aber offensichtlich verfiel, war das Bild, das Goethe von Diderot und seiner Zeit zeichnete. Die »vielen interessanten Betrachtungen über Nationalverschiedenheiten«, die etwa Wilhelm von Humboldt¹⁹ darin entdeckte, mussten den von Napoleon und seiner Grande Armée erschreckten deutschen Lesern besonders zeitgemäß erscheinen. Der Vergleich des deutschen mit dem französischen Nationalcharakter, den Goethe in den Anmerkungen anstellt, bildet jedenfalls den anderen wesentlichen Pfeiler seiner Übersetzungspolitik.

Welches Bild des *Neffen*, seines Autors, seiner Zeit und des nationalen Kontexts, zeichnet Goethe in den Anmerkungen? Welche Schlingen legt er aus, um seine deutsche Leserschaft mit »lauter wirklichen Pariser Elementen« (RN, 273) und interessanten Nationalverschiedenheiten einzufangen? Es sind natürlich die »geistreiche französische Nation« (RN, 244) und ihr weltkluger »Geschmack« (RN, 245), von denen Goethe allenthalben faselt oder vielmehr »extemporisiert«²⁰. Beide Elemente, französischer Geist und Geschmack, auf deren kulturelle »Eigenwertigkeit und Berechtigung«²¹ Goethe in den Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* pocht, seien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris zur Blüte gelangt, schreibt Goethe (RN, 255–56), weil damals vortreffliche Männer wie Diderot gegen das Manierierte, »Fratzenhafte« in den Künsten und den »psalmodierenden Bombast« entschlossen zu Felde zogen. Diesen geistreichen Männern sei es zu verdanken, dass der barocke Geschmack endlich gereinigt und die mäßig begabten »Niveleurs«, welche »aus Mangel von Sinn oder Gewissen das Vortreffliche« herunterziehen, um sich dadurch »ein schönes mittleres Element zu bereiten« (RN, 244), insbesondere vom Feld der Literatur verdrängt wurden.

Historisch dazu beigetragen habe die »zu Ludwig des XIV. Zeiten zur Reife gedeihende Verstandeskultur«, als diese einerseits zu einer strengen Unterscheidung der literarischen Gattungen führte, andererseits dazu anregte, »die verschiedenen Dichtungsarten wie verschiedene Sozietäten« zu behandeln. (RN, 247) Aus diesem Grund bedienten sich die Franzosen noch heute der »Convenancen«, d.h. »Schicklichkeiten

¹⁹ Wilhelm von Humboldt an Goethe, 12. April 1806 (FA I.11, 1370f.).

²⁰ Goethe an Schiller, 25. April 1805: »Wäre nicht alles was man tut und treibt, am Ende extemporisiert; so würde ich bei den sehr extemporisierten Anmerkungen [zum *Neffen*; CJ] manches Bedenken haben.« (FA I.11, 1351)

²¹ Oesterle: Goethe und Diderot (wie Anm. 11), S. 119.

der Sozietät« als Beurteilungskriterien in Geschmacksfragen, ein ästhetisches »Experiment«, das der Hofmann Goethe sehr begrüßt: Man könne sich freuen, »daß eine so geistreiche und weltkluge Nation dieses Experiment zu machen genötigt war, es fortzusetzen genötigt ist«. (RN, 247)

Mehr noch als »irgendein verständiger Sonderer« (RN, 248) habe in den Bemühungen, die fratzenhafte Manier des Barock zu überwinden, allerdings die geniale Feder Voltaires bewirkt. Ihm verdankten die Franzosen eine gründliche Geschmackerziehung, die Mittelmaß nicht duldet. So habe er »Niveleurs« wie den Schriftsteller Fréron »mit gerechten und ungerechten, aber immer geistreichen Waffen« (RN, 244) bekämpft. Außerdem sei es Voltaires Verdienst gewesen, den »töpisch[en]« (RN, 258), »halbfähige[n]« (RN, 259) Charles Palissot de Montenoy, in dessen Theaterstücken die Enzyklopädisten »pasquillantisch herabgewürdigt« (RN, 258) wurden, brieflich in die Schranken verwiesen zu haben. Voltaires ablehnendes Urteil über Palissots 1760 uraufgeführte Satire *Die Philosophen*, worin Diderot und andere Enzyklopädisten teils obszön verschmäht werden – eine Schmähung, die Diderot im *Neffen* heftig erwidert –, hielt Goethe für so umsichtig und geistreich, dass er die entsprechenden Briefstellen aus dem Französischen übersetzt und zitiert.²² (RN, 261–65)

