



Susanne Schmieden

PARADOXA ÜBER POLITIK UND THEATER

Zur Bedeutung der Gegenmeinung
bei Denis Diderot und Bertolt Brecht

[transcript] Theater

Susanne Schmieden
Paradoxa über Politik und Theater

Susanne Schmieden, geb. 1986, hat in Luzern im Rahmen eines SNF-Forschungsprojekts von Christine Abbt im Fach Philosophie promoviert. Zuvor studierte sie in Tübingen und Zürich Germanistik, Komparatistik und Philosophie und übte verschiedene Tätigkeiten im Verlagswesen, beim Theater und im Wissenschaftsmanagement aus. Sie hat u.a. in der Zeitschrift *Forum Modernes Theater* und in *Studia Philosophica. Schweizerische Zeitschrift für Philosophie* publiziert.

Susanne Schmieden

Paradoxa über Politik und Theater

Zur Bedeutung der Gegenmeinung bei Denis Diderot und Bertolt Brecht

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dokortitel im Jahr 2020 vergeben von der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Luzern.

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christine Abbt (bis Herbstsemester 2019 SNF-Förderungsprofessorin für Philosophie an der Universität Luzern, nun Professorin für Politische Philosophie an der Universität Graz)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll (Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a. M.)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Susanne Schmieden**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Foto 76929761 Tyler Olson | Dreamstime.com, Foto 75662108

Tyler Olson | Dreamstime.com

Korrekturat: Dr. Anette Nagel, CONTEXTA Lektorat

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5963-4

PDF-ISBN 978-3-8394-5963-8

EPUB-ISBN 978-3-7328-5963-4

<https://doi.org/10.14361/9783839459638>

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

I. Vorbemerkung	11
II. Diderots Paradoxa	15
II.1 Das <i>Paradox über den Schauspieler</i> als Drama der Nicht-Identität	18
II.1.1 Das <i>Paradox</i> und der Zuschauer	26
II.1.2 Nicht-Identität als Bedingung von Gleichheit	31
II.1.3 Vom großen Schauspieler zum emanzipierten Zuschauer: Großzügigkeit statt Ressentiment	35
II.1.4 Sklavischer Charakter? Zur politischen Ambivalenz der Analogie von Schauspieler und Sklave	52
II.2 <i>Rameaus Neffe</i> als Antithese zum <i>Paradox über den Schauspieler</i>	58
II.2.1 Verkörperungen zeitgenössischer ›ökonomischer‹ Imperative?	59
II.2.2 Der Neffe und seine vermeintlichen Doppelgänger	62
II.3 <i>Wie denken Sie darüber?</i> Diderot und die Illusionen der anderen.....	74
II.3.1 Exkurs: Walter Lippmann und die Bilder in unseren Köpfen	88
II.3.2 Rousseau als Gegenspieler Diderots: Theatergegner und Bildermacher ..	97
II.4 Zwischenfazit: Apologien der Gegenmeinung	114
III. 1937: Dialektik im Stillstand	117
III.1 Verfremdung als Historisierung und Sprachkritik als Erkenntnistheorie	118
III.2 <i>Diderot-Gesellschaft</i> und <i>Thaeter</i>	125
III.3 Exkurs: Ein kurzer Blick auf W. Lippmanns <i>Gesellschaft freier Menschen</i>	133
IV. Brechts Widersprüche	139
IV.1 <i>Mann ist Mann</i> und das Theater (jenseits) des Politischen	144
IV.1.1 Galy Gays überhörtes Nein	148
IV.1.2 Das (Nicht-)Nein(-Sagen-Können) als ›Dialektik im Stillstand‹ oder: Vom ›Hören der Stimme des Freundes‹	154

IV.1.3	›Dividuum‹ und Zitierbarkeit ...	159
IV.1.4	Notwendiges <i>Postscriptum</i> : Aktualität	169
IV.2	<i>Der Messingkauf</i> : Paradoxa ohne/über Zuschauer	173
IV.2.1	Der Schauspieler, die Einfühlung und der Widerspruch: Ein Echo aus Diderots <i>Paradox</i>	185
IV.2.2	Die ›Theatralik des Faschismus‹ als dunkelste Seite der Einfühlung	195
IV.3	Ein anderes Drama der Nicht-Identität: Die <i>Flüchtlingsgespräche</i>	202
IV.3.1	Pornographie oder die Kunst der (Selbst-)Zensur	213
IV.3.2	(K)ein Theater. Nirgends	217
V.	Schluss	227
	Literaturverzeichnis	237
	Verwendete Textausgaben	237
	Literatur zu Diderot und/oder Brecht	238
	Weitere Literatur und Quellen	242
	Danksagungen	249

Für L. und ihre Generation

Wenn also der Schauspieler der alten Bühne als »Komödiant« bisweilen in die Nachbarschaft des Pfarrers geriet, so findet er sich im epischen Theater an der Seite des Philosophen.¹

In welchen Begriffen sollte man die formal ungreifbare Differenz bestimmen, welche die positive Seite von der negativen trennt, den authentischen Gesellschaftsvertrag von einem für immer pervertierten Theater? von einer t h e a t r a l i s c h e n Gesellschaft?²

O Freunde, Demokraten ...³

1 Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater? Erste Fassung«, in: ders.: *Versuche über Brecht*, hg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann, S. 7-21. Hier S. 19.

2 Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983, S. 524. (Hervorh. i. O.)

3 Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M. 2002, S. 409.

I. Vorbemerkung

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bilden zwei zentrale Texte: Denis Diderots *Paradox über den Schauspieler* (geschrieben um 1769, erstmals erschienen 1830) und Bertolt Brechts Lustspiel *Mann ist Mann* (vornehmlich in der ersten Fassung von 1926).¹ Beide Texte, so die Ausgangsbeobachtung, weisen eine inhaltliche wie formale Radikalität in Bezug auf die Frage von personaler ›Identität‹ respektive ›Nicht-Identität‹ auf, die sich mit Philippe Lacoue-Labarthe unter die Formel eines ›Subjekts ohne Subjekt‹ bringen lässt und – so die Arbeitshypothese – trotz der verschiedenen historischen Kontexte auch und gerade heute von nicht nur philosophischem, sondern auch politischem Interesse ist. In beiden Fällen taucht dieses ›Subjekt ohne Subjekt‹ oder ›Dividuum‹ in der Sphäre des Theaters, mithin als Schauspieler (*Comédiens*) auf. Insofern befindet es sich immer schon im Bereich des Erscheinens, der Darstellung, der Sprache, und nicht in dem des ›Seins‹ oder der unmittelbaren Präsenz. Grob verkürzt befindet es sich also in einem Bühnenraum, und zwar gemeinsam mit anderen, nicht in einem Vakuum begrifflicher Abstraktionen. Die Frage nach der Darstellung des Materials, das dieser Arbeit zugrunde gelegt wird, ist darum in besonderem Maße diffizil.

Der Aufbau der Arbeit folgt der Logik der Gegenstände, der Fragen, die an diese herangetragen werden, sowie jener Fragen, die sich im Verlaufe der Arbeit hinzugesellen. Mit Brecht gesprochen, der 1937 eine *Diderot-Gesellschaft*²

1 Die vorliegende Arbeit ist als Dissertation im Rahmen der SNF-Förderungsprofessur »Fremd- und Vieltun. Zur Verwirklichung demokratischer Freiheit in Formen des Nicht-Identischen« (2015-2019) von Prof. Dr. Christine Abbt an der Universität Luzern entstanden. Der ursprüngliche Titel lautete: »Para-Doxa über Theater. Erscheinungsweisen des Nicht-Identischen bei Denis Diderot und Bertolt Brecht«.

2 Vgl. zu diesen Plänen Reinhold Grimm: »Nachwort«, in: Denis Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. von Katharina Scheinfuß und mit einem Nachwort von Reinhold Grimm, Frankfurt a.M. 1964, S. 71-79. Wir beziehen uns im Folgenden durchgängig auf

gründen wollte, die jedoch nie verwirklicht worden ist, lässt sich das Vorgehen somit als ›induktiv‹ bezeichnen:

Die Gesellschaft für induktives Theater [d. i. die Diderot-Gesellschaft, S. Sch.] ist sich bewusst (realizes), daß das Interesse an einer realistischen, d. h. die Realität meisternden (die Realität erlaubenden) Darstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen, an einer Darstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen, welche dieses Zusammenleben erleichtern kann, indem es dasselbe produktiv gestaltet, kein allgemeines ist.³

In dieser Programmatik der geplanten Diderot-Gesellschaft wird ein weiterer für diese Arbeit wichtiger Punkt genannt: Die Beschäftigung mit dem ›Subjekt ohne Subjekt‹, wie es in unterschiedlicher Weise bei Diderot und Brecht auftaucht, ist kein Selbstzweck, keine rein philosophische, philologische oder ästhetische Fragestellung, sondern berührt unweigerlich Fragen nach dem ›gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen‹, wie Brecht es ausdrückt, das heißt, sie berührt das Soziale und das Politische – wie auch immer diese Kategorien konkret definiert werden.

Die Auswahl der zitierten, diskutierten und in die jeweiligen Fragestellungen einbezogenen Texte und Autoren folgt dabei vornehmlich drei Kriterien, nämlich erstens Relevanz (für die hier konkret verhandelten Fragen), zweitens Qualität (in der jeweiligen Sache) und drittens Aktualität (nicht im Sinne der neuesten Publikationen, sondern im Sinne eines tatsächlichen, möglicherweise auch nicht allgemeinen Interesses für unsere Gegenwart). Dies bedeutet im Umkehrschluss notwendigerweise auch, dass mitunter Texte, Namen, Theorien und Bezüge fehlen mögen, die es für ein wirklich umfassendes Bild noch in den Blick zu nehmen gälte. So gesehen handelt es sich um einen Bau von Lücken, dessen Umrisse jedoch trotzdem erkennbar und dessen Ergebnisse keine bloße Wiederholung des anderswo schon Gesagten sein sollten,

diese Übersetzung. Eine weitere deutsche Übersetzung liegt vor von Felix Rellstab: vgl. Denis Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. und eingeführt von Felix Rellstab, Wädenswil 1981.

3 Bertolt Brecht: »Brief an Max (Mordecai) Gorelik, Svendborg, Datierung von Margarete Steffin: 19. März 1937«, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Briefe 2*, Bd. 29, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1998, S. 24. (Im Folgenden werden alle aus dieser Werkausgabe zitierten Texte folgendermaßen nachgewiesen: GBFA Bandnummer, Seitenzahl.)

sondern im besten Falle mithilfe des bereits anderweitig Erarbeiteten andere mögliche Pfade aufzeigen sollten, die dann, vielleicht, weitergegangen werden können.

Erwähnung finden muss hier auch die Tatsache, dass in der vorliegenden Arbeit zumeist *keine* gendergerechte Sprache Verwendung findet, soll heißen, dass in aller Regel etwa von ›dem Schauspieler‹ (dieser kommt besonders prominent vor) die Rede ist, und zwar aus dem einfachen Grund, weil dies den Diskurs der behandelten Texte abbildet. Dem entspricht keinerlei wie auch immer geartetes Bekenntnis, es ist lediglich der Versuch, die Sache angemessen darzustellen. Eine durchgängige Angleichung an den heute eher üblichen Sprachgebrauch käme in diesem Fall einer Verfälschung des Gegenstandes oder doch zumindest einer nicht sachdienlichen Verwirrung der Leserin gleich. Diese ist somit dazu aufgefordert, je nach Kontext selbst zu entscheiden, ob im jeweiligen Fall beide Geschlechter gemeint sind oder nicht.

Zugleich soll jedoch nicht unterschlagen werden, dass in jüngster Zeit Judith Butler eine Verbindung zwischen Benjamins Brecht-Lektüre, also insbesondere der Bedeutung der ›Geste‹ und dem ›Zitat‹ im ›epischen Theater‹, und ihrer Theorie der Genderperformativität herzustellen versucht.⁴ Wir werden auf diesen Text in den Kapiteln zu Brecht explizit eingehen und unser Fazit an ihren Überlegungen orientieren.

Zuletzt soll keineswegs verschleiert werden, dass jeder Text unweigerlich Spuren seiner Entstehungsbedingungen mit sich führt, im Positiven wie im Negativen. Das betrifft in erster Linie die Verfasserin selbst: Kein Text, auch kein wissenschaftlicher, kann für sich in Anspruch nehmen, gänzlich ›neutral‹ oder ›objektiv‹ zu sein. Jedes Sprechen ist perspektivisch. In zweiter Linie betrifft dies, grob zusammengefasst, gesellschaftliche und institutionelle Rahmenbedingungen oder das Dispositiv: Kein Text, auch kein philosophischer, kann gänzlich unabhängig sein von jenen ›Sachzwängen‹, die zum Zeitpunkt

4 Vgl. Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, übers. von Anna Wieder und Sergej Seitz, Wien 2019, S. 39: »Meines Erachtens durchzieht die Geste, als ein zitathaftes Akt, den Bereich der Sprache und der Performanz. Darüber hinaus denke ich, dass der Doppelsinn des Performativen nicht nur für das Verständnis der Dynamik der Genderperformativität wichtig ist, sondern auch für das Verständnis der Geste, insofern diese sowohl ein Zitat als auch ein Ereignis darstellt und als eine kritische Praxis konzipiert werden kann, die sich gemeinhin akzeptierten Formen der Gewalt entgegenstellt.«

seiner Entstehung geherrscht haben und die meist erst mit einer genügenden Distanz erkannt und angemessen beurteilt werden können.

Diese letzten Bemerkungen mögen dem einen oder der anderen trivial erscheinen, doch scheinen sie zum Zeitpunkt der letzten Überarbeitung dieses Manuskripts – nämlich im Frühjahr 2021 – mehr denn je wieder notwendig geworden zu sein: »Wir schließen nicht, sondern brechen ab. Sie können, meine Damen und Herren, diese Betrachtungen mit Hilfe jeder guten Buchhandlung fortsetzen, gründlicher aber ohne diese.«⁵

5 Walter Benjamin: »Bert Brecht«, in: ders.: *Versuche über Brecht*, S. 9-16. Hier S. 16. Es bleibt an dieser Stelle zu hoffen, dass dies in Zukunft (wieder) uneingeschränkt möglich sein wird und gute Buchhandlungen, öffentliche Bibliotheken sowie andere Räume öffentlicher Bildung, insbesondere die Universitäten, nicht über kurz oder lang verschwinden werden.

II. Diderots Paradoxa

Denis Diderots *Paradox über den Schauspieler*, das erstmals 1830 postum erschienen ist, steht im Kontext der Debatte um die *sensibilité*, also der Einführung als Grundfrage der französischen Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts.¹ Man kann es lesen »als Analyse der Arbeit des Schauspielers, als philosophische Theorie der natürlichen Gefühle und ihrer theatralischen Darstellung, als Vorschlag einer Theaterreform«² und, so wäre hinzuzufügen, auch als *theory in subjection*³.

Anhand paradigmatischer Texte, die entweder in direktem oder aber in indirektem Bezug zu der im *Paradox über den Schauspieler* dargestellten ›Subjekttheorie‹ stehen, wird Diderots Text im Folgenden zunächst einer mehrfachen Lektüre mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung unterzogen. Dabei – und auch in der vorliegenden Arbeit insgesamt – geht es weniger um Vollständigkeit in Bezug auf die bereits vorhandenen Stimmen zum *Paradox* (oder den anderen Texten) und den damit in Beziehung tretenden Texten als vielmehr um eine bewusste Konzentration auf diejenigen Positionen, die für die übergeordnete Fragestellung, nämlich für diejenige nach dem Verhältnis von (Nicht-)Identität, Theater und Subjektivität, von herausragender Relevanz sind, wobei jene Begriffe im Verlauf der Arbeit selbst erst definiert

1 Auf die Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Begriffs *sensibilité* verweist Felix Rellstab im Vorwort zu seiner Übersetzung, die wir in dieser Arbeit jedoch nicht als Textgrundlage verwenden: vgl. Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. Rellstab, S. 11f. Dass Diderot nicht das Gefühl schlechthin bekämpfen will, wie Rellstab bemerkt, werden wir in den folgenden Lektüren jedoch ebenfalls feststellen können.

2 Vgl. Gunter Gebauer, Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 247.

3 Vgl. Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press 1997. Sowie die deutsche Übersetzung: dies.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, Frankfurt a.M. 2001.

werden, eben anhand der ausgewählten Texte und Lektüren, also ›induktiv‹.⁴ Der besondere Reiz dieser Vorgehensweise besteht nicht zuletzt darin, auch scheinbar weit voneinander entfernte Autoren und Gedanken miteinander in Beziehung, mithin in einen Dialog zu bringen.

Der hier im Mittelpunkt stehende und als Dialog angelegte Text, an dem Diderot insgesamt über zehn Jahre gearbeitet hat, ist aus einer Auftragsarbeit hervorgegangen. 1769 sollte er eine Rezension der französischen Übersetzung des Buches *Garrick ou les acteurs anglais* von Antonio Sticcotti verfassen. Das Buch wiederum geht auf ein Gastspiel des englischen Schauspielers David Garrick zurück, das dieser fünf Jahre zuvor in Paris gegeben hatte. Durch die Auseinandersetzung mit Sticcottis Buch wird Diderot zu eigenen Überlegungen über den Schauspieler angeregt und schreibt schließlich am 14. November 1769 an seinen Auftraggeber und Freund Melchior Grimm:

[...] mit ein wenig Sorgfalt würde ich vielleicht noch nie etwas geschrieben haben, in dem mehr Feinheit und Scharfblick steckt. Es ist ein schönes Paradox. Ich behaupte, daß es die Empfindsamkeit ist, die die mittelmäßigen Schauspieler macht; die extreme Empfindsamkeit die bornierten Schauspieler; der kalte Sinn und der Kopf die großartigen Schauspieler.⁵

4 Einen umfassenden Überblick über aktuelle philosophische Auseinandersetzungen mit Diderots *Paradox* bietet die folgende Ausgabe der Schweizerischen Zeitschrift für Philosophie: Christine Abbt, Michael G. Festl (Hg.): *Politik, Schauspiel, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots ›Paradox über den Schauspieler‹*, Studia Philosophica 77, Basel 2018. Ferner sind im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt, in dem auch die vorliegende Arbeit entstanden ist, die folgenden Publikationen zu nennen: Christine Abbt: »Neugierig, verallgemeinernd, politisch. Zum Verständnis demokratischer Praxis in der Antike aus heutiger Sicht«, in: Christoph Riedweg (Hg.): *Philosophie für die Polis*, Berlin 2019, S. 537-555; Christine Abbt, Susanne Schmieden: »Simulacra and Authenticity in Diderot's ›Sur le Salon de 1765‹ and ›Paradoxe sur le Comédien‹«, in: Aurélie Gaillard, Marie-Ère Igelmann (Hg.): *Diderot and 18th-Century Human Simulacra, Lumières*, Bordeaux 2018, S. 51-66; Christine Abbt, Michael G. Festl: »Diderots Politik der Darstellung«/»La politique de la représentation chez Diderot«, in: dies.: *Schauspiel, Politik, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots ›Paradox über den Schauspieler‹*, Studia Philosophica 77, Basel 2018, S. 11-16; Christine Abbt: »Solidarisierung ohne Empathie? Diderots Entwurf einer politischen Kunst«/»Solidarisation sans empathie? L'esquisse d'un art politique par Diderot«, in: ebd., S. 97-109.

5 Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. Gebauer, Wulf: *Mimesis*, S. 247; sowie Richard Weihe: *Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004, S. 169. Der Brief Diderots an Grimm vom 14. November 1769 wird hier zitiert nach der Übersetzung

Diderot bezieht hier eindeutig Stellung und identifiziert sich mit der Position des *Ersten* im Dialog, welcher seine Position freilich nur im Gespräch mit dem *Zweiten* entfalten kann, wie wir im Folgenden sehen werden. Die These, wenn man davon überhaupt sprechen kann, scheint zu lauten, dass die großartigen Schauspieler keine großen Gefühle, sondern einen kühlen Kopf und wenig Gefühl haben sollten. Ob es sich dabei um eine deskriptive oder eine normative Aussage handelt, ist nicht eindeutig zu entscheiden.

Wie Richard Weihe richtig bemerkt, geht es im *Paradox* ganz wörtlich allerdings um die »Meinung über das Schauspielerproblem – sur le comédien«; es heißt nicht: das Paradox des Schauspielers. Seine Auffassung ist nicht widersinnig, sondern eben gerade sinniger als die allgemeine Meinung.«⁶ Das bedeutet, dass nicht der Schauspieler selbst paradox ist, sondern die vorherrschende Meinung über ihn, nämlich jene, dass er selbst äußerst gefühlvoll sein muss, um gut spielen zu können. Da jedoch der gesamte Dialog unter den besagten Titel fällt und nicht bloß die Meinung oder die Figur des Schauspielers, kann der Titel auch so gelesen werden, dass der gesamte Dialog ein Paradox darstellt, mithin sogar kein Dialog, sondern eben ein Paradox – im Sinne einer eigenständigen literarischen Gattung – ist.

Dass Diderot hier außerdem so deutlich als Autor hervortritt und geradezu identisch zu sein scheint mit der Position des *Ersten*, ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen entspricht diese Position nicht mehr seiner vorangehenden eigenen Theatertheorie, in der er sich dem Zeitgeist entsprechend für den Gefühlsschauspieler ausspricht,⁷ zum anderen entspricht dieses eindeutige Bekenntnis und die Parteinahme für eine Seite des Dialogs, dessen Autor er ist, ganz und gar nicht dem Rollenspiel, das dem Verhältnis

von Gebauer und Wulf aus: Denis Diderot: *Œuvres esthétiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1965, S. 292.

6 Weihe: *Paradoxie der Maske*, S. 169. Interessanterweise wählen Gebauer und Wulf, auf die Weihe sich hauptsächlich bezieht, jedoch den Titel »Paradox des Schauspielers« für ihr Kapitel über Diderot. Vgl. Gebauer, Wulf: *Mimesis*, S. 247. Auch im *Lexikon der Film-begriffe* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel ist das Lemma »Paradox des Schauspielers« verzeichnet, das sich in erster Linie auf Diderots Text bezieht: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3816> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

7 Vgl. dazu vor allem Lessings 1760 zunächst anonym veröffentlichte Übersetzung des *Fils Naturel* (1757) und dessen Einfluss auf die Entwicklung insbesondere des deutschen bürgerlichen Trauerspiels: *Das Theater des Herrn Diderot*, aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986.

eines Autors zu seinem Text, noch dazu einem Dialog, eigentlich innewohnt. Dies ist nicht zuletzt dann besonders auffällig, wenn es inhaltlich um die Frage der Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle geht, die sich auch auf das Verhältnis eines Autors zu seinen Figuren übertragen lässt. Vor diesem Hintergrund lässt sich Diderots Aussage, es sei ein »schönes Paradox«, nicht nur auf den Inhalt des Dialogs und die These vom kalten Schauspieler, die er daraufhin in seinem Brief an Grimm paraphrasiert, beziehen, sondern zugleich auf den ersten Teil seines Satzes, nämlich dass er selbst dies behauptete. Im Folgenden werden wir auf die verschiedenen ›paradoxen‹ Ebenen näher eingehen und den Text im Hinblick auf seine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von (Nicht-)Identität, Theater und Subjektivität befragen.