Goethe hält in der Tat Voltaire für den hellsten Stern der französischen Aufklärung. Nicht Diderot, der sich bisweilen leider »geirrt« (RN, 255) habe, sondern Voltaire lobt er über alle Maßen. Voltaires genialen Fähigkeiten gilt auch die letzte Anmerkung. (RN, 278–80) Darin heißt es, dieser sei »der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller«, in diesem »Individuum« hätten sich »sämtliche Verdienste« der französischen Literatur glücklich vereinigt. Die Eigenschaften, welche Franzosen »von einem geistvollen Manne« forderten, seien wohl »mannigfaltig«, doch Voltaire besitze sie allesamt, von »Genie, Anschauung, Erhabenheit, Naturell, Talent« über »Grazie, Gefälligkeit, Leichtigkeit« bis hin zu »Korrektion« und

²² Nebenbei bemerkt, hat das abschätzige Urteil über den Dramatiker Palissot Goethe nicht daran gehindert, beim Literaturhistoriker Palissot abzuschreiben. Goethes Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* ähneln (worauf Schlösser: Rameaus Neffe [wie Anm. 3], S. 191–94 hinweist) in mancher Hinsicht dem ebenfalls alphabetisch geordneten Schriftstellerlexikon *Mémoires pour servir a l'histoire de notre littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours*, das Palissot 1769 erstmalig und 1803 in erweiterter Auflage publizierte.

»Eleganz«. Einzig »die Tiefe in der Anlage« und »die Vollendung in der Ausführung« – zwei Qualitäten, auf die man in Weimar um 1800 besonders großen Wert legte – könne man Voltaire vielleicht absprechen. Schiller setzt demgegenüber noch einen drauf. An Goethe schreibt er: »Sie haben zwar, indem Sie Voltairen die *Tiefe* absprechen, auf einen Hauptmangel desselben hingedeutet, aber ich wünschte doch, daß das was man *Gemüth* nennt und was ihm so wie im Ganzen allen Franzosen so sehr fehlt, auch wäre ausgesprochen worden.«²³ Dennoch, selbst wenn Voltaire die (deutsche?) Tiefe und (klassische?) Vollendung abgingen, sei er so reich an glänzenden »Fähigkeiten und Fertigkeiten« gewesen, notiert Goethe, dass er »seinen Ruhm über die Erde ausgedehnt« habe.

Goethe verneigte sich mehrfach vor Voltaires singulärem Genie, vor allem indem er 1799, sechs Jahre vor *Rameaus Neffe*, Voltaires *Mahomet* und 1800 dessen *Tancred* ins Deutsche übertrug und beide auf die Weimarer Bühne brachte. In den 1812–1813 entstandenen Ausführungen zur französischen Literatur im dritten Buch von *Dichtung und Wahrheit*²⁴ schlägt Goethe gegenüber Voltaire zwar einen schärferen Ton an und kritisiert seine »parteiische Unredlichkeit«, die zur »Verbildung so vieler würdiger Gegenstände« geführt habe, zudem sein Streben nach Reichtum und politischem Einfluss. Goethe schiebt jedoch sogleich zur Klarstellung hinterher, dass diese Kritik nur den »Ruf des Augenblicks« wiedergebe, d.h. die antifranzösische Grundstimmung der jungen Stürmer und Dränger um 1771, was das frühere Voltaire-Lob im *Neffen* vielleicht ein wenig relativiert, aber keinesfalls revidiert. Das Urteil, Voltaire sei »der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäße Schriftsteller« (RN, 279), bleibt davon jedenfalls unberührt. Goethe hält es auch 1829 noch für ausgemacht, dass die Franzosen »nie ein Talent wieder sehen [werden], das dem von Voltaire gewachsen wäre.«²⁵ Er sei es gewesen, der »Geister wie Diderot, D’Alembert, Beaumarchais und Andere« heraufgehetzt habe, »denn um neben Ihm nur *etwas* zu sein, mußte man *viel* sein«.²⁶

²³ Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 2009, Bd. 1, S. 1147 (26. April 1805).

²⁴ Goethe: Werke (wie Anm. 13), Bd. 9, S. 485f.

²⁵ Goethe zu Eckermann am 17. Februar 1829 (FA II.12, 311).

²⁶ Goethe zu Eckermann am 21. März 1831 (FA II.12, 472).

In Diderots Dialog wird dieser Punkt freilich kontrovers diskutiert, ja der Neffe möchte sogar beweisen, »daß Voltaire ohne Genie sei«. (RN, 79) Auch die kleine Gemeinheit, dass im französischen Text durchweg von Monsieur »de« Voltaire (RN, 24, 30, 78 etc.) die Rede ist – als ob der Dichter auf den Höfling reduziert werden sollte –, übersieht der Brillenverächter von Goethe und übersetzt durchweg »Voltaire«. Dass die im Dialog verspottete und von Goethe kritisch bedachte Mode, »mit und ohne Begriff, das Wort Geschmack immer im Munde« (RN, 245) zu führen, nicht zuletzt Voltaire geschuldet ist, verschweigt Goethe ebenfalls. Allerdings – soviel zur Ehrenrettung Voltaires – war es eben auch Voltaire, der schrieb, Geist bzw. *esprit* sei »un de ces termes vagues, auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents. [...] quand on dit, *voilà un ouvrage plein d'esprit, un homme qui a de l'esprit*, on a grande raison de demander *duquel*.«²⁷ Diese kluge Mahnung aus der *Encyclopédie* scheint Goethe, der in seinen Anmerkungen so gerne vom »Geist« redet, entgangen zu sein; was sich wohl daraus erklärt, dass ihm die Lektüre dieses »ungeheuren Werks« schon früh »verleidet« war.²⁸

Neben der Geschmackserziehung durch Voltaire und seinesgleichen hat die französische Literatur in der Darstellung Goethes vor allem von den politischen Zuständen des Landes profitiert. Im Vergleich »zu dem unzusammenhängenden Zustande unseres [deutschen] Vaterlandes«, der dazu führe, dass jeder »in seiner Stadt, in seinem Kreise, seinem Hause, seinem Zimmer« isoliert dahinglebe, stehe und falle der Franzose nämlich »in Gesellschaft«. (RN, 274) Infolgedessen bilden sich der französische Geist und Geschmack, in der Mitte des 18. kaum weniger als am Anfang des 19. Jahrhunderts, in urbanen Zentren, wobei die »Sozietät in Paris« (RN, 274) den Ton angebe. Diese Grundregel gilt selbst für so geistreiche Talente wie Voltaire und Diderot. Geschmack sei dem Genie wohl »angeboren«, räumt Goethe ein (RN, 248–249), doch nicht »bei jedem zur vollkommenen Ausbildung«, so

²⁷ Voltaire: Art. *Esprit* (Philos. & Belles-Lettres), in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751–1780, Bd. 5, S. 973; siehe [https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/navigate/5/3474/; Zugriff: 18.3.2019].

²⁸ Vgl. Goethe: HA (wie Anm. 13), Bd. 9, S. 487. Der Fairness halber sei hinzugefügt, dass Voltaire die eigene Mahnung selbst nicht so ernst nahm, am wenigsten dort, wo er, wie in seinen *Essais sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756), nationale Mentalitäten und Sitten verglich.

dass es letztlich »darauf an[kommt], welchen Kreis das Genie sich bezeichnet, in welchem es wirken [will], was es für Elemente zusammenfaßt«. Das soziale und kulturelle Milieu – die Prägung »durch die Nation, durch das Jahrhundert« – sind entscheidend auch in der Geschmacksbildung des Genies, und erst indem das Genie »seinen weiteren Lichtkreis in den Brennpunkt seiner Nation zusammendrängen möchte, so weiß es alle innern und äußern Vorteile zu benutzen und zugleich die genießende Menge zu befriedigen«. Daher »wäre freilich zu wünschen, daß die Nation Geschmack hätte, damit sich nicht jeder einzeln notdürftig auszubilden brauchte«, ganz zu schweigen von der individuellen Verpflichtung, »dasjenige was andre denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen.«