II.1 Das *Paradox über den Schauspieler* als Drama der Nicht-Identität

Obwohl das *Paradox über den Schauspieler* ein Text über den Beruf des Schauspielers und das Theater ist, über das *Wie* der gelungenen Darstellung einer Rolle und die jeweilige Wirkung auf den Zuschauer, wird die Form des Textes selbst dabei oftmals vernachlässigt und das Paradox des Titels weitgehend auf die verschiedenen Thesen der Figur des *Ersten* zum Schauspieler reduziert. Im *Lexikon der Filmbegriffe* etwa werden drei »Teilparadoxa« in Diderots Text ausgemacht und thesenartig zusammengefasst:

(1) Das Paradox der Natürlichkeit besteht darin, dass der Eindruck von Spontaneität und Authentizität erst durch kaltblütige Strategie entsteht. (2) Wie eine Maschine muss der Schauspieler die natürlichen Anzeichen einer Gemütsbewegung reproduzieren, ohne innere persönliche Beteiligung, will er das Publikum bewegen; der Scharfblick des Schauspielers ist gefordert, nicht seine Empfindsamkeit. Erst wenn der Schauspieler nicht selbst gerührt ist, vermag er zu rühren (Paradox der Rührung). (3) Und schließlich gelingt das Auslösen wahrer Rührung erst dann, wenn man es nicht darauf anlegt, Wirkung zu erzielen (Paradox der Wirkung).⁸

⁸ Hans Jürgen Wulff: Art. »Paradox des Schauspielers«, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Online-Lexikon der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3816> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

Diese Thesen sind zwar allesamt richtig und fassen die Kernpositionen gut zusammen, erwecken jedoch den Eindruck, Diderots Text sei ein thesenartig ausgearbeitetes Traktat, was offenkundig falsch ist. Dabei geht gerade die literarische und dramatische Dimension des Textes selbst verloren, die mindestens ebenso wichtig und komplex ist wie die darin verhandelten Positionen. Es ist nämlich keinesfalls Diderot selbst als Philosoph, der diese Thesen aufstellt, vielmehr werden sie innerhalb eines langen und komplex gestalteten Dialogs zwischen zwei namenlosen Gesprächspartnern in unterschiedlichen Variationen aufgegriffen und diskutiert, immer jedoch mit konkretem Bezug zu literarischen Vorlagen, aktuellen Theateraufführungen und Personen des zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens.

Die Gesprächspartner selbst bleiben dabei anonym, sie werden zu Beginn lediglich mit *Erster Sprecher* und *Zweiter Sprecher* vorgestellt, im weiteren Verlauf nur noch als *Erster* und *Zweiter* bezeichnet. Dabei verhält es sich zwar durchaus so, dass die Position des *Ersten* diejenige ist, welche Diderot favorisiert, also die, welche er auch in seinem Brief an Melchior Grimm behauptet. Die andere Position wird jedoch nicht einfach verworfen, sie wird nicht argumentativ überwunden, sondern bleibt durch den *Zweiten* präsent, und dieser ist auch das *Movens*, welches den *Ersten* überhaupt zu seinen ausführlichen und oftmals ausschweifenden Ausführungen bewegt. Auch gibt es keinerlei Auflösung oder Synthese, keinen Konsens oder eine irgendwie geartete Einigung, vielmehr wird der Dialog zuletzt durch äußere, nämlich physisch-konkrete Umstände abgebrochen: Man muss sich auf den Weg zum Abendessen machen.

Dabei beginnt der Text bereits mit einer paradoxen Situation, nämlich mit einer Aufforderung zum Schweigen über jenes Thema, das im Folgenden überhaupt erst ausgebreitet werden wird:

ERSTER SPRECHER. Reden wir nicht mehr davon!

ZWEITER SPRECHER. Warum?

ERSTER. Es ist die Arbeit Ihres Freundes.

ZWEITER. Was tut's?

ERSTER. Sehr viel. Wozu Sie vor die Wahl stellen, entweder sein Talent oder meine Urteilsfähigkeit zu verachten, und die gute Meinung herabzusetzen, die Sie von ihm oder von mir haben?

ZWEITER. Das wird nicht geschehen, und wenn – dann würde meine Freundschaft für beide, die sich auf ganz andere, viel wesentlichere Quali-

täten stützt, nicht darunter leiden.

ERSTER. Vielleicht.⁹

Die Auseinandersetzung um die Frage, ob der Schauspieler Gefühle haben sollte oder nicht, entspinnt sich an den Aussagen eines dritten, am Gespräch selbst nicht teilnehmenden Autors, der ein Freund des *Zweiten* ist und sich in seiner Arbeit, die wiederum der Anlass des Gesprächs ist, anscheinend für den Gefühlsschauspieler ausspricht. Der *Zweite* vertritt zwar im weiteren Verlauf diese Position seines Freundes, doch wird durch die Ausgangslage deutlich, dass dies gar nicht genuin seine eigene Position ist, sondern eben jene vom abwesenden Freund artikulierte und den Zeitgeist widerspiegelnde Auffassung, mithin also lediglich der herrschende *common sense*, die öffentliche Meinung zu jener Frage. Der *Erste* unterstellt seinem Gesprächspartner dann auch Befangenheit in der Sache, da dieser mit beiden Kontrahenten befreundet sei und somit nicht unabhängig und objektiv urteilen könne. Durch seine Parteinahme würde der *Zweite* jeweils eine der beiden Seiten, entweder das Talent des besprochenen Autors oder die Urteilsfähigkeit des kritischen Gesprächspartners – des *Ersten* im Dialog – verachten, wie dieser sagt. Dies jedoch bestreitet der *Zweite* mit dem Verweis auf »viel wesentlichere Qualitäten«, die beide Freundschaften bestimmten.

Nachdem der *Zweite* weiter insistiert, äußert sich der *Erste* schließlich scheinbar widerwillig zu der thematisierten Schrift: »Also gut, wenn es sein muß: seine Arbeit ist gekünstelt, dunkel, geschraubt, schwülstig geschrieben und voller Gemeinplätze. Wenn er sie gelesen hat, wird ein großer Schauspieler nicht besser, ein armseliger Komödiant nicht weniger schlecht sein.«¹⁰ Zunächst kritisiert er also ausschließlich deren Stil und nicht etwa die dort dargelegten Thesen zum Schauspieler. Der Vorwurf besteht demnach darin, dass die Arbeit einerseits nicht gut geschrieben sei und andererseits vollkommen wirkungslos bleiben werde, da sie weder einen bereits guten Schauspieler besser noch einen schlechten weniger schlecht mache. Noch bevor er sich aber zur Hauptursache der Meinungsverschiedenheit äußert, nämlich den »Grundeigenschaften des großen Schauspielers«¹¹, kommt er auf die Ambiguität des kritisierten Textes selbst zu sprechen, die sich darin zeigt,

9 Diderot: *Paradox*, S. 5.

10 Ebd. S. 6.

11 Ebd. S. 8.

daß sich der französische und der englische Schauspieler, die sich vollkommen einig über die absolute Gültigkeit der Prinzipien ihres Autors sind, gar nicht verstehen und daß in der Fachsprache des Theaters eine weite und große Ungenauigkeit besteht, daß kluge Menschen mit ganz entgegengesetzter Meinung darin das Licht der Wahrheit erblicken.¹²

Der abwesende Text, auf den Bezug genommen wird, ist also gerade deswegen wirkungslos, so scheint es, weil er ambig ist, jedoch aus der jeweiligen Perspektive der verschiedenen Schauspielertypen, aufgrund der Ungenauigkeit der Fachsprache und nicht zuletzt wegen des schlechten Stils des Autors allen Beteiligten eindeutig *erscheint*. Sowohl der englische als auch der französische Schauspieler fühlen sich durch den Text in ihren Ansichten und Techniken bestätigt, obwohl ihre Spielweisen und zugrundeliegenden Theorien tatsächlich vollkommen gegensätzlich und unvereinbar sind. Die unkritische Übereinstimmung der Schauspieler mit dem Gelesenen und die tatsächliche Widersprüchlichkeit des Geschriebenen verhindern gerade eine echte Auseinandersetzung damit. Dem abwesenden Autor selbst, der genau wie sein Text freilich immer jenseits des Diderot'schen Textes bleibt und somit von Anfang an nur vermittelt, durch die Stimme eines anderen anwesend ist, scheint dies gar nicht bewusst zu sein, zumindest wird der Effekt als nicht beabsichtigt dargestellt. Was Diderot in Gestalt des *Ersten* bereits hier implizit kritisiert, ist die nur scheinbare Eindeutigkeit eines Textes, die sich der Kontrolle des Autors über das von ihm Geschriebene entzieht, denn, so bestätigt der *Erste* seinem Gesprächspartner, »diese Zeichen enthalten so klar beide Bedeutungen, daß sich ihr Freund selbst darüber getäuscht hat.«¹³

Bereits vor den Thesen zum eigentlichen Paradox des Schauspielers entwickelt der Text demnach eine Dramaturgie, die auf Polarisierung und die Herausstellung von Nicht-Identität, mithin auf Komplexitätssteigerung setzt. Statt einer klaren Argumentationslinie, die auf eine Figur, eine Person, eine Stimme zurückzuführen ist, wird ein Dialog von zweien in direkter Rede inszeniert, dessen Anlass wiederum der Text eines Dritten ist, der gar nicht anwesend ist, weder als Figur noch als Stimme, nicht einmal in Form eines wörtlichen Zitats seines Textes.

Die Form des *Paradoxes* lehnt sich dabei einerseits an eine gängige Form des Theaters an, andererseits erinnert sie auch an eine Urszene der abend-

12 Ebd. S. 7.

13 Ebd.

ländischen Philosophie: den platonischen Dialog. Anders als Platon jedoch verachtet Diderot weder die Schrift noch das Theater oder die Demokratie, ganz im Gegenteil. Da es – zunächst – keinerlei indirekte Rede oder Regieanweisungen gibt und auch keine Strukturierung in Kapitel, Akte, Szenen oder Ähnliches, erweckt der Text den Eindruck von Unmittelbarkeit, zumal der Dialog *in medias res* beginnt, dem Text also bereits ein längeres Gespräch vorausgegangen zu sein scheint. Gleichzeitig bewirken die unpersönlichen Bezeichnungen *Erster* und *Zweiter* eine Distanzierung, die Sprecher bleiben namenlos, unbestimmt, unpersönlich und gewinnen ausschließlich durch ihre Rede Konturen. Dabei fällt dem *Ersten* eindeutig die Rolle des Wortführers zu, der *Zweite* dient als Stichwortgeber, Zuhörer und Stellvertreter der gängigen Meinung, die wiederum der abwesende Dritte in seinem Text formuliert hat.

Da dieser Text jedoch offenbar so undeutlich und widersprüchlich geschrieben ist, dass sich jedermann darin wiederzuerkennen glaubt, findet auch eine Kritik der gängigen Meinung auf zweiter Ebene statt. Diese bezieht sich nicht auf den Inhalt, also auf die Tatsache, dass die Gegenseite eine andere, der eigenen Meinung widersprechende Meinung hat und man diese aus guten Gründen nicht teilt, sondern sie bezieht sich auf den Akt der fraglosen Übereinstimmung mit der gängigen Meinung selbst. Wie Diderot in Gestalt des *Ersten* gleich zu Beginn deutlich macht, ist grundsätzlich Vorsicht geboten, wenn man die eigenen Ansichten bei einem anderen widergespiegelt zu bekommen meint, denn es ist möglich, dass man dadurch die Widersprüche übersieht, die in den Ansichten selbst enthalten sind. Eine Darstellungsweise, mit der sich die Widersprüche bewusstmachen lassen, ist – das führt das *Paradox* vor, anstatt es nur als These zu behaupten – der Dialog in seiner zum Paradox gesteigerten Form.

Das *Paradox* lässt sich dementsprechend auch als eine äußerst lange Szene lesen, die freilich am Ende noch einmal ihre eigene Geschlossenheit und ›Identität‹ als Dialog zur Disposition stellt und somit auch auf dieser Ebene paradox wird. Nachdem der *Erste* die Geschichte eines anderen Dialogs erzählt und zum Teil wörtlich wiedergegeben hat, beendet er seine Erzählung mit der Frage: »Meinen Sie nicht?«, welche metaleptisch in den vermeintlich eigentlichen Dialog zurückführt, da der *Zweite* die Frage nicht als Teil der Erzählung, sondern als direkte Frage an sich selbst auffasst, zugleich jedoch geschlafen zu haben scheint und antwortet:

ZWEITER. Ich meine gar nichts. Ich habe Ihnen nicht zugehört.

ERSTER. Wie, haben wir nicht weiter diskutiert?

ZWEITER. Nein.

ERSTER. Was, zum Teufel, haben Sie denn getan?

ZWEITER. Ich habe geträumt.

ERSTER. Was haben Sie geträumt?¹⁴

Zum Schluss also zeigt sich sogar die Form der Kritik am Denken in Identitäten als brüchig und nicht identisch mit sich selbst: Das dargestellte Zwiegespräch erweist sich als Selbstgespräch des einen und als Traum des anderen, beide haben nicht miteinander gesprochen, sondern aneinander vorbei, so scheint es, oder vielmehr beides zugleich. Insofern hat sich die anfängliche Aufforderung, nicht mehr »davon« zu reden, bewahrheitet und der Vorwurf, den der *Erste* dem Text des abwesenden Autors macht, dass sein Text nämlich widersprüchlich und mehrdeutig sei, fällt auch auf das *Paradox* zurück, das alles zugleich ist: literarisch gestaltete Theorie über den Schauspieler, Dialog, Theaterstück, Analyse, Kritik, unzuverlässige Erzählung, Theorie der Gefühle und noch einiges mehr.

Anders als die unfreiwillige Mehrdeutigkeit im Text des besprochenen Autors werden die Ambiguität und das Paradox hier jedoch geradezu heraufbeschworen, auf allen Ebenen ausgespielt und immer wieder überboten. Dass er sich darum, trotz der eingangs ausgemachten recht klaren Thesen über den Schauspieler, nicht eindeutig festlegen lässt, macht ihn auch zu einem politischen Text. Uneindeutigkeit und Flexibilität werden – sowohl vom favorisierten Schauspielertypus als auch durch die Form des Textes – gestaltet, offen dargestellt und beherrscht. Beides hat seine Grenzen durch die ästhetische Form, also die Rolle, das Stück oder den Text, und erkennt diese an. In diesen Eigenschaften liegt auch das, was man schließlich die demokratische Dimension des *Paradoxes* nennen kann. Es regiert sich in ästhetischer Hinsicht selbst und es handelt von einem »Geschöpf, das sich selbst regiert und als Teil des Demos regiert«¹⁵, nämlich vom Schauspieler, allerdings von einem Idealtypus desselben, welcher bei Diderot mit dem »gerechten Menschen« assoziiert wird:

14 Ebd. S. 65.

15 Vgl. zu dieser Formulierung Wendy Brown: *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin 2015, S. 45. Sie beschreibt damit den *homo politicus* in Abgrenzung zum *homo oeconomicus*.

Es ist mit einem Schauspiel wie mit einer wohlgeordneten Gesellschaft, wo jeder etwas von seinen Rechten opfert für das Wohl der Gemeinschaft und des Ganzen. Wer wird am besten das Maß dieses Opfers abschätzen? der Enthusiast, der Fanatiker – gewiß nicht! In der Gesellschaft ist es der gerechte Mensch. Im Theater der Schauspieler mit kühlem Kopf.¹⁶

Diderot selbst eröffnet diesen anthropologisch-politischen Diskurs, der den ›gerechten Menschen‹ mit dem kalten Schauspieler in Beziehung setzt und beiden ein besonderes Maß an Gesellschaftsfähigkeit zuschreibt. Die Gesellschaftsfähigkeit rührt dabei gerade von jener ›Selbstregierung‹ her, die mehr ist als bloße Teilhabe am Ganzen. Wo der Enthusiast durch seine Gefühle zwar teilnimmt, aber weder im Besitz seiner selbst ist noch einen Blick für das Wohl der Gemeinschaft haben kann, da beherrschen der gerechte Mensch und der Schauspieler sich selbst und überblicken auch das Ganze. So jedenfalls die Idealvorstellung.

Jacques Rancière zeigt auf, dass bei den ›Klassikern‹, also bei den griechischen Philosophen, genau an diesem Unterschied, dem Unterschied von Teilhabe und Besitz, mithin von Verstehen und Beherrschen des *Logos*, der Freiheitsbegriff definiert wird:

Und zwar, weil ihre Freiheit sich in Bezug auf ein besonderes Gegenteil, die Sklaverei, definiert. Und der Sklave ist genau derjenige, der die Fähigkeit besitzt, den *Logos* zu verstehen, ohne die Fähigkeit des *Logos* selbst zu besitzen. Er ist jener besondere Übergang von der Tierheit zur Menschheit, den Aristoteles sehr genau definiert: [...] der Sklave ist derjenige, der an der Gemeinschaft der Sprache teilhat einzig in der Form des Verstehens (*Aisthesis*), nicht aber in jener des Besitzes (*Hexis*).¹⁷

16 Diderot: *Paradox*, S. 19f. Es handelt sich bei dem Vergleich des Schauspiels mit einer ›wohlgeordneten Gesellschaft‹ offenkundig um eine Anspielung auf Rousseaus *Contract Social*. Insofern muss hier auch eine ironische Geste als Abgrenzung zu Rousseau mit in Betracht gezogen werden.

17 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. von Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002, S. 30. Die Stelle in der *Politik* des Aristoteles lautet folgendermaßen: »Denn von Natur ist derjenige Sklave, der einem anderen gehören kann – deswegen gehört er ja auch einem anderen – und der in dem Maße an der Vernunft Anteil hat, daß er sie vernimmt, aber sie nicht (als ihn leitendes Vermögen) besitzt; denn auch die übrigen Lebewesen (besitzen) keine Vernunft, der sie gehorchen können, sondern da sie nur Sinneswahrnehmungen haben, folgen sie den Affekten.« Hier zitiert nach: Aristoteles: *Politik*, übers. und mit einer Einleitung sowie Anmerkungen hg. von Eck-

Der Sklave ist demnach derjenige, der ›nur‹ versteht, nicht aber die Sprache, die er versteht, auch besitzt und beherrscht. Er ist darin dem Enthusiasten nicht unähnlich, der ebenfalls, wie wir gesehen haben, zwar teilnehmend ist und versteht, nicht aber in der Lage ist zu beherrschen, weder sich selbst noch das Ganze. Allerdings liegt in der Kontingenz der Verteilung der von Rancière dargestellten Seiten auch eine Paradoxie, denn die Fähigkeit des Sklaven, an der Sprache teilzuhaben, ist nur durch eine notwendig, aber implizit vorausgesetzte Gleichheit möglich, die, so Rancière, von den ›Klassikern‹ nicht explizit ausgesprochen wird:

Vor dem *Logos*, der über das Nützliche und Schädliche diskutiert, gibt es den *Logos*, der befiehlt und Recht gibt zu befehlen. Aber dieser anfängliche *Logos* ist mit einem anfänglichen Widerspruch behaftet. Es gibt Ordnung, weil die einen befehlen und die anderen gehorchen. Aber um einem Befehl zu gehorchen, bedarf es mindestens zweier Dinge: man muss den Befehl verstehen, und man muss verstehen, dass man ihm gehorchen muss. Und um das zu tun, muss man bereits dem gleich sein, der einen befiehlt.¹⁸

Um nicht nur den Befehl zu verstehen, sondern auch zu verstehen, dass man ihm gehorchen muss, muss eine Gleichheit zwischen Befehlendem und Gehorchendem bestehen, anders, so die Argumentation, gäbe es keine Grundlage für die Beziehung, es gäbe gar keinen gemeinsamen *Logos*, durch den man in Beziehung treten könnte, es gäbe schlicht keinerlei Verbindung. Dieser anfängliche Widerspruch, der darin besteht, dass aus einer ursprünglichen Gleichheit eine radikale Ungleichheit abgeleitet wird, die dann eine scheinbar naturgegebene »Ordnung« konstituiert, muss verdeckt werden, um ebendiese Ordnung aufrechtzuerhalten. Wäre der Widerspruch sichtbar, stünde die Ordnung in Frage und würde zur Un-Ordnung.

Der Diderot'sche Schauspieler hingegen, so kann man mit Blick auf die von Rancière herausgearbeitete »paradoxe Wirksamkeit der reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung«¹⁹ sagen, verkörpert genau jene anfängliche Gleichheit, indem er seine eigene Unterworfenheit unter die Logik eines anderen offen ausspielt und selbst beherrscht: Anders als der Sklave

hart Schütrumpf, Hamburg 2012, S. 11. Nachfolgend zitiert nach dieser Ausgabe in der Form Aristoteles: *Politik* I,5=1254b 22.

18 Ebd. S. 29.

19 Ebd.

regiert er sich selbst, auch und gerade dann, wenn er sich den ›Befehlen‹ unterwirft, die seine Rolle mit sich bringt. In ihm verkörpert sich ein Abstand zwischen Befehlen und Gehorchen, der gerade deutlich macht, dass jede gesellschaftliche ›Ordnung‹ durch Kontingenz beherrscht und von einer grundlegenden Gleichheit konstituiert wird – sonst wäre es keine Ordnung. Der scheinbar natürlichen Verteilung der Positionen setzt der Schauspieler seine Fähigkeit, scheinbar mühelos die eine oder die andere Position einnehmen zu können, entgegen. Dafür muss er sowohl gehorchen als auch befehlen können, insofern er sich vor allem selbst beherrschen muss.

II.1.1 Das *Paradox* und der Zuschauer

In der großen Komödie, der Komödie der Gesellschaft, auf die ich immer zurückkomme, sind alle heißen Seelen auf der Bühne, alle genialen Leute sitzen im Parkett. Die ersten heißen Verrückte, die zweiten, die sich damit beschäftigen, ihre Verrücktheiten zu kopieren, heißen Weise.²⁰

Der Schauspieler, so macht Diderots *Paradox* hier deutlich, kann nur unter der Voraussetzung spielen, auch ein Zuschauer zu sein oder genauer: zuvor einer gewesen zu sein. In dieser Hinsicht verhält er sich genau spiegelverkehrt zum Normalbürger und zur Normalbürgerin: Er ist passiv und rezeptiv, wo diese agieren und sich ausleben, nämlich in der Gesellschaft, und er ist aktiv, nötigt die anderen in eine passive Zuschauerrolle, wo er tatsächlich auf einer Bühne steht und die anderen im Parkett sitzen, nämlich im klar definierten Bereich eines Theaters.