Goethe vertieft diesen Punkt zwanzig Jahre später in einem Gespräch mit Eckermann. »[E]ine Stadt wie Paris«, soll er am 3. Mai 1827 gesagt haben, sei die beste Schule für einen jungen Schriftsteller, weil hier »die vorzüglichsten Köpfe eines großen Reiches auf einem einzigen Fleck beisammen sind und in täglichem Verkehr, Kampf und Wetteifer sich gegenseitig belehren und steigern«, ferner weil hier »das Beste aus allen Reichen der Natur und Kunst des ganzen Erdbodens der täglichen Anschauung offen steht« und »Männer wie Molière, Voltaire, Diderot, und ihres Gleichen eine solche Fülle von Geist in Cours gesetzt« haben. Auf dem geistreichen Boden einer Kapitale entwickle »ein Talent sich schnell und freudig« und gelange schon im jungen Alter zu einer vielseitigen Bildung und »Kunstvollendung«, so geschehen im Falle des kaum zwanzigjährigen Franzosen J. J. Ampère. Goethe attestiert ihm, trotz aller Jugend, einen sehr hohen, geistreichen Standpunkt, was das Verständnis seiner kürzlich ins Französische übersetzten Dramen betrifft, weil er als Pariser Zögling »das Metier [der Dichtung] aus dem Grunde kennt«. »Wie ärmlich«, fährt Goethe fort, »sieht es dagegen bei uns Deutschen aus«, wo die guten Köpfe über das ganze Land verstreut seien und infolgedessen die »Wechselwirkung von Leben und Dichten«, die Paris kennzeichnet, fast gänzlich unterbleibt. Dieser betrübliche Mangel an Urbanität und großstädtischem Leben führt Goethe schließlich zu dem Urteil: »Wir Deutschen sind von gestern. Wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert; allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringe und allgemein werde [...] daß

man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen.«²⁹

Man könnte Goethes Punkt auch so zusammenfassen: »Paris ist Frankreich«, weil sich hier »alle bedeutenden Interessen« der französischen Nation konzentrieren.³⁰ In Paris haben die Franzosen also genau das, was den Deutschen Anfang des 19. Jahrhunderts immer noch fehlt: eine Kapitale, einen »Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung«, wie Goethe 1795 in der Polemik *Literarischer Sansculottismus* definiert, wo Schriftsteller »nach *einer* Art, in *einem* Sinne« zusammenfinden.³¹ Die Franzosen besitzen eine »Nationalkultur«, die sich in Paris verdichtet, so dass ihre Dichter »kein schweres Lehrgeld« zahlen müssen, um Geschmackssicherheit zu erwerben und eben nicht, wie deutsche Poeten, »zu allerlei Versuchen, ja Puschereien genötigt« sind, um ihr Talent auszubilden und schließlich einen »reinen, dem Gegenstande angemessenen Stil« zu erlangen.³² Aus Goethes Polemik wie aus den Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* geht freilich hervor, dass die »Puschereien« deutscher Dichter nicht persönlichem Unvermögen, sondern den zersplitterten politischen Verhältnissen in Deutschland geschuldet seien. Das große Verhängnis des Deutschen und seiner Kultur sei die geistige, politische, kulturelle Provinzialität, ein Verhängnis, das Goethe noch zwei Jahrzehnte später beklagt. »Die deutsche Poesie«, schreibt er 1829, biete »eigentlich nur Ausdrücke, Seufzer und Interjektionen wohldenkender Individuen. Jeder Einzelne tritt auf nach seinem Naturell und seiner Bildung; kaum irgend etwas geht in's Allgemeine, Höhere; am wenigsten merkt man einen häuslichen, städtischen, kaum einen ländlichen Zustand; von dem, was Staat und Kirche betrifft, ist gar nichts zu merken«, wohingegen »die französische Literatur sich nicht einen Augenblick von Leben und Leidenschaft der Nationalität« – sprich von Paris – absondere.³³

In der Urbanität der französischen Kultur, die Goethe zufolge von Männern wie Molière, Voltaire und Diderot geprägt wurde, verbirgt sich aber zugleich eine wesentliche Charakterschwäche: die unwider-

²⁹ Vgl. Goethe zu Eckermann am 3. Mai 1827 (FA II.12, 606–612).

³⁰ Goethe zu Eckermann am 14. Mai 1830 (FA II.12, 708).

³¹ Goethe: Werke (wie Anm. 13), Bd. 12, S. 241f.

³² Ebd. S. 241, S. 243.

³³ Goethe an J. E. Hitzig, 11. November 1829; zit. nach Hendrik Birus: Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung, in: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven, hg. von Manfred Schmeling, Würzburg 1995, S. 5–28, hier S. 19.

stehliche Neigung zur Eitelkeit. Goethe verdeutlicht diese typisch französische Deformation am Beispiel des Theaters:

In jeder Nation strebt eine unverhältnismäßige Anzahl Menschen nach dem Glück, sich selbst von dem Theater herunter wiederzuhören, und es ist niemanden zu verargen, wenn man zu dieser innern Behaglichkeit noch die äußeren Vorteile eines schnellen, allgemeinen, günstigen Bekanntwerdens hinzurechnet. [/] Ist diese Begierde, fürs Theater zu arbeiten, bei dem stillen, mehr in sich gekehrten Deutschen fast zur Seuche geworden, so begreift man leicht, wie der Franzose, der sich es selbst gar nicht zum Vorwurf rechnet, unmäßig eitel zu scheinen, unwiderstehlich genötigt sein muß, sich auf ein Theater zu drängen, das bei einem hundertjährigen Glanze so große Namen zählt, die den lebhaftesten Wunsch erregen müssen, wenn gleich auch mit und neben ihnen an derselben Stelle genannt zu werden. (RN, 241f.)

Zwei Jahrzehnte später legt Goethe nach, wobei die Grundeinschätzung unverändert gilt. Die Franzosen, heißt es in einer schematischen Notiz³⁴ des Jahres 1829, seien »von jeher gewohnt nach außen zu wirken« und bildeten »sich viel ein auf diesen Einfluss auf die übrige Welt.« Die positive Wirkung der französischen Eitelkeit hebt Goethe allerdings ebenfalls hervor: Die Franzosen hätten »wirklich was man sociale Bildung nennt von oben herein verbreitet« und unter den anderen europäischen Nationen in Umlauf gebracht – eine Qualität, die Goethe im *Neffen* schon anspricht, indem er den französischen Sinn für »Convenancen«, »Schicklichkeiten«, »Sozietäten« (RN, 247) und soziale Zusammenhänge insgesamt lobt.

Der Neigung zur unmäßigen Eitelkeit, die sich in Paris naturgemäß verstärkt, scheint es auch geschuldet, dass ein französischer Schriftsteller wie Diderot es sich nicht gefallen lassen könne, durch eine »öffentliche[], persönliche[] Satire« (RN, 274) wie Palissots *Die Philosophen* »schimpflich ausgestellt« und an dem Orte seines »Lebens und Wirkens lächerlich, verdächtig, verächtlich« (RN, 275) gemacht zu werden – ohnehin gehöre »nichts weniger aufs Theater als Literatur und ihre Verhältnisse«. (RN, 257) Weil ihnen der kulturelle Mittelpunkt fehlt, hätten es die deutschen Schriftsteller da ausnahmsweise besser: »In Deutschland haben wir auch Fälle, wo Mißwollende, teils durch Flugschriften, teils vom Theater herab, andern zu schaden gedenken«, jedoch dürfe man hier »die Sache nur ganz geruhig abwarten [...] In

³⁴ Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, I. Abteilung, Bd. 42.2, S. 500.

Deutschland haben sich vor der persönlichen Satire nur die Anmaßlichkeit und das Scheinverdienst zu fürchten. Alles Echte, es mag angefochten werden, wie es will, bleibt der Nation im Durchschnitt wert«, so dass »der Deutschen nur mit Ernst und Redlichkeit sein Verdienst zu steigern [hat], wenn er von der Nation früher oder später begriffen sein will«. (RN, 274) Provinzialität schützt eben auch vor dem eitlen Gezänk der Stadt.

Neben der Eitelkeit weist der französische Nationalcharakter in Goethes Zeichnung eine zweite Deformation auf, die ihn von der deutschen Art unterscheidet. »Die Franzosen«, schreibt er in den Anmerkungen, »scheinen, bei aller ihrer Lebhaftigkeit, mehr als andre Nationen an hergebrachten Formen zu hangen und selbst in ihren Vergnügungen eine gewisse Eintönigkeit nicht gewahr zu werden«. (RN, 242) Hierin erkennt Goethe die Schattenseite der französischen »Verstandeskultur« (RN, 247), die die Dinge und Verhältnisse »recht säuberlich sondert«. (RN, 246) Im Positiven befähigt sie wohl zur kritisch-analytischen Betrachtung gerade poetischer Werke. Die negative Wirkung, die sich im Vorwurf der »Eintönigkeit« andeutet, bringt Goethe ebenfalls zur Sprache, und zwar am Beispiel des »Poeten Du Bartas«. (RN, 246–247) Obwohl dessen Gedichte »mannigfaltige Kenntnisse [...] auf eine darstellende, erzählende, beschreibende, didaktische Weise« verbänden und es somit verdienten, »in jeder französischen Mustersammlung zu stehen«, seien diese Gedichte, »wegen ihres bunten Ansehens, dem Franzosen auf der jetzigen Höhe seiner eingebildeten Kultur äußerst verhaßt«.