Die Zuschreibungen werden jedoch so formuliert, dass die gängige Meinung gewissermaßen zitiert und variiert wird, nämlich: ›Alle heißen Seelen befinden sich auf der Bühne.‹ Dies aber, so die Pointe, ist gerade nur als Metapher richtig und nicht im buchstäblichen Sinne. In der Gesellschaft, also überall außerhalb des Theaters, ist der Schauspieler ein Zuschauer und diejenigen, welche im Theater gewöhnlich Zuschauer sind, werden von jenem beobachtet, studiert und später womöglich nachgeahmt. In der »Komödie der Gesellschaft« sind sie Darsteller ihrer selbst, der Schauspieler ist ihr heimliches Publikum.

Diderot macht hier also keineswegs in erster Linie eine Aussage über Theater, sondern eine politische Aussage, in der es um das Verhältnis von

20 Diderot: *Paradox*, S. 12.

Einzelnen und Gesellschaft geht: Die Gesellschaft erscheint demnach nicht nur *wie* eine Komödie, es geht nicht um einen Vergleich mit dem Theater, vielmehr handelt es sich um die »Komödie der Gesellschaft«. Dort eben und nur dort sind alle »heißen Seelen auf der Bühne« und bei diesen handelt es sich gerade nicht um Schauspieler, sondern erstaunlicherweise um »Verrückte«. Die Schauspieler hingegen sind Weise, sie sind jene »genialen Leute«, die lediglich die Verrücktheiten der anderen studieren und anschließend auf der tatsächlichen Bühne des Theaters »kopieren« und darstellen.

Das so verstandene Theater ist damit weder ein Abbild der Gesellschaft noch ein ganz anderer Raum, sondern eine genaue Umkehrung der üblichen Rollen der Menschen in der Gesellschaft, und zwar unabhängig von der jeweils konkreten Rolle des Einzelnen. Entscheidend ist zunächst lediglich die Verteilung von Aktivität und Passivität, von Produktion und Rezeption, von Reflexion und Emotion.

Wenn aber die Gesellschaft selbst bereits eine Komödie ist, deren Akteure Verrückte sind, dann bedarf es eines Theaters nicht aus Gründen der Zerstreuung, sondern aus Gründen der Konzentration, der Reflexion und mithin der Kritik an jener »Komödie der Gesellschaft«. Dennoch geht es bei Diderot auch darum, die Zuschauer im Theater innerlich zu bewegen, sie emotional anzusprechen. Im räumlich und zeitlich klar definierten Bereich des Theaters ist es dem Schauspieler möglich, die physisch passiven Zuschauer innerlich zu bewegen, und zwar durch die Nachahmung dessen, was er durch sein eigenes aktives Zuschauen jener im Alltagsleben gelernt hat. Dabei ist sein eigener Körper gleichsam das Speichermedium dessen, was er zuvor an wirklichem Leben rezipiert hat, und seine Gesten sind Zitate:

Er hört sich zu, während er euch bewegt, und sein ganzes Talent besteht nicht, wie ihr annehmt, im Fühlen, sondern in der Fähigkeit, die äußeren Zeichen des Gefühls so gewissenhaft wiederzugeben, daß ihr euch täuschen laßt. Die Schmerzensschreie hat er in seinem Ohr notiert. Die Gesten seiner Verzweigung kommen aus dem Gedächtnis und sind vorm Spiegel ausprobiert worden.²¹

Die Täuschung besteht also nicht nur darin, dass der Schauspieler Gefühle zeigt, die er selbst gar nicht hat, sondern auch darin, dass er die äußeren Zeichen dieser Gefühle den Zuschauern gewissermaßen abgenommen hat

21 Ebd. S. 13. Die »zitierbaren Gesten«, wie sie hier von Diderot gleichsam in einer Urszene plastisch beschrieben werden, werden uns bei Brecht wiederbegegnen.

und sie ihnen nun als seine vermeintlich eigenen wieder ›verkauft‹. Er gibt ihnen somit, was ihnen bereits gehört, jedoch so, dass sie es sich als etwas vermeintlich Fremdes wieder aneignen, in einer veränderten, ästhetisierten, eben ›verfremdeten‹ Form.

Die Möglichkeitsbedingung der gelungenen Täuschung ist demnach eine Gleichheit von Zuschauer und Schauspieler im Hinblick auf deren (Körper-)Sprache und die äußeren Zeichen des Gefühls. Der Schauspieler muss die konventionelle Semiotik genau beherrschen und nachahmen können, daher muss er sie zuvor intensiv studiert haben. Durch seine Beherrschung hat er nicht nur Anteil an der Sprache, sondern bringt sie in seinen Besitz, kann sie nach Belieben formen, auch verändern und gezielt einsetzen. Das Theaterpublikum hingegen versteht lediglich passiv und ›gehört‹ dem Rezeptionsbefehl der Zeichen im Sinne von Rancières Definition des Sklaven, der »die Fähigkeit besitzt, den *Logos* zu verstehen, ohne die Fähigkeit des *Logos* selbst zu besitzen.«²² Dem Schauspieler bleibt daher

weder Verwirrung, noch Schmerz, noch Melancholie, noch seelische Niederlagenheit. Diese Gefühlseindrücke nehmt ihr mit euch fort. Der Schauspieler ist müde, ihr seid traurig. Es liegt daran, daß er sich bewegt hat, ohne zu fühlen, und ihr gefühlt habt, ohne euch zu bewegen. [...] die Illusion ist euer; er weiß genau, daß er sie nicht ist.²³

Die Illusion auf Seiten der Theaterzuschauer rührt demzufolge daher, dass sie an das glauben, was sie sehen, während der Schauspieler lediglich zeigt, was er beherrscht, nicht aber tatsächlich fühlt. Sie glauben dem Schein, deuten die Zeichen des Gefühls so, wie sie es auch im Alltag tun, und werden dadurch von den dargestellten Gefühlen unmittelbar affiziert. Allerdings fühlen sie nicht mit dem Schauspieler oder mit der von ihm dargestellten Figur, sondern sie fühlen an dessen oder deren Stelle, da der Schauspieler lediglich zeigt und sich bewegt, ohne selbst zu fühlen, was er zeigt. Die Zuschauer sind ihrer Zuschauerrolle also regelrecht ausgeliefert und erleiden am eigenen Leib das, was der Schauspieler bloß darstellt.

In diesem Modell glaubt der Zuschauer an Identität, und zwar nicht unbedingt deshalb, weil er sich selbst mit dem, was er sieht und wahrnimmt, identifiziert, sondern insofern er an eine Identität von Zeichen und Gefühl

22 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 29.

23 Diderot: *Paradox*, S. 13f.

glaubt, eine unmittelbare Einheit von Signifikant und Signifikat. Das Mitfühlen geschieht darum auch mit scheinbarer Notwendigkeit, es ist Teil der Illusion, die der Schauspieler hervorbringt, ohne sie selbst zu sein. Während sich der Schauspieler die Differenz von physischer und psychischer Bewegung zunutze macht, wird diese Differenz für den Zuschauer zum Problem, insofern die Gefühlseindrücke bei ihm fortwirken und ihn buchstäblich ›deprimieren‹, ihn niederdrücken und affektiv überrumpeln. Dem Schauspieler bleibt lediglich körperliche Erschöpfung, keine emotionale, während der Zuschauer die Gefühlseindrücke sogar unfreiwillig »mit sich fortnimmt«, von ihnen also regelrecht verfolgt wird. Das Schauspiel ist demzufolge vor allem für den Spieler eine Form der Katharsis, nicht jedoch für den Zuschauer.

Gleichwohl sind Zuschauer in diesem Modell absolut notwendig, um Theater überhaupt stattfinden zu lassen, und dieser Umstand – die Notwendigkeit des Zuschauers – ist laut Rancière der Kern jener Kritik am Theater, die eine lange Tradition hat und deren bekannteste Vertreter, ihm zufolge, in Platon und Rousseau zu finden sind:

Die zahlreichen Kritiken, die das Theater im Laufe seiner Geschichte hervorgerufen hat, können nämlich auf eine wesentliche Formel reduziert werden. Ich werde sie das Paradox des Zuschauers nennen, ein Paradox, das vielleicht grundlegender ist als das berühmte Paradox des Schauspielers. Dieses Paradox lässt sich einfach formulieren: Es gibt kein Theater ohne Zuschauer [...].²⁴

Wenn es aber kein Theater ohne Zuschauer gibt, dann gibt es auch keinen Schauspieler ohne Zuschauer. Das ›Paradox des Zuschauers‹ ist damit nicht nur grundlegender, es ist vielmehr die Voraussetzung für das Paradox des Schauspielers, und dieser Gedanke ist bei Diderot zwar nicht ausgeführt, aber durchaus angelegt. Rancière wiederum kritisiert nicht nur die Tradition der Kritik, die von der Prämisse ausgeht, dass das Zuschauersein grundsätzlich etwas Schlechtes ist, sondern auch die verschiedenen Versuche der Lösung dieses ›Problems‹, das sich in seinen Augen auch umkehren lässt:²⁵

24 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. von Richard Steurer, Wien 2009, S. 12.

25 Er nennt hierfür beispielhaft Bertolt Brecht und Guy Debord, die ihm zufolge beide, jedoch auf entgegengesetzte Weise, die Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer thematisieren und versuchen, diese zu durchbrechen. Dass seine Kritik an Brecht nicht in Gänze zutreffend ist, wird im Teil über Brecht deutlich werden.

Aber könnte man nicht das Problem umdrehen und sich fragen, ob nicht gerade der Wille, die Distanz abzuschaffen, erst die Distanz schafft? Was erlaubt es, den an seinem Platz sitzenden Zuschauer für inaktiv zu erklären, wenn nicht die vorher behauptete radikale Opposition zwischen dem Aktiven und dem Passiven? [...] So wertet man den Zuschauer ab, weil er nichts tut, während die Schauspieler auf der Bühne oder die Arbeiter draußen ihre Körper handeln lassen.²⁶

Zwar ist diese Opposition auch für die Diderot'sche Argumentation entscheidend, jedoch vertritt dieser im *Paradox* gerade nicht jene Vorstellung einer ›Emanzipation‹ des Zuschauers, die Rancière mit Skepsis betrachtet, nämlich »Emanzipation als Wiederaneignung eines in einem Trennungsprozess verlorengegangenen Selbstverhältnisses.«²⁷ Diderot vielmehr betont gerade die Opposition und die Trennung durch das Aufzeigen der starken Bezogenheit von Schauspieler und Zuschauer aufeinander und durch die notwendige ›Entfremdung‹ des Schauspielers von sich selbst. Er sieht darin gerade kein Problem, jedenfalls keines für das Theater, sondern zeigt es als Voraussetzung seiner Auffassung von Theater. Das ›Problem‹ des Zuschauers, nämlich passiv und rezeptiv zu sein, ist also kein Problem des Theaters, sondern gehört zu diesem notwendig hinzu. Es geht bei dem Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer bei Diderot somit gerade nicht um eine »selbstauflösende Vermittlung«²⁸, sondern um eine reflektierende Hervorhebung der notwendigen Vermittlung.

Hinzu kommt die räumliche und zeitliche Begrenzung der jeweiligen Position: Der Schauspieler ist auch immer schon Zuschauer, genauer muss er Zuschauer gewesen sein, um spielen zu können, er ist es jedoch nicht im Theater. Diese Möglichkeit eines Wechsels zwischen den beiden Positionen und die Inanspruchnahme der Kenntnisse der einen Perspektive für die andere heben die Trennung nicht auf, sondern betonen sie, machen aber auch die Möglichkeit des Übergangs deutlich, obgleich dieser asymmetrisch ist: Schauspieler sind immer auch Zuschauer, Zuschauer sind jedoch keine professionellen, das heißt bewussten Schauspieler, sondern vielmehr deren ›Versuchsobjekte‹ in doppelter Hinsicht, nämlich einmal als beobachtete Objekte, sodann als affizierte Subjekte.

26 Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 22f.

27 Ebd. S. 25.

28 Ebd. S. 18.

Das emanzipatorische Potential des Diderot'schen Ansatzes liegt dann auch vielmehr in der Aneignung eines Fremdverhältnisses und der Etablierung eines erstmals möglichen Selbstverhältnisses als in der »Wiederaneignung eines in einem Trennungsprozess verlorengegangenen Selbstverhältnisses«. Die Emanzipation wird nicht durch die Ununterscheidbarkeit oder eine Angleichung von Schauspieler und Zuschauer ermöglicht, sondern durch die durchaus radikale, aber nicht absolute Verteilung der gleichwertigen Positionen im Theater. Somit kann Diderots *Paradox* als die Umkehrung der von Rancière formulierten Problemstellung gelesen werden: Der Wille, die Distanz zu vergrößern und aufrechtzuerhalten, schafft sie ab, und zwar insofern, als zwischen den Positionen eine grundsätzliche Gleichheit besteht, die derjenigen entspricht, die zwischen Befehlenden und Gehorchenden besteht – allerdings mit denselben Problemen im Hinblick auf die »reine Kontingenz« der Ordnung, die eben nur so lange eine ist, wie die ursprüngliche Gleichheit gerade nicht in Erscheinung tritt. Anders ausgedrückt: Gerade die zumindest temporär gegebene klare Unterscheidung zwischen den Positionen weist auf die ursprüngliche Gleichheit hin, die etwas anderes ist als Identität. Darauf soll im folgenden Kapitel näher eingegangen werden.

II.1.2 Nicht-Identität als Bedingung von Gleichheit

Die bereits erwähnte »paradoxe Wirksamkeit der reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung«²⁹ basiert, wie bereits zuvor angedeutet, auf der ursprünglichen Gleichheit derjenigen, die befehlen, und derjenigen, die gehorchen. Diese Gleichheit wird laut Rancière jedoch in der philosophischen Tradition verdeckt, sodass der Sklave und der Herrscher als scheinbar radikal Ungleiche die Identität der vermeintlich natürlichen gesellschaftlichen Ordnung als ganzer gewährleisten. Politik, so Rancière, unterbricht ebendiese Ordnung:

Es gibt Politik, weil bzw. wenn die natürliche Ordnung der Hirtenkönige, der Kriegsherren oder der Besitzenden durch eine Freiheit unterbrochen ist, die die Gleichheit aktualisiert, auf der jede gesellschaftliche Ordnung beruht. [...] Die Ungleichheit ist letztlich nur durch die Gleichheit möglich. Es gibt

29 Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 30.

Politik, wenn die als natürlich vorausgesetzte Logik der Herrschaft von dem Effekt dieser Gleichheit durchkreuzt wird.³⁰

Die vollständig geordnete Gesellschaft befindet sich damit immer jenseits der Politik, insofern sie die Verteilung der Positionen naturalisiert und fest-schreibt. Dass Ungleichheit nur durch Gleichheit möglich ist, heißt letztendlich, dass die Etablierung einer Ordnung, die auf Ungleichheit basiert, nur möglich ist, wenn alle am gleichen *Logos* teilhaben, nämlich an jenem, der diese Ungleichheit rechtfertigt und als natürliche oder notwendige ausgibt. Politik ist die Erinnerung an die ursprüngliche Gleichheit und deswegen eine Gefahr für jede bestehende Ordnung, weil sie unter dem oberflächlichen Konsens und der Anerkennung der zugeordneten Positionen den Konflikt freilegt, der sich aus der Kontingenz des Bestehenden speist.

Politik löst die Identität der Gesellschaft auf, da diese in einen Widerspruch mit sich selbst gerät, die etablierte Ordnung und die eindeutige Verteilung der Rollen in Frage stellt. Der Übergang vom Verstehen des Befehls, also vom Verstehen des herrschenden *Logos* zum Besitz des *Logos* und damit zu der Fähigkeit, selbst Befehle zu erteilen, markiert den Beginn dessen, was bei Rancière ›Politik‹ genannt wird. Die Paradoxie liegt in jener Struktur begründet, die derjenigen ähnlich ist, welche auch das Verhältnis von Zuschauer und Schauspieler kennzeichnet: Die Gleichheit kommt zum Vorschein durch das Hervorheben der Ungleichheit, also durch die Politik, und die Ungleichheit, welche die gesellschaftliche Ordnung kennzeichnet, ist überhaupt nur durch diese ursprüngliche Gleichheit möglich. Diese ist gleichsam der Nullpunkt, aus dem die spätere Ordnung hervorgeht.

Das oben skizzierte Theater hat demgegenüber die Ungleichheit zum Ursprung, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen basiert es, wie bereits besprochen, auf der Trennung von Zuschauer und Schauspieler, wenn auch, wie Rancière aufzeigt, diese Trennung als eine absolute in Frage zu stellen ist. Zum anderen besteht ein Ungleichheitsverhältnis zwischen der Art der Ordnung des Theaters und jener der Gesellschaft, da das Theater keine Natürlichkeit der Verteilung der Positionen zu behaupten versucht. Die ›Künstlichkeit‹ des Theaters und seiner spezifischen Ordnung entspricht damit nicht der »reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung«³¹, sondern ist viel-

30 Ebd. S. 29.

31 Vgl. ebd. S. 30.

mehr eine Art ›zweite Natur‹, deren Ordnung zwar nicht natürlich erscheinen soll, aber auch nicht völlig kontingent ist.

Somit zeigt das Theater *ex negativo* den Zusammenhang von Identität und Gleichheit in der Gesellschaft auf: Um als Theater definierbar zu sein, muss dieses eine Identität aufweisen, die im Unterschied und der vordergründigen Ungleichheit von Zuschauer und Schauspieler gründet. Diese Ungleichheit ist jedoch eine konkrete und auf den zeitlichen und räumlichen Rahmen des Theaters beschränkte; es ist eine artifiziell und von allen Beteiligten bewusst hergestellte Ungleichheit, die an den Rahmen des Theaters gebunden ist und dieses zugleich konstituiert. Indem das Theater diese offen ›künstlich‹ hergestellte Ordnung zeigt und zugleich andere Ordnungen, also von sich selbst verschiedene Ordnungen repräsentiert, fungiert es zugleich als Effekt jener Gleichheit, die Rancière zufolge jeder gesellschaftlichen Ordnung zugrunde liegt und die notwendig ist, um den herrschenden *Logos* – hier den des Theaters – überhaupt verstehen zu können. Auch hier also ist die Ungleichheit nur durch die Gleichheit möglich, im Theater aber wird dieses paradoxe Verhältnis nicht verschleiert, sondern ins Bewusstsein gebracht und künstlerisch genutzt.

Dabei ist auf einer weiteren Ebene auch das Prinzip der Nicht-Identität für das Theater konstitutiv. Der Schauspieler unterscheidet sich vom Zuschauer nämlich nicht allein dadurch, dass er aktiv ist, während jener passiv bleibt und zuschaut, sondern auch dadurch, dass er nicht er selbst ist, sondern vielmehr etwas anderes oder jemand anderen repräsentiert. Holger Schott Syme sieht darin gar die Grundprämisse des Theaters und genau diese in unserer Gegenwart in Gefahr:

Rather, the essence of theatre is the agreed-upon assumption that one of the two parties in the room is not quite herself – and the only reason the other party has shown up is because they are interested in the thing or the person or the idea that the first party represents, in full knowledge of the fact that that representation is in some sense profoundly untruthful.³²

Das Wissen um die ›Unwahrhaftigkeit‹ der Repräsentation ist dabei der entscheidende Aspekt. Der Zuschauer kommt nicht trotz der dort herrschenden

32 Holger Schott Syme: »How to Kill a Great Theatre: The Tragedy of the Volksbühne«, in: *dispositio.net*, 20.5.2017. www.dispositio.net/archives/2452 (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

›Unwahrhaftigkeit‹ ins Theater, sondern gerade wegen dieser. In diesem Wissen um die Unwahrhaftigkeit, welches in Diderots *Paradox* etabliert wird, besteht die dortige Aufklärung des Zuschauers respektive der Leserin. Das heißt auch, dass der Unterschied zwischen dem typischen Zuschauer zu Diderots Zeit und dem heutigen Theaterpublikum darin besteht, dass diesem grundsätzlich zugetraut wird, sich über die Unwahrhaftigkeit im Klaren zu sein und genau dafür Zeit und Geld aufzuwenden. Der heutige Theaterzuschauer erwartet also nicht oder nicht in erster Linie Unterhaltung, Belehrung oder emotionale Ergriffenheit vom Theater, sondern er erwartet vielmehr, auf intelligente Weise belogen zu werden.³³

Das Wissen um den Aspekt der Repräsentation auf Seiten des Schauspielers und die für diesen Beruf – insofern es einer ist – konstitutive Nicht-Identität des Subjekts machen also die ›Identität‹ des Theaters, wie es bei Diderot gezeigt wird, aus. Zugespitzt formuliert basiert die Identität des Theaters also auf Nicht-Identität und damit ebenfalls auf einer Paradoxie. Der Schauspieler als ein nicht mit sich selbst identisches Subjekt repräsentiert etwas Drittes, was so wiederum nur im Theater möglich ist. Das Theater ist nur dann Theater, wenn es über sich hinausweist und etwas außerhalb des Theaters repräsentiert. Es bezieht seine institutionelle Identität aus der Ermöglichung der Nicht-Identität einzelner Subjekte und umgekehrt: Nur im Theater ist ein solches »Subjekt ohne Subjekt« denkbar, wie Philippe Lacoue-Labarthe es in eben dieser Formel zuspitzt, denn »nur der ›Mann ohne Eigenschaften‹, nur ein Wesen ohne Eigen- und Besonderheiten, das Subjekt ohne Subjekt (entfernt und abgezogen von sich selbst), ist in der Lage, überhaupt zu zeigen [présenter] oder herzustellen.«³⁴

Insofern der ideale Schauspieler bei Diderot ein Geschick für die unterschiedlichsten Charaktere hat, stellt er nicht zuletzt eine grundsätzliche Gleichheit zwischen diesen verschiedenen Charakteren nicht einfach dar, sondern zuallererst her. Für ihn und im Theater sind alle Rollen absolut gleichwertig, unabhängig davon, welcher Rang der jeweiligen Rolle in der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung zusteht oder zugeschrieben wird.

33 Zumindest gilt dies für den idealtypisch aufgeklärten und modernen Zuschauer, als der das aktuelle Publikum oftmals gerade nicht mehr angesprochen wird, wie Syme in Bezug auf die Neuausrichtung der Berliner Volksbühne aufzeigt und kritisiert.

34 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: »Paradox und Mimesis« (Vortrag, gehalten am 1. November 1979 in Berkeley, University of California), in: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*, übers. von Thomas Schestag, Basel 2003, S. 11-33. Hier S. 25.

Der Schauspieler befindet sich selbst jenseits von Hierarchien und bricht diese durch sein Talent, jedwede Rolle spielen zu können, auf – jedenfalls im Moment des Spiels selbst. Gleichwohl handelt es sich dabei nicht um ein Plädoyer für die Anarchie, also die Abschaffung oder Zerstörung jedweder hierarchischen Ordnung, sondern um eine Demonstration eben jener »reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung«, in deren »paradoxe[r] Wirksamkeit« Rancière nichts weniger als die Voraussetzung von Politik festmacht, insofern Politik als etwas betrachtet wird, das gerade nicht in der reibungslosen Ausübung von Macht und der effizienten Verwaltung des Bestehenden besteht, sondern in der bewussten *Unterbrechung*³⁵ der dafür etablierten »Maschinerien«.³⁶ Die Unterbrechung der scheinbar reibungslos funktionierenden Maschinerien erinnert an die bestehende Machtausübung und an die Festschreibung von Ungleichheit vor dem Hintergrund der zugrundeliegenden ursprünglichen Gleichheit.