Im Gegensatz zu »deutsche[n] Kenner[n]« (RN, 247), an die sich Goethes Anmerkungen selbstverständlich richten, wisse der französische Geschmack literarische Mischformen also nicht zu schätzen. Stattdessen huldige er einem falschen Reinheitsideal: dem starren »Muster«. (RN, 249) Weil ihre Verstandeskultur sie dazu zwingt, einseitig auf die Unterschiede zwischen den Dichtarten abzuheben, müssen die Franzosen wohl oder über »das Gute und Treffliche« an literarischen Mischformen »verkennen«. (RN, 247) In dieser Hinsicht seien die »Nordländer« – die Deutschen und die Engländer – den Franzosen voraus. Diese könne man »auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen« und darin lägen ihre »barbarischen Avantagen«. (RN, 249)

Fazit

Es ist klar, dass Goethe die nationalen Mentalitäten in *Rameaus Neffe* nicht grundlos vergleicht. Er tut es in kritischer Absicht. Vor allem möchte Goethe zeigen, dass die deutschen Leser und Schriftsteller von der französischen Kultur, so wie sie in *Rameaus Neffe* dargestellt wird, noch einiges lernen können. Ja sie sollen viel aus *Goethes* Gemälde der französischen Kultur lernen, nämlich: Geist und Feinsinn – als notwendige Ergänzung der »barbarischen Avantagen« des Deutschen; Geschmack – um die Mittelmäßigkeit endlich auch in Deutschland vom Feld zu schlagen; Weltklugheit – als Gegengift zur Wolkenguckerei der deutschen »Denker und Dichter«; Urbanität – um die politische wie ästhetische Provinzialität des Deutschen zu beenden; analytische Verstandeskultur und formale Strenge – als Korrektiv der deutschen Vermischungs- und Verwurstungstendenz, die häufig die Verschwommenheit mit sich führt; Eleganz und Stilbewusstsein – als unabdingbares äußerliches Ingredienz bürgerlicher Charakterbildung; die Schicklichkeit sozialer Convenancen auch im literarischen Verkehr – um der Kauzigkeit und dem provinziellen Eigendünkel vorzubeugen; und vor allem die Wohltat einer Weltstadt wie Paris, wo »das Beste aus allen Reichen« zusammentrifft und literarisches Talent erst vollends zur Blüte gelangt.

Das wäre *summa summarum* das frankophile Programm von *Rameaus Neffe*, das Warum und Wozu der Goethischen Übersetzung. Ganz zum Schluss, nachdem er Voltaire zum französischen Dichterkönig gekürt hat, spricht Goethe diesen Punkt an, aber dezent, diplomatisch, verkläusliert:

Es ist sehr merkwürdig, zu beobachten, bei welcher Gelegenheit die Franzosen in ihrer Sprache, statt jener von uns verzeichneten Worte, ähnliche oder gleichbedeutende gebrauchen und in diesem oder jenem Falle anwenden. Eine historische Darstellung der französischen Ästhetik von einem Deutschen wäre daher höchst interessant, und wir würden auf diesem Wege vielleicht einige Standpunkte gewinnen, um gewisse Regionen deutscher Art und Kunst, in welchen noch viel Verwirrung herrscht, zu übersehen und zu beurteilen, und eine allgemeine deutsche Ästhetik, die jetzt noch so sehr an Einseitigkeiten leidet, vorzubereiten. (RN, 279–80)

Die Läuterung »deutscher Art und Kunst« am Leitfaden der »französischen Ästhetik – oder vielmehr dessen, was Goethe dafür ausgibt:

Eben diesen Weg schlug Goethe mit *Rameaus Neffe* ein, auf Kosten Diderots und seiner spöttisch-perversen Satire. Die Epoche der Weltliteratur war angebrochen.