II.1.3 Vom großen Schauspieler zum emanzipierten Zuschauer: Großzügigkeit statt Ressentiment

Was Diderots *Paradox* zufolge den guten Schauspieler von einem schlechten unterscheidet, ist, wie schon gesehen, die Fähigkeit, Gefühle auf der Bühne zu simulieren, anstatt sie tatsächlich zu durchleben, und mithin den mit starken Gefühlen einhergehenden Kontrollverlust des Selbst an andere zu delegieren, um damit eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Dieser Vorgang setzt auf Seiten des Zuschauers die Fähigkeit der Empathie respektive der Einfühlung, also ein zunächst moralisch neutral gefasstes Mit- oder Nachfühlen voraus, dem die dargestellten Gefühle gewissermaßen untergejubelt werden.³⁷ Em-

35 Auch der Begriff der »Unterbrechung« wird bei Brecht erneut auftauchen; er ist dort bekanntermaßen als Technik der Kritikermöglichkeit in das Theater selbst integriert. In diesem konkreten Zusammenhang, also bezogen auf Rancières Terminologie, ist es damit buchstäblich »politisch«.

36 Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 29.

37 Die Begriffe »Empathie« und »Einfühlung« werden im Folgenden weitgehend synonym verwendet, insofern sie zunächst einmal beschreibend in Bezug auf den jeweiligen Text zu verstehen sind. Grob gesagt ist »Einfühlung« der ältere Begriff, »Empathie« ein zeitgenössischer Begriff. Da wir uns aber nicht auf aktuelle Empathie-Diskurse einlassen, sondern die bei Diderot verhandelten Positionen in den Mittelpunkt stellen wollen, ist es sinnvoll, beide Begriffe zu verwenden und explizit darauf zu verweisen, dass ein bestimmtes, von Diderot behandeltes Phänomen damit bezeichnet wird, das

pathie ermöglicht dann einen Selbstverlust des Zuschauers durch dessen Fokussierung auf den anderen, nämlich den Schauspieler. Insofern ist auf den ersten Blick auch bei Diderot das enthalten, was üblicherweise die Kritiker des Theaters auf den Plan ruft, denn erstens steht der Zuschauer laut dieser Kritik »einer Erscheinung gegenüber, von der er weder den Herstellungsvorgang noch die Wirklichkeit, die von der Erscheinung verdeckt wird, kennt. Zweitens bleibt der Zuschauer unbeweglich und passiv auf seinem Platz. Zuschauer sein bedeutet, zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der zur Handlung getrennt zu sein.«³⁸

Der Zuschauer kann demnach weder erkennen noch handeln; er wird vielmehr vom Schauspiel gebannt und von seiner eigenen Empathiefähigkeit beherrscht. Das heißt, er verliert sogar, wenn auch nur vorübergehend, sein eigenes Ich und spiegelt emotional, was für den idealen Schauspieler im *Paradox* konstitutiv ist: das Fehlen einer eigenen Identität. Im Moment der Rezeption gilt der bei Diderot thematisierte Selbstverlust somit auch und besonders für den Zuschauer. Anders als der Schauspieler, dessen eigene Gestalt in den Hintergrund tritt, um die fremden Gestalten spielen zu können, ist es beim Zuschauer allerdings das eigene Gefühl, das von den Gefühlen des anderen in den Hintergrund gedrängt wird. Beim Schauspieler ist der Identitätsverlust aktiv und kontrolliert, insofern die Vorstellung eines tatsächlichen ›Subjekts ohne Subjekt‹ eine nicht realisierbare Idealvorstellung bleiben muss, während der Zuschauer des großen Schauspielers den eigenen Identitätsverlust passiv erleidet und somit weder erkennen noch handeln kann – so zumindest die gängige Kritik.

Ein scharfer Gegensatz von starkem Ich-Bewusstsein auf der einen Seite und Empathie auf der anderen Seite ist auch für Friedrich Nietzsches Verständnis des Ressentiments konstitutiv. Ähnlich wie Rancière in jüngerer Zeit geht Nietzsche bereits von einer grundsätzlichen Polarisierung zwischen ›Aristokraten‹ und ›Sklaven‹ aus und konstituiert dieses Verhältnis ebenfalls vornehmlich durch eine Beobachterperspektive, also durch eine räumlich-visuelle Verteilung der Positionen. Während nur der Aristokrat ein tatsächlich unabhängig fühlendes, starkes Ich ist, wendet sich der Sklave nach außen und mithin auf dieses starke Ich des Aristokraten, aber nicht, um es als anderes anzuerkennen, sondern um ihm nachzufühlen und es schließlich als

sich nicht ohne weiteres in heutige Empathie-Diskurse übersetzen lässt. Dies liegt, wie gesagt, auch außerhalb unserer Fragestellung.

38 Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 12.

anderes zu verneinen. Darin besteht jener ›Sklavenaufstand in der Moral‹, den Nietzsche in der *Genealogie der Moral* folgendermaßen beschreibt:

Der Sklavenaufstand in der Moral beginnt damit, dass das R e s s e n t i m e n t selbst schöpferisch wird und Werthe gebiert: das Ressentiment solcher Wesen, denen die eigentliche Reaktion, die der That versagt ist, die sich nur durch eine imaginäre Rache schadlos halten. [...] Diese Umkehrung des werthenden Blicks – diese n o t h w e n d i g e Richtung nach Aussen statt zurück auf sich selber – gehört eben zum Ressentiment: die Sklavenmoral bedarf, um zu entstehen, immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äusserer Reize, um überhaupt zu agiren, – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion.³⁹

Der Sklave ist hier ein Beobachter des anderen und dadurch dem Ressentiment, eben dem ›Nach-Fühlen‹ unterworfen, das ihn gleichsam zwanghaft an den anderen und dessen vermeintliche Gefühle bindet, zugleich jedoch einen Widerstand gegen diesen anderen hervorruft. Fritz Breithaupt geht in Bezug auf Nietzsche gar so weit, Empathie mit Ressentiment gleichzusetzen, was zwar ein interessanter Gedanke, allerdings nur bedingt nachvollziehbar ist:

Diese Beobachter, diese Wesen mit Empathie, *leben in der Nachfolge der anderen*. Sie erleben nach und fühlen, was diese vielleicht fühlen mögen. Dies ist die wörtliche Bedeutung von »re-sentiment«, »nach-fühlen«. Der empathische Mensch hat keine eigenen Gefühle, zumindest keine starken Gefühle voller Leidenschaft. Stattdessen lebt er die Gefühle anderer Menschen nach. In diesem Sinne ist Empathie für Nietzsche strukturell Ressentiment.⁴⁰

Richtig ist, dass sowohl Empathie als auch Ressentiment selbst keine Gefühle, sondern *per definitionem* Formen der gefühlsmäßigen Reaktion eines Individuums auf ein anderes Individuum sind. Empathie und Ressentiment miteinander zu identifizieren respektive Nietzsche diese Identifikation zuzuschreiben, erscheint vor dem Hintergrund einer genauen Differenzierung und Analyse jedoch wenig hilfreich, bedenkt man insbesondere, wie affektiv und gewissermaßen selbst ressentimentbehaftet auch nur der Verdacht des Ressentiments in politischen Diskursen diskutiert wird oder Diskussionen gar verhindert.

39 Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5 (= KSA 5), München 1999, S. 245-412. Hier S. 270. (Hervorh. i. O.)

40 Fritz Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin 2017, S. 60. (Hervorh. i. O.)

Wenn darüber hinaus auch noch Empathie *per se* als Ressentiment betrachtet würde – und nicht etwa als eine zwar analoge, jedoch keineswegs identische Form der Bezugnahme –, fiel die Analyse in diesen Diskursen noch um einiges schwerer.

Da sich nichtsdestotrotz das Nachfühlen *als* Ressentiment nicht so sehr auf das richtet, was die anderen tatsächlich fühlen, sondern auf das, »was diese vielleicht fühlen mögen«, handelt es sich um keine echte Beziehung zu den anderen, keine Form der Intersubjektivität und Verbindung, sondern um eine wie auch immer geartete Form der Projektion.⁴¹ Zeitgenössischer formuliert könnte man die Beziehung auch virtuell nennen, insofern sie reale Konsequenzen hat, obwohl sie physisch nicht existiert. Darin, so lässt sich als Gegenthese festhalten, liegt auch die Differenz von Empathie und Ressentiment: Erstere bezieht sich auf eine existierende Beziehung, die freilich auch künstlich im Sinne von ästhetisch sein kann, oder sie stellt eine Beziehung im Sinne der Gleichheit überhaupt erst her. Ressentiment dagegen bezieht sich auf eine rein virtuelle Beziehung, verhindert oder boykottiert eine echte Beziehung und basiert auf radikaler Ungleichheit, die allerdings durch das Provozieren von Ressentiments auf diese Weise auch zuallererst erzeugt werden kann.

Anders als das Ressentiment und die Projektion, die bestimmte »dunkle Seiten« von Empathie darstellen, ist insbesondere die vom Schauspieler beim Theaterzuschauer evozierte Empathie eine ästhetisierte und bewusst hergestellte.⁴² Als seinerseits ein Zuschauer des Alltags betrachtet der Schauspieler zunächst selbst die äußere Form der Gefühle und nicht deren psychologische Ursache, er ist also ebenfalls ein Beobachter, aber ein kalter Beobachter, der sich nicht unmittelbar affizieren lässt, sondern die Äußerungsformen der Gefühle studiert. Er lebt nicht in der Nachfolge der anderen, lebt nicht die Gefühle anderer Menschen nach, sondern stellt diese lediglich dar, gibt ihnen nachträglich eine künstlerische Form, transzendiert und ästhetisiert sie. Diese anderen, also die Theaterzuschauer, werden schließlich ihrerseits zu Beob-

41 Der Begriff der »Projektion« wird hier technisch beschreibend verwendet, nicht als psychoanalytischer Fachterminus.

42 Die Frage, inwiefern die Rede von den »dunklen Seiten der Empathie« in Bezug auf die von Breithaupt beschriebenen Phänomene überhaupt adäquat ist und ob nicht vielmehr einiges dafürspricht, diese als die Regel und die moralisch positiv konnotierte Empathie als Ausnahmefall zu betrachten, ließe sich diskutieren, soll an dieser Stelle aber nicht weiterverfolgt werden.

achtern, die zwar tatsächlich nachfühlen, jedoch mit einem zumindest rudimentär vorhandenen Wissen um die eigene ästhetische Situation und den fiktionalen Charakter des Dargestellten.

Der Zuschauer hingegen, der in seiner Rolle gänzlich aufginge, ohne sich dieser Rolle bewusst zu sein, und der somit in der Nachfolge der anderen lebte, wäre die paradigmatische Figur des Ressentiments. Er wäre ein Sklave sowohl der Gefühle der anderen als auch der eigenen Wünsche und Projektionen, die sich mit jenen Gefühlen verbinden, die nicht seine eigenen sind. Die ästhetische und das heißt auch physisch-konkrete Situation des Theaters aber setzt genau diesem Aufgehen in der Rolle des Zuschauers klare Grenzen, es ›definiert‹ sie und klärt sie buchstäblich auf. Auch eine solche Form der Empathie beschreibt Breithaupt:

Wir können uns in die Haut des anderen versetzen, weil seine oder ihre Situation uns als klar erscheint. Oder anders formuliert: Man hat Empathie, weil man die Situation des anderen ästhetisieren und damit klären kann. Die Klarheit einer menschlichen Situation, die uns bei uns selbst meist abgeht, verdankt sich einem Medium, nämlich einem anderen Wesen als Medium der Erfahrung.⁴³

Was Breithaupt hier über den idealisierten empathischen Beobachter feststellt, gilt umso mehr für den Theaterzuschauer, da dieser sich von Anfang an in einer ästhetisierten Situation befindet. Paradoxerweise verdankt sich die aufgeklärte und das heißt auch ästhetisierte Empathie demnach einer Distanzierung, Begrenzung und medialen Vermittlung. Als empathischer Beobachter ist der Zuschauer nur für eine begrenzte Zeit passiv und den Erscheinungen hingegeben. Er ist zwar momentan von der Fähigkeit zur Handlung, aber anders, als die Kritiker des Theaters Rancière zufolge vermuten, nicht von der zur Erkenntnis abgeschnitten. Vielmehr ist er aufgrund seiner Erkenntnisfähigkeit überhaupt erst empathisch. Diese Perspektive unterscheidet sich von der ersten oben angeführten also insofern, als sie dem Zuschauer eine Erkenntnisfähigkeit zuerkennt, die ihn zuallererst als empathischen Beobachter qualifiziert, und verweist auf die im vorangegangenen Kapitel thematisierte Verflechtung von Gleichheit und dem Erkennen der Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung.

Welcher Art aber ist vor dem Hintergrund von Empathie und Ressentiment das Zuschauen des Diderot'schen Schauspielers, das dessen Spiel auf

43 Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, S. 17.

der Bühne vorausgeht? Tatsächlich handelt es sich dabei um eine dritte Form, geht man davon aus, dass es eine erste Form gibt, in der ein Beobachter im Beobachten eines anderen aufgeht und insofern von Ressentiment getragen wird, und eine zweite Form eines empathischen Beobachters, der zwar etwas aufgeklärter und distanzierter ist, aber ebenfalls in erster Linie von Gefühlen geleitet wird. Beide Formen des Zuschauens basieren auf dem Nachfühlen und damit auf dem Zugang zu den tatsächlichen oder lediglich imaginierten Gefühlen einer anderen Person, die einmal tendenziell als gleich, nämlich im Falle des ästhetisierten Beobachtens, und ein andermal als ungleich, nämlich im Falle des Ressentiments, betrachtet wird. Beide Zuschauer wären für Diderot allerdings ›Gefühlsmenschen‹, deren Impulsivität und Unmittelbarkeit in der Reaktion nicht nur auf der Bühne, sondern ebenso in der Gesellschaft problematisch wäre:

Bei tausend Gelegenheiten ist das Gefühl in der Gesellschaft ebenso schädlich wie auf der Bühne. [...] Der Gefühlsmensch folgt den natürlichen Impulsen und vermag nur, den Schrei seines Herzens genau wiederzugeben – in dem Augenblick, da er diesen Aufschrei mildert oder verstärkt, ist er es nicht mehr selbst, er ist ein Schauspieler, der eine Rolle spielt.⁴⁴

Hier wird nebenbei deutlich, dass bei Diderot ein Übergang möglich zu sein scheint, dass der Gefühlsmensch seinerseits zum Schauspieler *werden* kann, und zwar bereits dann, wenn er seine eigenen Reaktionen kontrolliert – was in der Öffentlichkeit praktisch immer der Fall sein dürfte. Der große Schauspieler allerdings ist, wie schon gezeigt wurde, vor allem ein kalter Beobachter, der allenfalls aus der Erinnerung Erscheinung und Gefühl zusammenbringt, also mit zeitlichem Abstand. Er »beobachtet die Erscheinungen: der Gefühlsmensch dient ihm als Modell, er denkt über ihn nach und findet aus der Überlegung, was er um der besseren Wirkung willen hinzufügen oder weglassen muß. [...] Nur ein Mensch, der sich ganz in der Gewalt hat, [...] kann seine Maske ab- und wieder aufsetzen.«⁴⁵

Der große Schauspieler negiert also nicht die Gefühlswelt, verlässt sich in seiner Arbeit jedoch ganz auf die Erscheinungswelt, die der Gefühlsmensch ihm unfreiwillig darbietet. Gerade weil dieser tatsächlich und authentisch fühlt, so scheint es, kann sich der beobachtende Schauspieler ganz auf dessen Äußerungen konzentrieren und diese für sein Spiel sogar verfeinern, was

44 Diderot: *Paradox*, S. 31f.

45 Ebd. S. 32.

sie dann, paradoxerweise, noch glaubwürdiger und nachvollziehbarer macht. Das Beobachten des Schauspielers ist somit frei sowohl von wohlwollender Empathie als auch von Ressentiment, er ist im propagierten Idealfall tatsächlich ein vollkommen kalter Beobachter, ähnlich einem idealen Wissenschaftler, der sein Objekt aus reinem Erkenntnisinteresse und ohne jegliches Eigeninteresse beobachtet. Auch ist er weder von der Fähigkeit zur Erkenntnis noch von der zur Handlung abgetrennt; ganz im Gegenteil ermöglicht ihm die Konzentration auf die Erscheinungen sowohl das eine wie das andere.

Es ist allerdings bezeichnend, dass der *Erste* im *Paradox über den Schauspieler* im Anschluss an seine Bemerkung über die Schädlichkeit des Gefühls eine Szene schildert, die diesmal keine aus dem Theater ist, sondern eine aus dem gesellschaftlichen Leben, und zwar, wie er sagt, aus seinem eigenen. Diese Erzählung schildert geradezu paradigmatisch eine Urszene des Ressentiments, insofern dem erzählenden Ich dort »die eigentliche Reaktion, die der That versagt ist«⁴⁶. Es handelt sich um eine klassische Dreiecksgeschichte, eine Eifersuchtsszene, aber ohne offene Artikulation der Eifersucht:

Stellen Sie sich zwei Liebhaber vor, die beide eine Erklärung machen wollen. Welcher wird sich besser aus der Affäre ziehen? Ich bestimmt nicht. Ich erinnere mich, daß ich mich dem geliebten Wesen immer nur zitternd genaht habe – mir schlug das Herz, meine Gedanken verwirrten sich, die Stimme erstickte, ich verdarb alles, was ich sagen wollte – ich antwortete mit nein, wenn es ja hätte heißen sollen – ich war linkisch und ungeschickt, lächerlich vom Scheitel bis zur Sohle, bemerkte es und wurde dadurch immer nur lächerlicher. Dagegen verstand es ein heiterer, lustiger und gewandter Rivale, der sich voll in der Gewalt und an sich selber Freude hatte, *unter meinen Augen* keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, seine Verehrung auszusprechen, und zwar in feiner, geistreicher Weise; er unterhielt, gefiel und hatte Erfolg. Er bat um ein Händchen, das man ihm überließ, er ergriff es manchmal, ohne darum gebeten zu haben, küßte es, küßte es wieder, und ich saß in einer Ecke und bemühte mich, *die Augen von einem Schauspiel abzuwenden*, das mich in Wallung brachte, erstickte meine Seufzer, preßte meine Fäuste, bis die Gelenke knackten, versank in Schwermut und konnte, von kaltem Schweiß bedeckt, meinen Kummer *weder zeigen noch verbergen*.⁴⁷

46 Vgl. Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, S. 270.

47 Diderot: *Paradox*, S. 31. (Hervorh. S. Sch.)

Der Rivale des erzählenden Ichs erscheint hier als der eigentliche Auslöser und zugleich als souveräner und gleichsam stellvertretender Akteur der eigenen Gefühle des Erzählers »dem geliebten Wesen« gegenüber. Der Kontrast zum eigenen »lächerlichen« Verhalten wird erst durch die Gewandtheit des Anderen deutlich, der darüber hinaus den Ich-Erzähler zum unfreiwilligen Zuschauer nicht nur von dessen Souveränität, sondern auch der eigenen unzeitigen Gefühle macht. Gleichzeitig wird das »Schauspiel« erst dadurch zu einem solchen, dass der Ich-Erzähler sich selbst als Zuschauer des vermeintlich eigens auf ihn zugeschnittenen Schauspiels begreift, sich mit der Rolle des Zuschauers also identifiziert. Er ist seiner Situation scheinbar ausgeliefert, obwohl er sie selbst mitkonstituiert, indem er sich die passive Rolle zu eigen macht. Daraus ergibt sich das eigentümliche Dilemma, den aus der Beobachtung resultierenden Kummer »weder zeigen noch verbergen« zu können. Dies wird im Hinblick auf den Kontext der Anekdote zur eigentlichen Pointe: Zeigen und Verbergen erscheinen hier nicht als Gegensätze, sondern als Bedingung füreinander, das heißt, dass es nicht entweder Zeigen oder Verbergen gibt, sondern nur Sowohl-als-auch oder Weder-noch. Während dem Rivalen als gewissermaßen aristokratischem Anderem beides zukommt, ist dem Beobachter und Erzähler beides verwehrt. Er ist im Moment des Beobachtens buchstäblich authentisch, nichts als er selbst und dadurch von jeder Gestaltungsmöglichkeit abgeschnitten, denn, wie es zuvor heißt, »[m]an gibt sich seinem Gefühl hin und hört auf zu gestalten./Dabei ist es mit den heftigen Freuden ebenso wie mit dem tiefen Schmerz: sie sind stumm.«⁴⁸

Nachträglich jedoch, mit zeitlichem und räumlichem Abstand, wird daraus eine detailliert gestaltete Erzählung, welche die vorherigen Ausführungen über die Unvereinbarkeit künstlerischer Gestaltung mit starken Gefühlen bestätigt:

Werden Sie in dem Augenblick, in dem Sie Ihren Freund oder Ihre Geliebte verloren haben, ein Gedicht über ihren Tod machen? Nein. Wehe dem, der in diesem Augenblick sein Talent brauchen kann! Erst wenn der große Schmerz vorüber, das starke Gefühl abgestumpft ist, wenn man Abstand gewonnen hat von der Katastrophe, die Seele ruhig ist, wenn man sich des vergangenen Glücks erinnert, fähig ist, den Verlust zu begreifen, wenn sich die Erinnerung mit der Phantasie verbindet, die eine, um die Freuden der Vergangenheit

48 Ebd. S. 30.

widerzuspiegeln, die andere, um sie zu vergrößern, dann erst hat man sich in der Gewalt und vermag gut darüber zu sprechen.⁴⁹

Wie verhält sich nun die künstlerische Gestaltung zum dargestellten Ressentiment? Kurz gesagt, sie durchkreuzt es, und zwar durch die Erzählung selbst, insofern diese sehr wohl eine »eigentliche Reaktion«, eine Tat ist, allerdings eine nachträgliche. Gleichwohl wird das Ressentiment durch die Erzählung überhaupt erst sichtbar, tritt sozusagen ins Rampenlicht. Der Akt der Erzählung im Rahmen des Dialogs hebt das Weder-zeigen-noch-verbergen-Können im Moment des Darstellens auf. Weil sich das Ich im Erzählen nicht nur selbst wieder in der Gewalt hat, sondern weil es auch die Gewalt über die erzählte Geschichte hat, findet eine Trennung zwischen intradiegetischem und extradiegetischem Ich statt, eine Distanz zum eigenen Erleben durch Spaltung des Ichs. Das erzählte Ich ist nicht identisch mit dem erzählenden Ich und während die Augen des erzählten Ichs ganz »diese nothwendige Richtung nach Aussen« hin auf eine »Gegen- und Aussenwelt« haben und bloß reagieren, richtet das erzählende Ich im Akt der Erzählung den Blick »zurück auf sich selber« und kehrt damit die »Umkehrung des werthenden Blicks« abermals um, diesmal nämlich zu seinen Gunsten.⁵⁰ Die nachträgliche Erzählung ist dabei keinesfalls eine imaginäre Rache, keine bloße Reaktion mehr, sondern Reflexion der Zuschauerposition und Transformation in Handlung, die den Rivalen nicht als den Anderen verneinen, sondern ihn als ebenbürtigen »Feind« – um mit Nietzsche zu sprechen – gelten lassen kann, der ihn umgekehrt auch selbst als ebenbürtig auszeichnet:

Ein solcher Mensch schüttelt eben viel Gewürm mit Einem Ruck von sich, das sich bei Anderen ingräbt; hier allein ist auch das möglich, gesetzt, dass es überhaupt auf Erden möglich ist – die eigentliche »Liebe zu seinen Feinden«. Wie viel Ehrfurcht vor seinen Feinden hat schon ein vornehmer Mensch! – und eine solche Ehrfurcht ist schon eine Brücke zur Liebe... Er verlangt ja seinen Feind für sich, als seine Auszeichnung, er hält ja keinen andren Feind aus, als einen solchen, an dem Nichts zu verachten und **s e h r V i e l** zu ehren ist!⁵¹

49 Ebd.

50 Vgl. Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, S. 270.

51 Ebd. S. 273. (Hervorh. i. O.)

Nun gibt es bei Diderot allerdings eine neuerliche Wendung, die gewissermaßen wieder in Ressentiment umschlägt, denn zuletzt wird dem Rivalen gar der ›Verstand‹ aberkannt und echte Liebe als unvereinbar mit Verstand vorgestellt, sodass sich aus der Anekdote die Pointe ergibt, nur entweder ehrlich lieben, dies aber nicht zeigen zu können oder souverän eine Liebe zeigen zu können, die es aber gar nicht gibt:

Man sagt, die Liebe raubt denen den Verstand, die welchen haben, und gibt ihn jenen, die keinen haben, das heißt [...], sie macht die einen gefühlvoll und albern und die anderen kalt und unternehmungslustig./Der Gefühls-mensch folgt den natürlichen Impulsen und vermag nur, den Schrei seines Herzens genau wiederzugeben – in dem Augenblick, da er diesen Aufschrei mildert oder verstärkt, ist er es nicht mehr selbst, er ist ein Schauspieler, der eine Rolle spielt.⁵²

An dieser Stelle wird deutlich, dass jener Gefühls-mensch, von dem der *Erste* spricht, kein anderer als er selbst und schließlich auch das *alter ego* Diderots sein muss. Der Apologet des kalten Schauspielers identifiziert sich selbst somit durchaus nicht mit dessen Rolle, sondern erweist sich als sein Gegenpart,

52 Diderot: *Paradox*, S. 31f. Ein Echo der hier angedeuteten notwendigen Kontrolle der eigenen Gefühle in der Öffentlichkeit, das heißt im Grunde des Schauspieler-Daseins eines jeden Menschen in der Gesellschaft, findet sich in einem Gespräch von Dick Cavett mit Marlon Brando aus dem Jahr 1973, das unter dem Titel »Marlon Brando on Acting« im Netz archiviert ist: <https://www.youtube.com/watch?v=yfy-T3R9Juo> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020). Vgl. Brando: »I think that we couldn't survive a second, if we wouldn't be able to act... that, eh, that acting is a... it's a survival mechanism...« (00:41-00:51); sowie: »... that's something that I couldn't do. I couldn't do what you do. And that's ... that's a different kind of acting, you're playing a different kind of role ...« (5:29-5:37). (Transkription S. Sch.) Der gesamte Gesprächsausschnitt ist insofern bemerkenswert, als Brando gemeinhin als der herausragende Vertreter des *Method Acting* gilt, also als ›Gefühlsschauspieler‹ und ›Charakterdarsteller‹, hier jedoch gleichsam ein eigenes und durchaus komplexes ›Paradox über den Schauspieler‹ inszeniert. »Brando's grimacings in *The Last Tango in Paris*« (der Film ist 1972 erschienen) sind dann interessanterweise auch Roland Barthes Beispiel dafür, dass Brandos vom *Actors Studio* herkommende Art zu spielen weit entfernt ist von Brecht sowieso, aber auch von Diderots und Eisensteins Überlegungen zum Schauspieler. Möglicherweise treffen sie sich jedoch an einem Punkt wieder, nämlich bezüglich der gesellschaftlichen Relevanz des schauspielerischen Vermögens. Vgl. Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: ders.: *Image, music, text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, New York 1977, S. 69-78. Hier S. 75.

als ein Gefühlsmensch, der deshalb auch seinerseits nicht gänzlich frei von Ressentiment sein kann.

Auf diesen mehrfachen Wechsel von Identifikation und Distanzierung macht bereits Victor Klemperer aufmerksam, wenn er das *Paradox über den Schauspieler* als einen sehr persönlichen und geradezu paradigmatischen Text Diderots erkennt, der dessen eigene Autorenposition reflektiert:

So erscheint also Diderots Natur in dieser Selbstschau umschichtig [sic!] als eine dreifache. Er ist so völlig subjektiv, so ganz Stimmungsmensch, daß er, zu allem Beobachten und Nachahmen, zu jedem Rollenspiel untauglich, nur immer sich selber und seine wechselnden Augenblicke aussagen kann; er ist aber auch ein Prediger, und ausdrücklich ein berechnender und schauspielerisch begabter Prediger; und endlich ist er auch ein wirklicher Schauspieler und sogar ein solcher, der die Rolle eines komödiantischen Menschen überzeugend verkörpert.⁵³

Bemerkenswert hierbei ist, dass Klemperer bereits im ersten Satz zwar von einer »Natur« spricht, allerdings von einer, die »umschichtig« in einer Selbstschau »erscheint«, einer »Natur« also, die mannigfaltig ist und die obendrein gänzlich vom Sehen und Gesehenwerden abhängt und somit einem ästhetischen Regime unterworfen ist. Der Zuschauer ist somit auch hier konstitutiv, ohne ihn gibt es schlichtweg nichts, das erscheinen könnte, und Schauspieler und Zuschauer sind bei Diderot mithin immer zusammenzudenken.

Die Notwendigkeit des Zuschauers für die Reflexion der eigenen Position, für die Selbstschau, ist dabei keineswegs spezifisch für Diderot und auch nicht für das Nachdenken über ›die Natur‹ des Theaters, sondern sie betrifft auch die Philosophie. Hannah Arendt verweist auf diesen engen Zusammenhang des Zuschauens mit der Philosophie und stellt die Geschichte dieser ambivalenten Verbindung dar,

denn die Vorstellung, die Betrachtung sei der höchste Bewußtseinszustand, ist so alt wie die abendländische Philosophie. Das Denken – nach Platon ein stummes Selbstgespräch – dient nur dazu, die Augen des Geistes zu öffnen, und selbst der Aristotelische nous ist ein Organ, das die Wahrheit sieht und anschaut. Mit anderen Worten, das Denken zielt auf die Betrachtung und

53 Victor Klemperer: *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Band I: Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin 1954, S. 307.

erfüllt sich in ihr, und die Betrachtung ist nicht Tätigkeit, sondern Passivität; sie ist der Punkt, an dem die geistige Tätigkeit zur Ruhe kommt.⁵⁴

Wenn das Zuschauen derart genuin mit der Philosophie verbunden ist, dann entspringt auch die ebenfalls seit Platon bestehende Tradition der Theaterfeindlichkeit, wie sie Rancière aufgreift, nicht so sehr der Tatsache, dass Philosophie und Theater grundverschieden oder unvereinbare Gegensätze wären, sondern vielmehr einer allzu großen Ähnlichkeit und Verwechselbarkeit der verschiedenen möglichen Arten des Zuschauens und dem schwer zu durchschauenden Wechselspiel von Aktivität und Passivität, Freiheit und Abhängigkeit, Gleichheit und Ungleichheit. Das Betrachten als zentraler Modus ist Philosophie und Theater zwar gemeinsam, doch geht die spezifische Verbindung von Zuschauen und Urteilen, wie es sie innerhalb der Philosophie einmal gegeben hat, im Laufe der Geschichte wieder verloren, wie Arendt bemerkt:

Verlorengegangen ist nicht nur das Vorrecht des Zuschauers zum Urteilen, wie wir es bei Kant fanden, sondern auch die noch tieferliegende Einsicht, daß alles, was erscheint, dazu da ist, gesehen zu werden, daß der Begriff der Erscheinung selbst den Zuschauer fordert, und daß deshalb Sehen und Erblicken Tätigkeiten höchsten Ranges sind.⁵⁵

Die enge Verbindung von Zuschauen und Urteilen löst die vermeintliche Passivität des Zuschauers wieder auf, macht das Zuschauen selbst zu einer Tätigkeit und bindet den Zuschauer in besonderer Weise an die Sprache, verpflichtet ihn geradezu zum Urteil. Der noch wichtigere Gedanke ist jedoch das daraus auch umgekehrt resultierende Angewiesensein des Urteilens auf die Positionierung als Zuschauer. Erst die Distanzierung von den Erscheinungen ermöglicht überhaupt eine echte Hinwendung zu ihnen, die damit einhergehende Bezogenheit und nicht zuletzt die sprachliche Vermittlung. Zuschauersein in diesem Sinne wäre somit die Möglichkeitsbedingung für Urteilsfähigkeit.

Der solcherart immer schon bewusst wahrnehmende, selbstdenkende und unabhängig urteilende Zuschauer ist schließlich dem emanzipierten

54 Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes. Band I: Das Denken*, hg. von Mary McCarthy, übers. von Hermann Vetter München 1979, S. 16.

55 Ebd. S. 141.

Zuschauer, den Rancière in seiner Form der demokratischen Verallgemeinerung des Zuschauens vor Augen hat, sehr ähnlich. Diese demokratische Verallgemeinerung verbindet mit dem Zuschauersein wiederum eine Form der Gleichheit und sieht dies gerade nicht als etwas Außergewöhnliches oder gar Kritikwürdiges an, sondern als Normalität: »Zuschauer zu sein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation.«⁵⁶ Die Emanzipation des Zuschauers besteht deshalb darin, diese Gleichheit und die gemeinsame Macht anzuerkennen und auszuüben:

Was unsere Leistungen verifiziert – ob es sich darum handelt zu unterrichten oder zu spielen, zu reden, zu schreiben, Kunst zu machen oder zuzusehen –, ist nicht unsere Teilhabe an einer in der Gemeinschaft verkörperten Macht. Es ist die Fähigkeit der Namenlosen, die Fähigkeit, die jede(n) gleich jedem/r anderen macht. Diese Fähigkeit wird durch unüberbrückbare Distanzen ausgeübt, sie wird durch ein unvorhersehbares Spiel von Assoziationen und Dissoziationen ausgeübt./In dieser Macht zu assoziieren und zu dissoziieren liegt die Emanzipation des Zuschauers, das heißt die Emanzipation von jedem von uns als Zuschauer.⁵⁷

Die Gleichheit zielt demnach nicht auf eine Gleichförmigkeit des Ausdrucks ab, sondern auf das genaue Gegenteil, nämlich eine größtmögliche, eine beinahe unmögliche Pluralität. Jeder ist Zuschauer, alle Fähigkeiten sind gleichwertig, jedoch nicht identisch und auch nicht bloß Teil eines großen Ganzen, in dem sie aufgehoben würden. Vielmehr liegt die Macht der Einzelnen gerade darin, dass sie auf ganz unterschiedliche Weise ihren Ausdruck finden und keiner in Konkurrenz zu einem anderen tritt; sie sind radikal inkommensurabel. Wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, bedingen auch hier Nicht-Identität und Pluralität die Gleichheit. Allerdings, so muss man Rancière vorhalten, unterschlägt diese offenkundige Idealvorstellung einer emanzipatorischen Gleichheit einer Menge von Zuschauerinnen und Zuschauern die Tatsache, dass es in diesen Zusammenhängen sehr reale Machtverhältnisse gibt, die sich nicht einfach durch die bloße Behauptung jener Gleichheit überwinden lassen und wohl auch nicht durch die Praxis des Assoziierens und Dissoziierens alleine. Dennoch ist in dieser Vorstellung nicht zuletzt auch ei-

56 Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 28.

57 Ebd. S. 27f.

ne Rezeptionstheorie begründet, die auf eine grundsätzlich offene Haltung, das heißt auf die Freiheit aller Beteiligten setzt:

Die Künstler erzeugen wie die Forscher die Bühne, auf der die Manifestation und die Wirkung ihrer Kompetenzen ausgestellt und ungewiss geworden sind in den Begriffen des neuen Idioms, das ein neues intellektuelles Abenteuer übersetzt. Die Wirkung des Idioms kann nicht vorweggenommen werden. Es bedarf der Zuschauer, die die Rolle aktiver Interpreten spielen, die ihre eigene Übersetzung ausarbeiten, um sich die »Geschichte« anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte zu machen. Eine emanzipierte Gemeinschaft ist eine Gemeinschaft von Erzählern und Übersetzern.⁵⁸

Hier wird ein weiterer Aspekt deutlich, nämlich dass die Bedeutung des emanzipierten Zuschauers gerade in dessen Unverfügbarkeit liegt. Eben weil er ein nicht einholbarer Anderer ist, kann und darf die Wirkung nicht vorweggenommen werden. Wird dies doch versucht, sind sowohl Gleichheit als auch Freiheit nicht mehr möglich und der Zuschauer wird in der Tat zum ›bloßen‹, zum passiven Zuschauer und Konsumenten. Dieser Aspekt ist entscheidend für die Frage, ob eine künstlerische oder wissenschaftliche Gemeinschaft als ›emanzipiert‹ zu bezeichnen ist, und verunmöglicht zugleich die dahingehende Selbstbezeichnung, denn eine Gemeinschaft, die sich selbst als eine ›emanzipierte‹ bezeichnete, nähme ebenfalls jene Wirkung vorweg, die doch erst deren Zuschauer als aktive Interpreten einlösen können.

Die Anerkennung des Unverfügbaren und der Angewiesenheit auf den Anderen kennzeichnet auch das *Paradox über den Schauspieler*. Die darin thematisierte Wirkungsästhetik scheint zwar, oberflächlich betrachtet und wenn man versucht, es auf einzelne explizit vertretene Thesen zu reduzieren, eher eine manipulative Lenkung des Zuschauers durch ein perfektioniertes Spiel im Blick zu haben. Die gezielte Erzeugung einer bestimmten Wirkung, das Evozieren von Gefühlen und das vorherige Studieren der Zuschauerseele sind schließlich das genaue Gegenteil einer emanzipierten Gemeinschaft, denn der Schauspieler wird auf manipulative Fähigkeiten hin trainiert. Jedoch erzeugt der Text selbst gerade die gegenteilige Wirkung, nämlich eine Offenheit in der Rezeption und die Notwendigkeit des weiteren Erzählens und Über-

58 Ebd. S. 32.

setzens.⁵⁹ Die Art der Infragestellung der herkömmlichen Meinung erinnert nicht zufällig an die Urform der abendländischen Philosophie, den platonischen Dialog und dessen Protagonisten Sokrates. Die *doxa*, die herrschende Meinung, wird auch hier immer wieder auf die Probe gestellt und gewissermaßen von allen Seiten beleuchtet, doch die offene und zum Teil geradezu chaotische, zumindest unsystematische Form des Gesprächs verhindert auch den Absolutheitsanspruch der jeweils anderen Position.

Die Manipulation des Zuschauers respektive des Lesers wird durch den aufklärerischen Gestus des Dialogs selbst relativiert, der sein Verfahren offenlegt, anstatt bloß anzuklagen, zu kritisieren oder zu verleugnen, dass es offenkundig möglich ist, eine bestimmte Wirkung gezielt herzustellen, oder auch dagegen zu polemisieren. Gerade durch die Thematisierung und Offenlegung dieser Möglichkeit wird auch die Grenze sichtbar, die durch den Zuschauer, Zuhörer, Leser oder allgemein durch den Rezipienten als aktiven Interpreten markiert wird: Er kann das ihm Dargebotene immer auch zurückweisen. Die Erkenntnis, dass auch er sich vor der intendierten Wirkung, zumal der emotionalen, nicht verschließen kann, fordert ihn dazu heraus, ein aktiver Interpret zu werden, also eine Position einzunehmen, welche die Distanz wiederherstellt, anstatt in kritikloser Identifikation aufzugehen. Das kann im Extremfall auch bedeuten, sich der Auseinandersetzung zu entziehen.

Auch auf der Inhaltsebene des Dialogs bewahrt die Künstlichkeit des dargestellten und erzeugten Gefühls im Theater vor Ressentiment, indem es vielmehr dessen strukturelle Bedingungen aufzeigt. Der sich aufgrund der Lektüre seiner Rolle bewusste Zuschauer kann zu den eigenen Gefühlen auf Distanz gehen und sich dadurch nicht zuletzt selbst beobachten. Das Ressentiment hingegen lässt, wie bei Nietzsche zu sehen war, den Beobachter nicht mehr los, es fesselt ihn, bindet ihn an den anderen und verwehrt ihm die Distanznahme. Auch das kann freilich gezielt eingesetzt werden, woraus sich die Frage ergibt, ob Ressentiment gerade im politischen Diskurs nicht grundsätzlich zu einseitig als Fehler und Defizit derer betrachtet wird, denen es zugeschrieben wird, wohingegen der Auslöser oder vielmehr die auslösende

59 Hier sei erneut daran erinnert, dass wir uns hier selbst auf eine Übersetzung stützen, was die bekannten philologischen Schwierigkeiten mit sich bringt, jedoch speziell an dieser Stelle auch als ein produktives Hineintreten in einen Prozess von Lektüren, Erzählungen, Übersetzungen begriffen werden kann.

Positionierung, die notwendig eine der Ungleichheit und der Machtausübung ist, aus dem Blick gerät.

Sogar Nietzsche selbst muss in Bezug auf die vermeintlich klare Aufteilung der Rollen nicht absolut verstanden werden. Noch deutlicher tritt dies bei Diderot hervor: Die Positionierung ist temporär, nicht ontologisch, das heißt, zu verschiedenen Zeitpunkten kann jemand die eine oder die andere Position einnehmen. Insbesondere der perfekte Schauspieler ist ein Idealtypus, kein real existierender hervorragender Berufsschauspieler. Das Nachdenken über diesen zeigt, wie auch Klemperer bereits festgestellt hat, dass es immer schon eine Mischung aus *sensibilité* und kaltem Rollenspiel gibt und diese Mischung nicht auflösbar ist. So gesehen sensibilisiert es für das Ineinandergreifen von ›Natur‹ und Kunst, Talent und Technik. ›Künstliches Gefühl‹, wie es im *Paradox* thematisiert wird, ist obendrein eine Form der Erkenntnisfähigkeit, also ein Verstandesvermögen, das gleichsam wie ein Gefühl unmittelbar reagiert, aber zugleich seine Ursachen reflektiert. Als ›sensibler Verstand‹ besitzt es nicht zuletzt die Fähigkeit zur Selbstbeschränkung und zur Urteilsfähigkeit hinsichtlich der Frage, wann, wie und warum *sensibilité* und wann dagegen kaltes Rollenspiel gefordert ist. Dies ist letztlich die ethische Frage, die das *Paradox* umkreist, und wir werden ihr bei Brecht erneut begegnen.

Was nun die emanzipatorische Rolle des Zuschauers betrifft, so lässt sich auch diese als eine ethische Frage begreifen und auf andere Rezeptionskontexte übertragen, insbesondere auf die Situation von Autor und Leser, die auch bei Diderot selbst von Bedeutung ist, insofern das *Paradox* in erster Linie Literatur ist und keine Anleitung zum Schauspiel. Es wurde bislang zwar immer wieder erwähnt, aber nie in den Mittelpunkt gestellt, dass das *Paradox* ein literarischer Text ist, und die Frage, an wen sich dieser Text eigentlich richtet, ist nicht eindeutig zu beantworten. Dass es sich dabei nicht primär um eine Anleitung für Schauspieler handeln dürfte, sollte aus den bisherigen Ausführungen klargeworden sein. Dass es sich aber ferner auch nicht um eine einfache Widerlegung der gängigen Meinung über den Schauspieler zur Zeit Diderots handelt, die lediglich noch einen historischen Wert hätte, ist schon weniger selbstverständlich, aber hier auch dargelegt worden. Was sich vielmehr zeigt, ist eine Orientierung an Rezipienten, deren Konturen nicht ganz klar sind, an gleichsam abstrakten, aber ›emanzipierten‹ Rezipienten, die nicht belehrt, sondern miteinbezogen werden sollen, ohne dass genau vorgeschrieben würde, auf welche Weise das geschehen soll.

Wie entscheidend die jeweilige Adressierung eines Textes für den Leser oder die Leserin und deren eigene Emanzipationserfahrungen ist, erläutert in jüngerer Zeit Didier Eribon in seinem autobiographischen und gesellschaftskritischen Essay *Gesellschaft als Urteil*:

Deshalb muss man, so scheint mir, auf diesem Punkt bestehen: Bei der Beurteilung des Werks eines Autors oder einer Autorin darf man, unabhängig von den Kritikpunkten, die man für notwendig erachtet, niemals die Frage aus den Augen verlieren, was sie im Moment des Schreibens erreichen wollten. Was wollten sie den Menschen, an die sie sich richteten, sagen? Wo wollten sie sich in den Kämpfen ihrer Zeit verorten, wenn sie sich engagierten und Bücher schrieben, die so effizient und mächtig wie Handlungen sein sollten? Welche Strategien verfolgten sie? Wem oder was wollten sie sich mit ihren Diskursen entgegenstellen? Die Umkehrung dieser Gedanken ist nicht weniger wahr: Die Autoren, die wir nicht mögen, sind solche, die nichts für uns tun und uns bei nichts behilflich sein wollen, die uns demobilisieren, paralisieren und ersticken (oder dies zumindest versuchen).⁶⁰

Demobilisieren, paralisieren, ersticken – das sind andere Begriffe für die oben diskutierte Erfahrung des Zuschauens als ›bloßem‹ Zuschauen, das mit Ressentiment einhergeht. Was Eribon in kritischer Absicht beschreibt, ist jene Erfahrung einer verabsolutierten Ungleichheit, die den jeweils anderen auf seine untergeordnete Rolle festschreibt und ihm zugleich die Artikulation und Kritik dieser Tatsache verwehrt, und genau das ist auch das Thema seines ganzen Buches. Eine Frage, die den von Eribon gestellten noch vorausgeht, ist darüber hinaus jene, an wen sich Texte eigentlich wenden und in welcher Weise sie das tun. Wenden sie sich ausschließlich an gegenwärtige Leser, gar an ein bestimmtes, antizipiertes Publikum, oder wenden sie sich auch an die Nachwelt? Wenden sie sich ferner an alle Menschen in gleicher Weise oder wollen sie Bestätigung von den einen und Demobilisierung der anderen? Kurz, wollen sie paralisieren oder wollen sie emanzipieren, wollen sie Verstehen befördern oder unmittelbare Wirkung erzielen?

Eribon selbst fasst das, was jene Texte auszeichnet, an denen ihm besonders viel liegt, mit dem Begriff der ›Großzügigkeit‹ und einer ›Sorge um die

60 Didier Eribon: *Gesellschaft als Urteil. Identitäten, Klassen, Wege*, übers. von Tobias Haberkorn, Berlin 2017, S. 129. In eine ähnliche Kerbe schlägt (mit expliziter Bezugnahme auf Eribon) im deutschsprachigen Raum aktuell Daniela Dröscher: *Zeige deine Klasse. Die Geschichte meiner sozialen Herkunft*, Hamburg 2018.

anderen« zusammen.⁶¹ Darin liegt ein ethischer Anspruch, der auch auf den Leser und das heißt auch auf ihn selbst übergreift: Er will ein ebenso großzügiger Autor werden. Die großzügige Sorge um die anderen, so können wir sagen, gibt eine bestimmte Form des Schreibens vor, die nicht darauf abzielt, diese anderen in ihrer rein rezeptiven Rolle zu halten, sondern sie an genau dem teilhaben zu lassen, was Rancière in Bezug auf den Zuschauer eine »emanzipierte Gemeinschaft« nennt: »Es bedarf der Zuschauer, die die Rolle aktiver Interpreten spielen, die ihre eigene Übersetzung ausarbeiten, um sich die ›Geschichte‹ anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte zu machen. Eine emanzipierte Gemeinschaft ist eine Gemeinschaft von Erzählern und von Übersetzern.«⁶²

Ein schlechter Text, ein schlechtes Theater und eine schlechte Gemeinschaft wären nach diesen ethischen Kriterien dann solche, die sich selbst als abschließend setzen, als etwas, zu dem man lediglich ein Verhältnis der Subordination, der kritiklosen Zustimmung und der sklavischen Nachahmung haben kann, und die somit Ressentiment erzeugen, anstatt Emanzipation und Großzügigkeit zu ermöglichen.

II.1.4 Sklavischer Charakter? Zur politischen Ambivalenz der Analogie von Schauspielern und Sklave

Nun bleibt es für den Schauspieler, wie er sich uns bislang darstellte, allerdings konstitutiv, dass er von »sklavischer« Nachahmung und Subordination – nämlich seiner selbst unter die Rolle, die er darstellt – geleitet wird. Tatsächlich gibt es darüber hinaus einen historischen Zusammenhang, in dem der Schauspieler nicht bloß im metaphorischen Sinne ein Sklave war oder sich lediglich »sklavisch« verhalten hätte, sondern in dem er tatsächlich ein solcher gewesen ist. Iris Därmann erinnert in einem Aufsatz, der sich mit der Figur des Schauspielers bei Diderot und Rousseau befasst, an den Unterschied zwischen klassischem Griechenland, »wo Agon und Theater – der platonischen Verurteilung zum Trotz – angesehene Konkurrenz- und Prestigeforen für Freie und Gebildete darstellten,«⁶³ und dem Rom der Gladiatorenkämpfe. Dort nämlich, so Därmann,

61 Vgl. Eribon: *Gesellschaft als Urteil*, S. 128-130.

62 Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 33.

63 Iris Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers: Rousseau, Diderot und die Gladiatur«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 12 (2012), S. 39-49. Hier S. 40.

waren die römischen Schauspieler Verfemte, Sklaven. Der Sklave ist Niemand, ohne Namen, ohne Rechte, ohne Eigentum, ohne Familie und Nachkommen, kurz: ohne Selbst und Identität. Daher ist er geschickt für die unterschiedlichsten Rollen und Charaktere: Er kann »sich selbst« spielen und Sklave bleiben, in theatralischem Spiel und rituellem Zweikampf aber auch alles werden [...].⁶⁴

Vom Gladiatoren-Schauspieler wurde erwartet, so zeigt Därmann mit Rückgriff auf Cicero weiter, dass er, »sollte er Schmerzen oder Todesangst verspüren, sich in der Gewalt haben muss und als unterlegener Kämpfer ungerührt das Urteil der Menge über *missio* oder Tod entgegennehmen und, wenn es sein muss, klaglos in den Tod gehen muss.«⁶⁵ Dieser Sklave, dessen Spiel ein erzwungenes ist, kann sich zwar durch sein ›Talent‹ seine Freilassung erkaufen, aber aufgrund einer mangelhaften Vorführung oder des Missfallens beim Publikum auch zum Tode verurteilt werden. Er spielt buchstäblich um sein Leben und das bedeutet, dass seine Kälte und Erhabenheit auf eine Unterdrückung von Angst und Schmerz sowie einen größtmöglichen äußeren Druck zurückzuführen sind, nicht auf eine im modernen Sinne herausragende künstlerische Begabung.

Die Analogie, die Därmann im Folgenden zwischen dem römischen Gladiator und Diderots *Paradox* herauszustellen versucht, ist daher nicht adäquat. Zwar ist es richtig, dass sich Diderot – oder richtiger gesagt, der *Erste* des *Paradox* – an einer Stelle des Dialogs auf den antiken Gladiator als Referenzfigur bezieht, doch tut er dies in Form eines doppelten Vergleichs beider Figuren miteinander: »Der antike Gladiator ebenso wie der große Schauspieler, und der große Schauspieler genau wie der antike Gladiator sterben nicht, wie man im Bett stirbt, sondern sind gehalten, uns einen anderen Tod vorzuspielen, um uns zu gefallen.«⁶⁶ Die chiastische Struktur des doppelten Vergleichs beider Figuren sowie die inhaltliche Redundanz, die das zunächst einmal bedeuten würde, verweisen dagegen auf etwas, das Därmann später selbst als »produktive und erfinderische *Imitatio*« im Unterschied zur lediglich nachahmenden *imitatio* bezeichnet und welche sie als Fähigkeit zwar dem virtuosen Schauspieler, nicht aber dem Gladiator zuerkennt.⁶⁷ Dabei ist bereits das Verhältnis der beiden Figuren selbst durch die *imitatio* bestimmt und

64 Ebd.

65 Ebd. S. 43.

66 Diderot: *Paradox*, S. 18.

67 Vgl. Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«, S. 45.

nicht etwa nur ihrer beider Fähigkeit, etwas Drittes zu spielen. Diderots Bemerkung hebt einerseits die gegenseitige *imitatio* hervor und andererseits das Ziel des Spiels, das darin besteht, dem Publikum und das heißt ›uns‹ zu gefallen. Er zählt sowohl die beiden Dialogpartner als auch uns, nämlich seine Leserinnen und Leser, zu den Zuschauern und mithin Richtern der Darbietung.

Gerade der durch den Vergleich herausgestellte offensichtliche Kontrast zwischen einem Spiel auf Leben und Tod und dem existenziell risikolosen Spiel des berufsmäßigen Schauspielers lässt die Freiheit des Letzteren besonders stark hervortreten. Anders als der Gladiator befindet sich der Schauspieler des 18. Jahrhunderts keineswegs in einer unmittelbar lebensbedrohlichen Situation und seine Kälte resultiert auch nicht aus der erzwungenen Unterdrückung von Gefühlen, sondern aus der souveränen Fähigkeit, diese zu kontrollieren und einen Abstand herzustellen. Dazu ist er nur deshalb in der Lage, weil er Distanz einnehmen kann und seine Existenz nicht unmittelbar von seinen Fähigkeiten abhängt. Er darf spielen, er soll auch gefallen und Wirkung erzielen, doch er muss es nicht. Scheitert er, so hat er schlimmstenfalls einen schlechten Abend, erhält negative Kritiken oder möglicherweise auch kein Engagement mehr. Nicht so der römische Gladiator: Er hat unmittelbar den Tod zu fürchten.

Der doppelte Vergleich Diderots verweist darüber hinaus auf eine dritte Form der *imitatio*, die an eine zeitliche Inversion gekoppelt ist. Nicht der römische Gladiator ist der »Prototyp des ›kalten‹ und daher ›großen Schauspielers«⁶⁸, wie Därmann meint, sondern der von Diderot vorgestellte Schauspieler des 18. Jahrhunderts ist in seinem Vergleich umgekehrt das Idealbild des antiken Gladiators. Erst dem großen Schauspieler ist die Freiheit zu jener produktiven *imitatio* möglich, die ein solches Ideal – insbesondere das des Gladiators – überhaupt darstellbar werden lässt. Die Freiheit von existenzieller Not und zu produktiver *imitatio* bringt zum Erscheinen, was der Gladiator idealerweise hätte sein und zeigen sollen, aber vermutlich nie hat einlösen können, nämlich jener »Prototyp« des kalten Schauspielers zu sein, der sich ganz in der Gewalt hat.

Was beide freilich eint, das ist ihr Erscheinen im öffentlichen Raum. Sie »sterben nicht, wie man im Bett stirbt, sondern sind gehalten, uns einen anderen Tod vorzuspielen, um uns zu gefallen.«⁶⁹ Beide befinden sich in der Tat

68 Vgl. ebd. S. 44.

69 Diderot: *Paradox*, S. 18.

auf einer Bühne und in Abhängigkeit vom Gefallen der jeweils Zusehenden. Im Falle des Gladiators geht es für diesen allerdings, wie schon gezeigt, um die physische Existenz, buchstäblich um ›das nackte Leben‹⁷⁰, während sich der moderne Schauspieler und dessen Zuschauer souverän in der Sphäre des Als-ob bewegen, in der es *per definitionem* nicht um Leben und Tod gehen kann. Das bloße Spiel des großen Schauspielers, ohne unmittelbare Konsequenzen für das eigene Leben, ist das, was einen Zivilisationsfortschritt markiert. Ob er nun ein grandioser oder ein miserabler Schauspieler ist, ob er dem Publikum gefällt oder nicht – den Tod braucht er nicht zu fürchten.

Därmanns Konklusion besteht darin, dass Diderot »den Sklaven auf die Bühne geholt und ihm eine politisch-ästhetische Szene bereitet« habe.⁷¹ Anders als Rousseau⁷², der die Schauspielkunst als eine betrügerische und politisch gefährliche erachtete und gleichzeitig die reale Sklaverei nicht für verurteilungswürdig hielt, ist es Diderot demnach

um eine Nobilitierung der historischen Figur des Sklaven als Schauspieler der Gladiatur und der des zeitgenössischen Schauspielers zu tun, sofern der, wie der Sklave, über keine soziale Identität verfügt. Die artistische Fähigkeit zu berechnendem Rollenspiel und kühler Verstellung eröffnet für Diderot Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs auf der lebenspraktisch bedeutsamen Bahn einer professionellen Befreiung.⁷³

Die Nobilitierung einer zwar historischen, aber realen Sklavenfigur wäre demnach analog zur Nobilitierung des modernen Schauspielers zu betrachten. Dies ist vor dem Hintergrund des gerade Ausgeführten mehr als

70 Vgl. dazu Giorgio Agambens mittlerweile paradigmatische Figur des *homo sacer* und dessen Definition in: Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, übers. von Hubert Thüning, Frankfurt a.M. 2002, S. 18: »Der Protagonist dieses Buches ist das nackte Leben, das heißt das Leben des *homo sacer*, der *getötet werden kann, aber nicht geopfert werden darf*, und dessen bedeutende Funktion in der modernen Politik wir zu erweisen beabsichtigen.« (Hervorh. i. O.) Der Vergleich hinkt insofern, als der Gladiator Teil eines kulturellen Rituals ist, sich insofern also fundamental von jener ›modernen‹ Figur unterscheidet, um die es Agamben geht. Darum werden wir diese Spur auch nicht weiterverfolgen. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist die Tatsache, dass es jeweils gerade *nicht* um ein Als-ob, nicht um ein ›bloßes‹ Spiel geht, sondern um die eigene physische Existenz, die auf dem Spiel steht.

71 Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«, S. 49.

72 Auf Rousseau und dessen Ausführungen zum Theater werden wir in einem der folgenden Kapitel noch ausführlicher eingehen.

73 Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«, S. 48f.

fraglich. Diderot geht es, wie gezeigt, nämlich weniger um die Ähnlichkeit von Gladiator und modernem Schauspieler, sondern vielmehr um die markante Differenz zwischen beiden, die der direkte und noch dazu verdoppelte Vergleich zum Vorschein bringt. Die Abwesenheit einer sozialen Identität ist für den Gladiator konstitutiv, sie bestimmt sein gesamtes Dasein, für den Schauspieler ist sie jedoch ein postuliertes Merkmal seines Berufs, der ihm wiederum eine bestimmte soziale Identität und ein Leben auch jenseits der Theaterbühne ermöglicht. Die Befreiung wird für ihn nicht erst durch das Spiel möglich, sondern ist bereits dessen Voraussetzung, bei aller sozialen Randständigkeit freilich, die dieser Beruf historisch trotz allem mit sich brachte und mitunter immer noch mit sich bringt. Doch das ist hier nicht das Thema.

Darüber hinaus ist jene Idee, die Dürmann Diderot unterstellt, eine äußerst zeitgenössische, nämlich die, dass jeder, der sich zu Genüge anstrengt, es aus eigener Kraft zu etwas bringen und seinen eigenen sozialen Aufstieg bewerkstelligen könne. Abgesehen davon, dass diese Vorstellung wohl eher als moderner Mythos, Ideologie oder Narrativ zu bezeichnen wäre, ist es Diderot ganz offenkundig um etwas jener Idee geradezu Entgegengesetztes zu tun, nämlich um das Aufzeigen der Angewiesenheit auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die ein Abstrahieren von und das zeitweise Ablegen der eigenen Identität überhaupt erst möglich machen. Der ideale Schauspieler, den er skizziert, wäre unter den von Dürmann skizzierten römischen Bedingungen gar nicht denkbar gewesen, so sehr er sich selbst auch bemüht hätte. Wer unmittelbar vom Tode bedroht ist oder permanent um seine soziale Existenz fürchten muss, kann kein souveräner Darsteller sein, ihm fehlen schlicht der nötige Handlungsspielraum und die Zeit, um eine echte Distanz einnehmen zu können.

»Die artistische Fähigkeit zu berechnendem Rollenspiel und kühler Verstellung eröffnet« allenfalls in einem anderen von Diderots Texten die »Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs auf der lebenspraktisch bedeutsamen Bahn einer professionellen Befreiung«⁷⁴, nämlich in *Rameaus Neffe*. Dort aber ist der Schauspieler eher durch triviale und in der Tat sklavische Nachahmung gekennzeichnet, die noch dazu im Leben außerhalb des Theaters praktiziert wird und von einem Zynismus der Anpassung getragen wird.⁷⁵ In der Tat

74 Ebd.

75 Der Dialog *Rameaus Neffe*, in Ansätzen seine Rezeption und das Verhältnis zum *Paradox* werden im folgenden Kapitel ausführlicher diskutiert.

haben wir es hier mit einem dritten Fall zu tun, denn der Neffe ist selbstverständlich kein echter Sklave, aber eben auch kein souveräner Schauspieler, insofern er sich seine soziale Existenz dadurch erkaufen muss, dass er der Gesellschaft das vorspielt, was diese sehen möchte und goutiert. Er ist also abhängig und rächt sich gewissermaßen an jenen, von denen er abhängt, durch sein herausragendes, aber gleichwohl betrügerisches Talent.

In jedem Fall ist bereits der Versuch eines wie auch immer gearteten sozialen Aufstiegs die Anerkennung einer Aufteilung in ein Oben und ein Unten, und zwar unabhängig vom Gelingen des einzelnen Versuchs.⁷⁶ Die Nobilitierung des realen Sklaven der Antike als Schauspieler und als eine Figur des sozialen Aufstiegs wäre insofern eine Legitimierung der Sklaverei und keine Kritik daran. Dies würde nicht mit Diderots eindeutig ablehnender Haltung zur Sklaverei übereinstimmen.

Was im Hinblick auf Diderot als sicher gelten kann, ist dessen Bewusstsein der Komplexität gesellschaftlicher Verstrickungen. Insofern bietet er in diesem Punkt auch kein in erster Linie antagonistisches Programm zu Rousseau an, wie Därmann im Hinblick auf beider Position zur real existierenden Sklaverei in den damaligen Kolonien meint, sondern eher eines, das die gesellschaftliche Komplexität zu berücksichtigen und darzustellen versucht. Es ist daher auch folgerichtig, dass er in der *Geschichte beider Indien* sowohl »die vollständige Freilassung der Sklaven« in den Kolonien fordert, als auch gleichzeitig diese »zum bewaffneten Widerstand und die Kolonien zur politischen Ablösung von den Mutterländern« aufruft.⁷⁷ Würde er hingegen uneingeschränkt an die Idee eines sozialen Aufstiegs durch ein Talent zum Rollenspiel glauben, das noch dazu im Rom der Gladiatur, beim Schauspieler in der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und bei der zu jener Zeit real existierenden Sklaverei Ähnliches bewirken können müsste, wäre der direkte Aufruf zum politischen und schließlich auch revolutionären Handeln kaum nötig. Dies jedoch wäre eine äußerst zynische Position. Noch während man

76 Die Bedeutung dieses Umstandes für den Einzelnen und die Schwierigkeiten, diese überhaupt zu thematisieren, diskutiert in jüngerer Zeit der bereits erwähnte Didier Eribon. Was dessen Bücher und Essays zumeist auszeichnet, ist die gelungene Verbindung von autobiographischem Material und theoretischer Reflexion. Er spricht zwar von sich selbst, aber nur insofern dies auch für andere von Belang ist, weil sich dort im Einzelnen die gesellschaftlichen Widersprüche manifestieren. Der Idee, dass sie dort womöglich auch zu lösen sind, werden wir später bei Benjamins Brecht-Lektüre wiederbegegnen.

77 Vgl. Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«, S. 49.

sie versklavte, würde man die Menschen in den Kolonien damit für ihr eigenes Schicksal verantwortlich machen, man rief sie gleichsam dazu auf, sich in einer unmöglichen Weise gegen das an ihnen begangene Unrecht ›aufzu-
lehnen‹, nämlich durch Schauspiel. Kurz, man rief ihnen damit zu: ›Spielen
macht frei‹.

II.2 *Rameaus Neffe als Antithese zum Paradox über den Schauspieler*

Ein verwandtes, jedoch nicht deckungsgleiches Konzept eines sklavischen Charakters findet sich indes in Diderots ungleich stärker rezipiertem Dialog *Rameaus Neffe*, der durch Goethes Übersetzung auch Hegels *Phänomenologie des Geistes* entscheidend beeinflusst hat und später von Michel Foucault in seinem Werk aufgegriffen worden ist.⁷⁸

Rameaus Neffe, dies lässt sich mit Sicherheit sagen, ist in jedem Fall ebenfalls ein Schauspieler, dessen Talent zum Rollenspiel jedoch weniger ästhetischen als vielmehr strategischen Zwecken dient, und zwar genau jenen, die Iris Därmann im Zusammenhang mit der Gladiatur beschreibt: Es geht um gesellschaftlichen Aufstieg oder zumindest um die soziale Existenzsicherung, damit aber gleichwohl auch um eine Festschreibung der bestehenden Verhältnisse, denn das Konzept ›Aufstieg‹ ist nur unter den Bedingungen einer von vertikaler Ungleichheit geprägten Gesellschaftsordnung überhaupt sinnvoll, möglich und erstrebenswert. So gesehen ist Rameaus Neffe gerade kein idealer Schauspieler, denn sein Spiel ist nicht souverän, sondern eine permanente Reaktion auf die herrschenden Verhältnisse zum Zwecke des eigenen Überlebens und dabei zugleich ein Sich-Verlieren im Anderen und im Außen.

Auf die Differenzen zwischen *Rameaus Neffen* und dem Schauspieler im *Paradox* verweist auch Ralph-Rainer Wuthenow und deutet zudem an, dass bereits im *Paradox* der *de facto* und nicht lediglich strategisch ›charakterlose‹ Schauspieler als Problem des Theaters und damit auch als gesellschaftliches Problem zumindest gestreift wird:

Viele Schauspieler sind nicht etwa durch ihr Spiel, also durch die damit einhergehende Verstellung um ihren individuellen Charakter gebracht worden;

78 Diese ›große‹ Einfluss- und Rezeptionsgeschichte kann hier allenfalls gestreift werden; entscheidend für den von uns verhandelten Zusammenhang sind die Differenzen zum *Paradox*.

sie gingen vielmehr zur Bühne, um dort zu spielen, weil sie keinen Charakter besaßen. Aber das Resultat davon war keineswegs eine bedeutende Schauspielkunst, sondern eben nur der Verfall des Bühnenwesens.

Als »Neveu de Rameau« begegnet Diderot ein Mensch, den eine geniale mimische Begabung und eine faszinierende Charakterlosigkeit auszeichnet. Er hatte den Blick dafür.⁷⁹

Die Verstellung des Neffen wird dabei von der Gesellschaft nicht nur toleriert, sondern implizit gar gefordert und weist damit eine strukturelle Ähnlichkeit zu zeitgenössischen Diskussionen um das Phantasma eines flexiblen und anpassungsfähigen – und das heißt decodiert in aller Regel des maximal ausbeutbaren – »Individuums« auf. Während es dem Schauspieler im *Paradoxe* um ästhetische Darstellung und das Erlebbarmachen von Differenzen und Begrenzungen zu tun ist, verhält sich der Neffe scheinbar genauso, wie es auch zeitgenössische Imperative verlangen: Als endlos flexibles Subjekt wird er dissoziativ, verliert sein eigenes Zentrum und funktioniert – vermeintlich – gerade deswegen in jeder beliebigen Situation so, wie es von außen gerade gefordert wird. Diese Ähnlichkeit gilt es im Folgenden genauer zu untersuchen.

II.2.1 Verkörperungen zeitgenössischer »ökonomischer« Imperative?

In einem Aufsatz aus dem Jahr 2014 zeigt die Kulturwissenschaftlerin Rosemarie Brucher auf, dass, wie sie sagt, im Zuge der Etablierung bestimmter »postmoderner« Positionen, die multiple Identitäten grundsätzlich als positiv betrachten, auch die Diagnose der sogenannten »dissoziativen Identitätsstörung« signifikant gehäuft auftritt.⁸⁰ Paradigmatisch nimmt sie dabei auf die Positionen des Philosophen Wolfgang Iser, auf Ulrich Bröcklings Konzept

79 Ralph-Rainer Wuthenow: »Diderots *Paradoxe sur le Comédien* oder die Künstlichkeit der Kunst«, in: Carolina Romahn, Gerold Schipper-Hönicke (Hg.): *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag*, Würzburg 1999, S. 93-102. Hier S. 99.

80 Vgl. Rosemarie Brucher: »Das Narrativ der dissoziativen Identitätsstörung im Kontext ökonomischer Imperative«, in: *Leviathan* 42/2 (2014), S. 191-218. Hier gilt es zu betonen, dass sich Brucher in erster Linie auf Studien und Fälle aus den USA bezieht und dies auch selbst kritisch und einschränkend anmerkt. In unserem Zusammenhang geht es jedoch vor allem um die Argumentationsweisen des Artikels, sodass dieser Umstand für uns keine große Rolle spielt.

und Kritik des ›unternehmerischen Selbst‹ und auf Richard Sennetts Konzept des ›flexiblen Menschen‹ Bezug.⁸¹ Dabei ist zu beachten, dass lediglich Welsch tatsächlich affirmativ argumentiert, Bröckling und Sennett ihre Begriffe und Zeitdiagnosen hingegen in kritischer Absicht entwickeln. Fraglich ist jedoch – und dies soll hier im weiteren Verlauf ebenfalls diskutiert werden, und zwar bezüglich Bruchers eigener Position –, inwiefern auch eine vordergründig kritische Behandlung eines Themas die kritisierten Symptome und Phänomene (unabsichtlich) noch weiter befördern kann.

Die »Dynamik der Ökonomisierung des vormals Devianten«, so Brucher über die grundlegende These ihres Aufsatzes, »betrifft im hohen Maße das Narrativ der multiplen Persönlichkeit, und es lässt sich folglich fragen, ob dessen Popularität nicht gerade darauf basiert, dass das dissoziative Subjekt als eine mögliche zeitgerechte Form des Homo oeconomicus betrachtet werden kann.«⁸² Im Folgenden geht sie weiterhin durchaus kritisch auf verschiedene »Strategien der Ökonomisierung«⁸³ ein, verfällt jedoch schließlich selbst einem ›ökonomischen‹ und darüber hinaus polarisierenden Vokabular, wenn sie schließlich das zentrale Anliegen ihres Aufsatzes formuliert:

Es lässt sich also fragen, ob die Dissoziation als Störung im Zusammenhang mit potenziell schädigenden Wirtschaftsstrukturen *oder aber als optimierte Anpassung und damit als Leitbild* zu bewerten ist, das heißt, ob angesichts der Ökonomisierung alternativer Subjektivitäten hinsichtlich der dissoziativen Identitätsstörung überhaupt noch von der Notwendigkeit der Behebung einer Devianz auszugehen ist oder ob nicht sogar, um es provokant zu formulieren, eine »kulturrevolutionäre« Überlegenheit vorliegt.⁸⁴

81 Es handelt sich konkret um folgende Texte: Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M. 2007; Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, übers. von Martin Richter, Berlin 2006; Wolfgang Welsch: »Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft«, in: *Ästhetisches Denken*, hg. von Wolfgang Welsch, Stuttgart 1991, S. 168-200; Wolfgang Welsch: »Subjektsein heute. Zum Zusammenhang von Subjektivität, Pluralität und Transversalität«, in: *Vernunftnähe, Vernunftferne*, hg. von Helmut Holzhey und Jean Pierre Leyvraz, Bern 1993, S. 153-182. Eine genaue Auseinandersetzung mit den Referenztexten Bruchers würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen; wichtig für unseren Zusammenhang ist die Argumentationslinie im Aufsatz selbst.

82 Brucher: »Das Narrativ der dissoziativen Identitätsstörung«, S. 192.

83 Ebd. S. 201.

84 Ebd. S. 208. (Hervorh. S. Sch.)

Dass eine »optimierte Anpassung« an bestehende Wirtschafts- und mithin Gesellschaftsstrukturen offenbar auch nach Bruchers Auffassung ein positives »Leitbild« darstellt, entspricht exakt jenem zeitgenössischen Menschenbild, das eine Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex eigentlich kritisch zu hinterfragen hätte. Dies wiederum leistet etwa Jochen Krautz bezüglich der sogenannten »Kompetenzorientierung« im Bildungsbereich, die genau ein solches Menschenbild zur Voraussetzung hat:

Die Illusion, dass es sich beim Kompetenz-Konzept um einen dem alten gleichwertigen neuen Bildungsbegriff handeln könnte, zerstört aber auch die OECD selbst gründlich, wenn sie definiert, Schlüsselkompetenzen sollten dazu befähigen, »sich an eine durch Wandel, Komplexität und wechselseitige Abhängigkeit gekennzeichnete Welt *anzupassen*.« »Welche *anpassungsfähigen* Eigenschaften werden benötigt, um mit dem technologischen Wandel Schritt zu halten?« Bildung ist hier also eine Anpassungsleistung an ökonomische Erfordernisse bzw. an das, was die OECD dafür hält. Anpassung war jedoch gerade nicht das Ziel eines humanistischen Bildungskonzepts, sondern Mitmenschlichkeit, Vernunftfähigkeit, Kritikfähigkeit. Kompetenzen zielen dagegen gerade nicht auf einen kritisch-reflexiven Weltbezug, sondern fördern die Affirmation der gegebenen Umstände.⁸⁵

Exakt eine derartige Affirmation der gegebenen Umstände wird indes von Bruchers Aufsatz befördert, auch wenn dieser gleichwohl eine Rhetorik der Kritik aufweist und innerhalb eines bestimmten Rahmens diesen kritischen Anspruch auch durchaus einlöst. Der Begriff der »Kompetenz« wird dort erstaunlicherweise nicht erwähnt, obgleich er sich geradezu aufdrängt, beschreibt sie doch exakt jene Idee der »Anpassungsfähigkeit«, die auch der Idee von »Kompetenzen« zugrunde liegt. Es werde schließlich deutlich, so lautet Bruchers Konklusion,

dass selbst die äusserste Konsequenz der dissoziativen Identitätsstörung, nämlich der radikale Verlust der eigenen Biografie und damit Identität, in Anbetracht der von Sennett und Bröckling hervorgehobenen Aspekte des

85 Jochen Krautz: »Bildung als Anpassung? Das Kompetenz-Konzept im Kontext einer ökonomisierten Bildung«, in: Fromm Forum 13 (2009), S. 87-100. Hier S. 93. http://h-u-g.net/a/2009/Februar202009/krautz_-_bildung_als_anpassung_satz.pdf (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020). (Hervorh. i. O.) Die Zitate sind entnommen: OECD: *Definition und Auswahl von Schlüsselkompetenzen. Zusammenfassung*, 2005, www.oecd.org, S. 8/9.

flexiblen Kapitalismus einen Vorteil im Wettbewerb um ökonomische Überlegenheit verspricht. Dieses Versprechen trägt maßgeblich, das galt es aufzuzeigen, zur sukzessiven Entpathologisierung multipler Identitäten bei.⁸⁶

Dieses Schlusswort ist merkwürdig diffus und es bleibt weit hinter dem zurück, was sich angesichts der zuvor herausgearbeiteten Zusammenhänge erwarten ließe, nämlich unter anderem die Frage, inwiefern es überhaupt möglich ist, dass das bloße Versprechen, »einen Vorteil im Wettbewerb um ökonomische Überlegenheit« zu erhalten, unhinterfragt als etwas Wünschenswertes oder auch nur als Rechtfertigung betrachtet werden kann. Wie bereits an anderer Stelle deutlich wurde, schlägt die vordergründig kritisch angelegte Betrachtung Bruchers hier in eine Affirmation des ›ökonomischen‹ Deutungsrahmens um, da die festgestellte ›Entpathologisierung‹ in diesem Zusammenhang als etwas Begrüßenswertes erscheinen muss und eine über diesen Deutungsrahmen hinausgehende Infragestellung der Vorannahmen bezüglich der Bewertung des Festgestellten buchstäblich abschneidet.

Wir wollen es jedoch zunächst bei diesem kurzen Schlaglicht auf eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit ›dissoziativen Identitäten‹ belassen und uns wieder Diderot und *Rameaus Neffen* zuwenden. Dieser verrät uns möglicherweise andere interessante Aspekte über den Zusammenhang von ›dissoziativer‹ Identität, Gesellschaft und Ökonomie.

II.2.2 Der Neffe und seine vermeintlichen Doppelgänger

Im Folgenden soll daher *Rameaus Neffe* vor dem Hintergrund von Bruchers Auseinandersetzung mit ›dissoziativen Identitäten‹ in der Gegenwart gelesen werden. Dabei kann Diderots Text als ein Beispiel der Kritik am Bestehenden durch vermeintliche situative Affirmation gelesen werden, während Bruchers Aufsatz, im Gegensatz dazu und wie bereits angedeutet, als Affirmation des Faktischen durch vordergründige Kritik daran betrachtet werden kann.

Die Hauptfigur und zugleich der Gesprächspartner des nicht näher bestimmten, aber als Philosoph gekennzeichneten ›Ichs‹ in Diderots Dialog ist der Neffe Rameaus. Doch wer ist dieser Neffe genau? Diese Frage stellt auch Julia Kristeva in ihrer Auseinandersetzung mit der Figur des Fremden:

Wer ist der Neffe? Der Gegner des Philosophen oder sein verborgenes Antlitz? Der konträre Andere oder der in Erscheinung getretene nächtliche Dop-

86 Brucher: »Das Narrativ der dissoziativen Identitätsstörung«, S. 215. (Hervorh. S. Sch.)

pelgänger? Eine klare Antwort auf diese Frage würde der Pantomime ein Ende machen und die »Gedanken – Dirnen« verraten, die Diderot in einem unerhörten polyphonen Gedankenflug gerade durch die Konfrontation zwischen *Ich*-Philosoph und *Er*-Fremder in Szene setzt. Als Verschiedene und Komplizen, Andere und Gleiche stehen sich *Ich* und *Er* gegenüber, verstehen sich, tauschen sogar ihre Plätze (unversehens preist *Er* dreist die Tugend...). Diderots Neffe *will sich nicht* einordnen – er ist der spielerische Geist, der nicht haltmachen, nicht paktieren will, er will nur provozieren, verlagern, verkehren, schockieren, widersprechen.⁸⁷

In jedem Fall, so wird in Kristevas einleitenden Worten zu ihrer Auseinandersetzung mit Diderots *Neffen* deutlich, ist dieser ebenfalls hochgradig ›dissoziativ‹; er will sich und er lässt sich nicht einordnen. Der Verweis Kristevas auf dessen eigenes Wollen markiert jedoch bereits einen Unterschied zum zuvor betrachteten zeitgenössischen Diskurs über dissoziative Identitäten und flexibel-kompetente Anpassung, denn diese geschehen gleichsam unwillkürlich und unbewusst und sollen dies auch. Dissoziative Identitäten sind eine bloße Reaktion auf suboptimale Umstände, kein freier Willensakt, wie ihn der Neffe, wenn wir Kristeva folgen, doch noch aufbringen kann. Nichtsdestotrotz passt sich auch der Neffe an und er spiegelt in der Auflösung seiner eigenen Identität gleichsam die Widersprüche der Gesellschaft, in der er lebt. Seine Dissoziation ist so gesehen nicht etwa Widerstand, sondern ebenfalls eine Form der Anpassung. Diese betreibt der Neffe jedoch im vollen Bewusstsein dessen, was er tut. Zwar reagiert er spontan und in vielerlei Abhängigkeiten befangen, aber nicht unwillkürlich.

Zunächst also gilt es, die hier vorgestellte Form der Identitätsauflösung genauer zu bestimmen, um den Neffen dann vom idealen Schauspieler einerseits und vom durchweg angepassten, dissoziativen Subjekt, wie etwa Brucher es darstellt, andererseits abzugrenzen. Der Neffe, so scheint es, befindet sich genau zwischen diesen beiden Subjektformen: einerseits zu wenig seiner selbst bewusst und in nicht genügender Distanz zu den Rollen, die er einnimmt, zu spontan mithin, um ein Schauspieler zu sein, andererseits zu wenig berechnend und berechenbar, um ein tatsächlich ›ökonomisch‹ denkendes, aber gleichwohl reibungslos fremdverwertbares Subjekt zu sein.

87 Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, übers. von Xenia Rajewsky, Frankfurt a.M. 1990, S. 146f. (Hervorh. i. O.)

Seine Skepsis und Abneigung gegenüber den ›fleißigen‹ und pflichtbewussten Leuten äußert er freimütig und eindeutig: »Und alles würde gut gehen, wenn es nicht eine Anzahl Leute gäbe, die man fleißig nennt, genau, streng ihre Pflichten erfüllend, ernst, oder was auf eins hinauskommt, immer in ihren Werkstätten, ihre Handwerke treibend von Morgen bis auf den Abend, und nichts als das. Auch sind sie die einzigen, die reich werden und die man schätzt.«⁸⁸ Er bezeichnet es ferner als »allgemeine[n] Idiotism [...], sich so viel Kunden zu verschaffen als möglich; eine gemeinsame Albernheit ist's, zu glauben, daß der Geschickteste die meisten habe. Das sind zwei Ausnahmen vom allgemeinen Gewissen, denen man eben nachgeben muß, eine Art Kredit, nichts an sich, aber die Meinung macht es zu was.«⁸⁹

Bemerkenswert an dieser Aussage des Neffen sind vor allem die beiden Begriffe ›allgemeiner Idiotism‹ und ›Kredit‹. Ein ›allgemeiner Idiotismus‹ ist zunächst einmal ein Oxymoron, insofern ein Idiotismus gerade ein ›kennzeichnender, eigentümlicher Ausdruck eines Idioms‹, eine ›Spracheigenheit‹ ist, mithin also gerade nicht allgemein.⁹⁰ Der Begriff *crédit* wiederum ist im Französischen noch deutlicher mit seiner Etymologie verbunden als im Deutschen der ›Kredit‹, nämlich mit der Bedeutung ›Glauben schenken, für wahr halten, vertrauen‹ vom lateinischen *credere*.⁹¹

Der Neffe, lässt sich demnach sagen, spottet hier über den allgemeinen Glauben an die Bedeutung eines Arbeitsethos, das darin besteht, »sich so viel Kunden zu verschaffen als möglich«, und – um heutige Begrifflichkeiten zu verwenden – an die kapitalistische Logik, die Quantität mit Qualität verwechselt, denn »eine gemeinsame Albernheit ist's, zu glauben, daß der Geschick-

88 Denis Diderot: *Rameaus Neffe. Ein Dialog*, aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang Goethe, Stuttgart 1984, S. 32.

89 Ebd.

90 Vgl. die aktuell im Duden verzeichnete Definition: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Idiotismus> (zuletzt aufgerufen am 1.5.2018). Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) wiederum gibt zusätzlich die näherliegende Bedeutung ›typische Äußerung der Idiotie‹ an: <https://www.dwds.de/wb/Idiotismus#1> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020). Im *Le Petit Robert de la langue française* findet sich zum Begriff *idiotisme* lediglich die Definition als Spracheigenheit, wobei der Fokus hier auf der Übersetzbarkeit in andere Sprachen liegt: »Forme ou locution propre à une langue, impossible à traduire littéralement dans une autre langue de structure analogue (gallicisme, anglicisme, germanisme, hispanisme, latinisme...)«. <https://pr.bvdep.com/robert.asp> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

91 Vgl. <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/credere> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

teste die meisten habe.«⁹² Der ›Idiotismus‹ der quantitativen Steigerung ist deshalb allgemein, weil die allermeisten danach handeln; ein Idiotismus im Wortsinne wiederum ist er, weil jeder sich darin einzig glaubt und den anderen überlegen zu werden bemüht, sich aber gerade in dieser Bemühung den anderen angleicht und mit ihnen konkurriert.

Dennoch bemüht sich auch der nicht nur an dieser Stelle polemisierende Neffe um wirtschaftlichen Erfolg, jedoch auf andere Weise. Er bemüht sich darum, den Schein seines Erfolgs den gesellschaftlichen Erwartungen genügen zu lassen, ist faktisch jedoch weder fleißig im landläufigen Sinne noch hat er tatsächlich immer viele Kunden. Geschickt jedoch ist er dennoch, und zwar genau deshalb, weil er keine Pflichten erfüllt, so wie es die Fleißigen tun, »immer in ihren Werkstätten, ihre Handwerke treibend von Morgen bis auf den Abend, und nichts als das.«⁹³ Vielmehr, so können wir sagen, ist er ein ›Fremd- und Vieltuer‹ und steht somit in einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition randständiger, aber gleichwohl schillernder Figuren, die alle eines gemeinsam haben, nämlich eine Nähe zu hyperaktiven, mitunter durchaus auch dissoziativen und meistens zudem als ›demokratisch‹ gekennzeichneten Existenzweisen, sei dies von den Autoren, Kommentatoren und Interpreten nun positiv oder negativ konnotiert worden.⁹⁴

Darüber hinaus ist der Neffe jedoch zweifellos ein äußerst geschickter Blender, denn er schafft es, die Leute glauben zu machen, dass er viele Kunden habe, mit anderen Worten, er schafft es, einen Schein aufrechtzuerhalten und dadurch Macht über jene auszuüben, die ihm diesen Schein als authentisches Sein oder einfach als Realität abkaufen, ihm also buchstäblich ›Kredit‹ geben. Damit lässt er sich in eine Verbindung bringen mit Machiavellis *Fürst*. Dessen wohlgemerkt nicht normativ, sondern deskriptiv zu verstehendes Kernargument lautet, dass sich Macht am effizientesten aufrechterhalten lässt, wenn Schein – also das, was ›das Volk‹ zu sehen bekommt – und

92 Diderot: *Rameaus Neffe*, S. 32.

93 Ebd.

94 Zu Begriff und Geschichte des ›Fremd- und Vieltuers‹ vgl. die Aufsätze im folgenden Sammelband: Christine Abbt, Nahyan Niazi (Hg.): *Der Vieltuer und die Demokratie. Politische und philosophische Aspekte von Allotrio- und Polypragmosyne*, Basel 2017. Zum Aspekt der demokratischen Existenzweise und den spezifischen Eigenschaften des ›demokratischen Subjekts‹ vgl. Juliane Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012, S. 74f.

Sein – also der ›wahre‹ Charakter des Fürsten – auseinanderfallen.⁹⁵ Ähnliches lässt sich auch beim Neffen beobachten, der dieses Verhalten jedoch geradezu ›demokratisiert‹, wenn auch unter ambivalenten Vorzeichen: Kein Alleinherrscher vollzieht hier eine strategische Spaltung von Schein und Sein, sondern ein am Rande der bürgerlichen Gesellschaft stehender Künstler und Taugenichts.

Die Macht dieses Verwandlungskünstlers ist und kann daher auch keine absolute sein, sie ist temporär und lokal begrenzt, immer auf den jeweiligen konkreten Zusammenhang, die aktuelle Situation bezogen. Er ist keineswegs frei und souverän, sondern den gesellschaftlichen Zwängen sogar mehr als andere unterworfen, da er die unterschiedlichsten Interessen bedienen und Bedürfnisse befriedigen muss, um sein wirtschaftliches und soziales Überleben zu sichern. Trotz seines artikulierten und gelebten Unwillens, sich wirklich einzuordnen, verkauft er gleichwohl sich und sein Talent.

Dieter Thomä stellt richtig fest, »dass er unter dem Zwang der Verhältnisse virtuos die Rollen wechselt und damit seine Gönner beeindruckt.«⁹⁶ Allerdings entsteht der vornehmlich gute Eindruck bei jenen Gönnern dadurch, dass sie das Rollenspiel gerade nicht als solches bemerken und das jeweilige Verhalten für des Neffen ›Identität‹ oder Talent halten. Die Fähigkeit zu beeindrucken ist beim Neffen also mit der Fähigkeit, sich zu verstellen, verbunden. Dies tut er im Bewusstsein der Tatsache, dass der ›gute Ruf‹ zwar nicht zwangsläufig zu Reichtum führt, dieser aber umgekehrt jenen begünstigt:

Sonst sagte man: Guter Ruf ist goldnen Gürtel wert. Indessen nicht immer hat der einen goldnen Gürtel, der guten Ruf hat. Aber das ist heutzutage gewiß, wer den goldnen Gürtel hat, dem fehlt der gute Ruf nicht. Man muß, wenn's möglich ist, den Ruf und den Gürtel haben. Das ist mein Zweck, wenn ich mich gelten mache, und zwar durch das, was Ihr unwürdige, niederträchtige, kleine Kunstgriffe scheltet. Ich gebe meine Stunde, gebe sie gut, das ist

95 Vgl. Niccolò Machiavelli: *Il Principe/Der Fürst*, übers. und hg. von Philipp Rippel, Stuttgart 1986, S. 139: »Für einen Fürsten ist es also nicht erforderlich, alle obengenannten guten Eigenschaften wirklich zu besitzen, wohl aber den Anschein zu erwecken, sie zu besitzen. Ich wage gar zu behaupten, daß sie schädlich sind, wenn man sie besitzt und ihnen stets treu bleibt; daß sie aber nützlich sind, wenn man sie nur zu besitzen scheint [...]«

96 Dieter Thomä: *Puer robustus. Eine Philosophie des Störenfrieds*, Berlin 2016, S. 140.

die allgemeine Regel. Ich mache die Leute glauben, daß ich deren mehr zu geben habe, als der Tag Stunden hat; das gehört zu den Idiotismen.⁹⁷

Der Neffe versucht durch die Simulation eines Reichtums an Kunden seinen guten Ruf zu befördern, um somit wiederum tatsächlich zu mindestens leidlichem Reichtum zu gelangen, jedenfalls zu einem Einkommen und gesellschaftlichem Zuspruch, die ihm das soziale Überleben sichern. »Dieser Zusammenhang zwischen Selbsterhaltung und Rollenspiel ist nicht neu«⁹⁸, so Thomä weiter, er trete vielmehr bereits bei Thomas Hobbes auf und kehre schließlich bei Nietzsche wieder. Rollenspiel ist demnach nicht in erster Linie mit einem künstlerischen Talent verbunden, sondern mit einem gesellschaftlichen Zwang, der auf den Einzelnen ausgeübt wird und dem er sich notgedrungen beugen muss. Beim Neffen jedoch, so Thomä weiter, komme eine weitere Dimension hinzu, eine Art Überschuss in der notwendigen, aber temporären Anpassung:

Die gerade angeführte genealogische Erklärung, wonach das Rollenspiel dem Bedürfnis nach Selbsterhaltung entspringt, ist aber nur die halbe Wahrheit. Denn wenn der Neffe spielt, dann passiert etwas Besonderes mit ihm: *Er verliert dieses Bedürfnis aus den Augen – und er verliert sich im Spiel.* Keineswegs begnügt er sich damit, anderen nach dem Munde zu reden. Der Neffe lässt den Schauspieler in sich gewissermaßen von der Leine, er setzt ihn – oder sich selbst – frei. Mit dieser Bewegung distanziert er sich von natürlichen Vorgaben und gesellschaftlicher Anpassung. Er setzt eine eigentümliche Fähigkeit zur Reflexion ein, die zwischen Vernunft und Wahnsinn schillert.⁹⁹

Der Selbstverlust im Spiel lässt sich mit Thomä tatsächlich als eine Form der Befreiung deuten, unterscheidet den Neffen jedoch immer noch fundamental vom souveränen Schauspieler aus dem *Paradox*, weshalb Thomäs Terminologie hier irreführend ist. Der Neffe ist gerade *kein* Schauspieler oder allenfalls ein schlechter, denn er gibt sich gerade dadurch, dass er »den Schauspieler in sich gewissermaßen von der Leine« lässt, seinen momentanen Leidenschaften hin – er macht also gerade das, was der Schauspieler des *Paradox* in jedem Fall vermeiden sollte. Dessen herausragende Fähigkeit besteht, wie in den

97 Diderot: *Rameaus Neffe*, S. 32.

98 Thomä: *Puer robustus*, S. 140.

99 Ebd. S. 141. (Hervorh. i. O.)

vorigen Kapiteln herausgearbeitet worden ist, in der vollkommenen Selbstbeherrschung, nicht im Exzess. Insofern es sich dabei klarerweise um eine Idealvorstellung und nicht um eine empirische oder normative Beschreibung handelt, kann beim Neffen allerdings von einer Verwandtschaft mit diesem idealen Typus gesprochen werden. Sein ›Makel‹ besteht in der Entgrenzung seines Spiels und in seiner sozialen Abhängigkeit. Sowohl die Motivation der Selbsterhaltung als auch der Selbstverlust im Spiel stehen dem eigentlich souveränen Spiel, wie es auf der Bühne – und nach Diderots *Paradox* wohl nur dort – stattfinden kann, im Wege. Der Schauspieler im *Paradox*, das ist die Differenz zu *Rameaus Neffen*, befreit sich nicht, in welcher Form auch immer, durch sein Spiel, sondern seine Freiheit ist vielmehr Bedingung der Möglichkeit des souveränen Schauspiels.

So gesehen besteht die Ähnlichkeit, die Därmann zwischen antikem Gladiator und Schauspieler aufzuzeigen versucht und die in einem der vorigen Kapitel kritisiert worden ist, eher in Bezug zum Neffen Rameaus. Dieser hat im Hinblick auf die Nutzung seines Talents als Überlebensstrategie tatsächlich einen ›sklavischen Charakter‹, den er geschickt und wirkungsvoll einzusetzen weiß. Gleichwohl transzendiert er diese Abhängigkeit und bestätigt damit die von Därmann betonte Möglichkeit der Befreiung, denn – hier ist diese Deutung Därmanns durchaus zutreffend, wenn auch weiterhin zynisch – »[d]ie künstlerische Fähigkeit zu berechnendem Rollenspiel und kühler Verstellung eröffnet für Diderot Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs auf der lebenspraktisch bedeutsamen Bahn einer professionellen Befreiung.«¹⁰⁰ Wobei hinzuzufügen ist, dass dies im einen wie im anderen Fall selbstverständlich nicht »für Diderot« gilt, sondern zunächst einmal für die Figur in dem von ihm skizzierten, jeweils fiktiven Szenario.

Jene Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs bestehen, wie bereits gesagt, für den Neffen viel deutlicher als für den Schauspieler, der es im von Diderot entworfenen Idealfall gar nicht nötig hat, sich zu befreien, denn er ist bereits autonom. Der – wie Thomä es ausdrückt – in Gestalt des Neffen »von der Leine gelassene« und »freigesetzte« Schauspieler ist schließlich nichts anderes als ein Symptom von dessen gesellschaftlicher Bedingtheit und erwarteter Anpassungsleistung, nicht etwa deren souveräne Überwindung oder auch nur kritische Infragestellung. Die diffuse Wechselbewegung des Neffen, sein Schwanken zwischen Unterwerfung und Aufbegehren, bleibt somit hinter der absoluten Ästhetisierung des Schauspielers auf der Bühne zurück, er bleibt

100 Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«, S. 48f.

Subjekt jener Gesellschaft, in der er sich bewegt, und ist keinesfalls ein ›Subjekt ohne Subjekt‹. Des Neffen Verhältnis zu gesellschaftlichen Pflichten und Erwartungen ist dann auch von einem radikalen und zynischen Realismus geprägt: »Seine Pflichten erfüllen, wohin kann das führen? Zur Eifersucht, zur Unruhe, zur Verfolgung. Kommt man auf solche Weise vorwärts? Seine Aufwartung machen, die Großen sehen, ihren Geschmack ausforschen, ihren Phantasien nachhelfen, ihren Lastern dienen, ihre Ungerechtigkeiten billigen, das ist das Geheimnis.«¹⁰¹

Die Strategien des Neffen sind demnach – und das heißt, wenn wir ihm selbst Glauben schenken – ausgesprochen profan: Es gilt, den Mächtigen zu gefallen, um vorwärtszukommen, oder übersetzt: Man muss sich anpassen, ein Opportunist sein, Konformismus leben. Dabei ist es wichtig, dass die Differenz zwischen Sein und Schein gewahrt bleibt, ganz so wie Machiavelli es dem Fürsten als Bedingung des Machterhalts rät, was in beiden Fällen durch die jeweils unverblümt argumentierenden Texte selbst konterkariert wird, soll heißen: Sowohl der *Fürst* als auch *Rameaus Neffe* sind bereits durch ihre bloße literarische Existenz nicht identisch mit den Positionen, die dort vordergründig vertreten werden, da sie diese einem Publikum, einer Leserschaft offenlegen.

Der Neffe selbst nutzt indes nach eigenem Bekunden auch seinerseits ›die klassische Literatur‹, allen voran Molière, zum Studium nützlicher Verhaltensweisen und nicht etwa zur ›moralischen Besserung‹. Seine durchaus erfolgreiche Strategie besteht also in einer radikalen Trennung von Innen und Außen, von Charakter und Verhaltensweisen:

Lese ich den *Tartuffe*, so sage ich mir, sei ein Heuchler, wenn du willst, aber sprich nicht wie ein Heuchler. Behalte die Laster, die dir nützlich sind, aber bewahre dich vor dem Ton, vor den Äußerungen, die dich lächerlich machen würden. Und dich vor diesem Ton, diesen Äußerungen zu bewahren, mußt du sie kennen. Nun haben sie dir diese Autoren vortrefflich geschildert. Ich bleibe, was ich bin, aber ich handle und rede, wie sich's geziemt.¹⁰²

Diese Aussage ist insofern bemerkenswert, als sie der häufig vorgebrachten Interpretation des Neffen als eines im Grunde auch ›subjektlosen Subjekts‹ – um die von Lacoue-Labarthe ins Spiel gebrachte Bezeichnung des Schauspielers des *Paradox* zu gebrauchen – und der Verwischung der Grenzen von Ich

101 Diderot: *Rameaus Neffe*, S. 35.

102 Ebd. S. 52.

und Du respektive *Ich* und *Er* geradezu zuwiderläuft. Sowohl bei Kristeva als auch bei Thomä klingt diese Vorstellung an, wenn es einmal heißt: »er ist der spielerische Geist, der nicht haltmachen, nicht paktieren will, er will nur provozieren, verlagern, verkehren, schockieren, widersprechen.«¹⁰³ Und das andere Mal: »[...] *er verliert sich im Spiel*.«¹⁰⁴ Auch Konstanze Baron konstatiert in ihrer Studie über Diderots Erzählungen:

Der Neffe wird beschrieben als ein merkwürdiges ›Compositum‹ von Eigenschaften, das über keine eigene Substanz, keine eigene Identität verfügt, sondern sich einzig und allein durch seine mimetischen Fähigkeiten hervor-
tut. Das einzige, was man mit Sicherheit über Rameau sagen kann ist, dass er niemals mit sich selbst übereinstimmt, sondern sich seiner Umgebung perfekt anzupassen vermag. Wenn daher im Laufe des Dialogs wiederholt seine ›Originalität‹ beschworen wird, so ist damit wohl in erster Linie die schillern-
de Wandelbarkeit seines Charakters gemeint.¹⁰⁵

Nehmen wir jedoch zunächst einmal die Selbstaussage des Neffen ernst, dann ist es keineswegs so, dass er sich in spielerischer und entgrenzender Weise entsubjektiviert, ganz im Gegenteil, denn, so sagt er deutlich: »Ich bleibe, was ich bin [...]«.«¹⁰⁶ Was dieses ›Ich‹ dann genau ausmacht, kann vage bleiben, entscheidend ist die Behauptung einer festen Identität über die Zeit und die unterschiedlichen in Reden, Handlungen und Verhaltensweisen sich manifestierenden Rollen hinweg.

Darüber hinaus erinnert diese Stelle an den Mephisto in Goethes *Faust*. Dieser nämlich sagt jenen Satz, freilich gewendet in die zweite Person Singular, in der Studierzimmer-Szene in gleich zwei Varianten zu Faust:

Du bist am Ende – was du bist.
Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist.¹⁰⁷

103 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 147.

104 Thomä: *Puer robustus*, S. 141. (Hervorh. i. O.)

105 Konstanze Baron: *Diderots Erzählungen. Die Charaktergeschichte als Medium der Aufklärung*, Paderborn 2014, S. 137.

106 Diderot: *Rameaus Neffe*, S. 52.

107 Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: »Faust. Eine Tragödie«, in: ders.: *Faust-Dichtungen*, Band I, hg. von Ulrich Gaier, Stuttgart 1999, S. 7-489. Hier S. 81 (= *Der Tragödie Erster Teil, Studierzimmer II*, V. 1806-1809).

Dabei sei daran erinnert, dass der deutsche Text von *Rameaus Neffe* ebenfalls von Goethe stammt und beide Werke kurz hintereinander erschienen sind, nämlich 1805 die Diderot-Übersetzung und 1808 der erste Teil des *Faust*, wiewohl sich Goethes Bearbeitung des Faust-Stoffes bekanntlich über Jahrzehnte hinzog. Was Mephisto Faust als fatalistische Selbsterkenntnis anbietet – nämlich die Vergeblichkeit seines perfektionistischen irdischen Strebens –, das hat der Neffe bereits verinnerlicht. Seine Bemühungen richten sich dann auch weniger auf Wissensdrang und Selbsttransformation als vielmehr auf den kurzfristigen gesellschaftlichen Erfolg, das soziale Überleben sowie die Verfeinerung seiner nützlichen artistischen Fähigkeiten und der »unwürdige[n], niederträchtige[n], kleine[n] Kunstgriffe«¹⁰⁸, wie er selbst sagt.

Hinter diesen Kunstgriffen verbirgt sich, so die hier vorgeschlagene Lesart, gleichwohl eine konstante Identität. Der Neffe mag sich – anders als der Schauspieler – zwar zuweilen im Spiel verlieren, doch ist er offenkundig dazu in der Lage, diese Zustände zumindest im Nachhinein zu reflektieren und sich selbst als Einheit, als ein ›Ich‹ zu begreifen, das jene Kunstgriffe willentlich ausführt. Was ihm indes offenkundig fehlt, das ist die Fähigkeit zur Distanz im Spiel selbst – und genau darum bleibt er tatsächlich immer, was er ist, denn er ist auch im Spiel mit sich identisch, das heißt, er zeigt nicht, sondern ›ist‹ in jenen Momenten das, was er zeigt. Seine Anpassung kennt keine ›Abständigkeit‹, keine Verdopplung, keine Gleichzeitigkeit von Spiel und Beurteilung, wie sie dem Schauspieler eigen sind: »Er hört und er sieht sich, er kann seine Wirkung beurteilen; er ist nicht hingerissen, sondern – abständig – bei sich. Er verdoppelt sich gewissermaßen, ist zugleich er selbst und die Figur, die er darstellt, die er verkörpert, er ist es, indem er sie verkörpert.«¹⁰⁹

Der Neffe ist, wie gesagt, all dies *nicht* und insofern ist er zwar immer er selbst, gleichzeitig jedoch darauf angewiesen, über sich selbst zu sprechen, denn genau das ist der Motor des Dialogs: die Thematisierung des eigenen Selbst, das sich durch diese Thematisierung zuallererst konstituiert. In diesem Sinne ist der Neffe ein Selbstdarsteller, kein Schauspieler.

Wenden wir uns nun von der Figur des Neffen ab und der Form des Dialogs zu. Es gibt eine weitere Uneindeutigkeit, die *Rameaus Neffen* auszeichnet, nämlich jene bezüglich der Frage, ob es sich bei Diderots Text um Literatur

108 Diderot: *Rameaus Neffe*, S. 32.

109 Wuthenow: »Diderots *Paradoxe sur le Comédien*«, S. 97.

oder um Philosophie handelt. Dieser Frage hat sich jüngst Alexander Becker gewidmet und hält im Anschluss an seine generellen Vorüberlegungen zu dieser Unterscheidung fest:

Diderot ist nicht nur eine der prominentesten Figuren der europäischen Geistesgeschichte, die gleichermaßen literarisch und philosophisch tätig waren; in seinem philosophischen Werk selbst finden sich kaum Texte, die dem in seinem Umfeld durchaus gepflegten Muster klassischen philosophischen Schreibens, der Form der Abhandlung, gehorchen. Generell kann man in seinen philosophischen Texten ein Experimentieren mit Formen ausmachen, dem eine experimentelle, erprobende Haltung zu den verhandelten Inhalten entspricht. Der Dialog *Rameaus Neffe* nimmt in diesem Kontext nochmals eine herausgehobene Stellung ein, weil der Autor sich hier auf eine besondere Weise zu exponieren scheint.¹¹⁰

Dass sich diese Exponiertheit auch im *Paradox* beobachten lässt, ist hier bereits herausgearbeitet worden. Für Becker ist Diderot deshalb eine so wichtige Figur, weil sich in seinem Werk das generell diffizile Verhältnis von Philosophie und Literatur in exemplarischer Weise darstellt. Er schlägt aufgrund einer sehr präzisen und einleuchtenden Rekapitulation und Analyse der bisherigen Diskussion dieses Verhältnisses, auf die wir hier nicht näher eingehen können, vor,

sich von der Alternative zu lösen, Philosophie und Literatur seien entweder strikt zu trennen oder ihre Differenz sei zu einer bloß stilistischen Varianz herabzustufen. Statt dessen könnten beide durch ein gemeinsames Ziel verbunden sein, mit dem sie auf unterschiedliche Weise umgehen, und zwar derart, dass sich die Bemühung um dieses Ziel in zwei einander gegenüberliegende Pole artikuliert, die gerade in ihrer Differenz aufeinander angewiesen sind.

Das Ziel, das ich meine, ist eine Ordnungs- und Orientierungsleistung, die das Subjekt – sei es als Autor, sei es als Leser – selbst betrifft.¹¹¹

Diese Ordnungs- und Orientierungsleistung kann keiner der beiden Pole alleine leisten. Was schon beim *Paradox* thematisiert worden ist, insbesondere

110 Alexander Becker: »Philosophie und Textform. Überlegungen anlässlich von Diderots *Rameaus Neffe*«, in: Marcus Andreas Born, Claus Zittel (Hg.): *Literarische Denkformen*, Paderborn 2018, S. 111-127. Hier S. 121.

111 Ebd. S. 120.

mit Rückgriff auf Victor Klemperers Ausführungen zu Diderot, wird durch Beckers Perspektive auf *Rameaus Neffen* bekräftigt: Es handelt sich bei beiden Dialogen Diderots (sofern wir das *Paradox* noch als solchen und nicht etwa als eine eigene Textsorte betrachten wollen) doch zumindest auch um Reflexionen über die eigene Zerrissenheit als Autor, und zwar insbesondere als philosophischer Autor. An dieser Stelle kommt Diderot noch eine dritte Gattung zu Hilfe, die Becker leider nicht explizit erwähnt, die er aber selbst sprachlich einführt. Es handelt sich dabei – wie könnte es anders sein? – um das Drama. Dieses liefert nämlich in beiden Fällen, das erkennt auch Becker in Bezug auf *Rameaus Neffen*, den Modus der Textgestaltung: »Nun zerfällt der Text aber nicht in zwei Figuren und ihre Äußerungen; er ist immer noch *ein* Gespräch zwischen beiden, und hat darum eine *eigene* Einheit. Dadurch entsteht eine Ebene oberhalb dieser beiden Pole: Der Text *inszeniert das Wechselverhältnis der beiden Pole.*«¹¹²

Daher, so lässt sich abschließend sagen, stehen zwar die Figuren oder Sprecher beider Texte wie auch deren vermeintliche Doppelgängerfiguren jeweils in einem Spannungsverhältnis. Der Neffe lässt sich nämlich gerade nicht als Schauspieler identifizieren. Was aber beide Dialoge Diderots verbindet, ist deren Orientierung an einem dramatischen Modus der Textgestaltung, und zwar spezifisch im Sinne jenes Wechselverhältnisses zweier Pole, das Becker beschreibt. Eine Ordnungs- und Orientierungsleistung können die Texte daher auch nur insofern bieten, als sie jeweils als Gesamterscheinung betrachtet werden und nicht bloß im Hinblick auf die einzelnen Figuren, die dort auftreten, oder die inhaltlichen Positionen, die verhandelt werden. Mehr noch: Die Ordnungs- und Orientierungsleistung, von der Becker spricht, betrifft womöglich kein feststehendes »Subjekt«, sondern sorgt vielmehr implizit für dessen Infragestellung und auf einer zweiten Ebene dann für dessen Konstitution, das heißt: Die Formsprache der Texte (und auch deren verhandelter Inhalt) sorgt zunächst einmal für Irritation und Dezentrierung; als ästhetische Einheit und Artefakt, die sie aber nun einmal auch sind, haben sie, da liegt Becker richtig, wiederum eine Orientierungsfunktion, indem sie ein Ganzes (wieder)herstellen.

112 Ebd. S. 124. (Hervorh. i. O.)

II.3 **Wie denken Sie darüber? Diderot und die Illusionen der anderen**

*Der Fremde wußte nicht, was er davon denken sollte, daß offensichtlich kluge Männer – zumindest nach ihrem Wesen, ihrem Alter und der ihnen von allen Seiten bezeugten Hochachtung zu urteilen – kaltblütig derartigen Unsinn äußerten.*¹¹³

In einer äußerst bemerkenswerten, da in vielerlei Hinsicht die Literatur der Moderne antizipierenden kurzen Erzählung, die ebenfalls weitgehend als Dialog gestaltet ist, verbindet Diderot virtuos Reisebericht, Fremdheitserfahrung und Autoritätskritik zu einer Parabel, die sich liest, als sei sie ein Vorläufer der Romane von Franz Kafka.

Der Text endet mit der titelgebenden und gleichsam an die Leserin gerichteten Frage: »Wie denken Sie darüber?«¹¹⁴ Diese überraschende Wendung am Schluss ist es, die eine ›dekonstruktive‹ Lektüre des Textes, wie sie etwa Marco Baschera zum *Paradox* vorgelegt hat, geradezu heraufbeschwört. Dort wiederum heißt es in Bezug auf das rhetorische Mittel der Apostrophe¹¹⁵: »Der Leser wird durch diese Anrede zu einer Figur des Textes, zu einem Zuschauer. [...] Das erzählende ›Ich‹ bildet mit dem Leser zusammen eine Gemeinschaft, vor deren Augen die erzählte Szene sich abspielt. [...] Es fordert den

113 Denis Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, in: ders.: *Erzählungen und Gespräche*, übers. von Katharina Scheinfuß und mit einer Einführung von Victor Klemperer, Leipzig 1953, S. 39-44. Hier S. 41. (Hervorh. S. Sch.)

114 Ebd. S. 44. In einer früheren deutschen Ausgabe lautet der Titel »Was halten Sie davon?«. Vgl. Denis Diderot: *Was halten Sie davon?*, in: ders.: *Die Romane und Erzählungen*, Band II, übertragen von Hans Jacob und Else Hollander, mit einer Einführung von Otto Flake, Potsdam/Berlin 1920, S. 1-6.

115 Dass die Anrede des Lesers streng genommen keine oder nicht immer eine Apostrophe ist, sondern nur als solche ›empfunden‹ wird, vernachlässigen wir hier, da der ›Überraschungseffekt‹ an der hier behandelten Stelle offenkundig ist. Vgl. Gerd Ueding, Bernd Steinbrink (Hg.): *Grundriss der Rhetorik: Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart 2005, S. 323: »In der Literatur ist die direkte Anrede des Lesers an sich keine *apostrophe*; sie wird jedoch als *apostrophe* empfunden, weil es überraschend (nicht gewöhnlich, nicht normal) ist, wenn sich der Autor vom größeren, allgemeineren Publikum abzuwenden scheint, um den Lesenden persönlich anzusprechen.«

›Leser-Zuschauer‹ auf, seinen aktiven Beitrag an der Entstehung von Sinn zu leisten.«¹¹⁶

Diese Grenzüberschreitung erfolgt in der vorliegenden Erzählung noch deutlicher als im *Paradox*, insofern der Text von der an die Leserin gerichteten Frage buchstäblich eingeklammert wird. Das Nachdenken und Urteilen über den erzählten Sachverhalt wird in Diderots Erzählung explizit der Leserin überantwortet, doch wird dies erst am Ende deutlich, da die gleichlautende Überschrift zunächst auch auf eine Figurenrede verweisen könnte. Jedoch, so heißt es in der Geschichte von dem Mann, der sich »an das Ufer einer fremden Welt verschlagen«¹¹⁷ sieht: »Der Fremde wußte nicht, was er davon denken sollte [...]«. «¹¹⁸ Er wusste nicht, was er denken sollte, der Leserin hingegen wird die Frage nach dem *Wie* des Denkens gestellt und damit das Augenmerk vom nicht definierten Inhalt des Gedachten hin zu dessen – ebenfalls undefinierter – Form gelenkt. Darüber hinaus wird die Verwirrung des Fremden von einem von ihm wahrgenommenen, jedoch nicht benennbaren gesellschaftlichen Imperativ, einem von ihm gleichsam intuitiv erfassten ›Dispositiv‹¹¹⁹ hervorgerufen, denn »er wusste nicht, was er denken sollte«¹²⁰. Damit wird nicht zuletzt auf die mögliche Diskrepanz zwischen dem, was gedacht werden soll, und dem, was eine konkrete Person, hier unser Fremder, tatsächlich denkt, verwiesen.

Der von den Bewohnern der fremden Welt geäußerte ›Unsinn‹ zeichnet sich dann auch vor allem deshalb als solcher aus, weil er der Leserin durch die Augen des Fremden präsentiert wird. Dieser wundert sich darüber, dass sich die Männer, die ihm begegnen, auf einen Geist als höchste Autorität berufen und damit eine Metaphysik und religiöse Unterwerfung etablieren, die er als Fremder offenbar nicht nachzuvollziehen in der Lage ist. Warum, das erfahren wir nicht, doch sehen wir die ihm gänzlich fremde Welt aus seiner von Verwirrung und Verwunderung geprägten Perspektive, in welche sich zugleich Angst und Spott mischen. Erst am Ende wird die Leserin auch von dieser vermittelnden Perspektive distanziert und von einem sich nun in den

116 Marco Baschera: *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von I. Kants »Kritik der reinen Vernunft« und D. Diderots »Paradoxe sur le comédien«*, Heidelberg 1989, S. 50.

117 Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 39.

118 Ebd. S. 41.

119 Vgl. zu diesem Begriff Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

120 Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 41. (Hervorh. S. Sch.)

Vordergrund drängenden Erzähler auf sich selbst zurückgeworfen: *Wie denken Sie darüber?*

Der von Baschera in Bezug auf Diderots *Paradox* ins Spiel gebrachte ›Leser-Zuschauer‹ ist nicht bloß aufgefordert, einen aktiven Beitrag zur Entstehung von Sinn zu leisten, sondern wird, wenn wir ihn uns auch für diese Erzählung leihen, hier explizit damit konfrontiert, dass er selbst für die Sinnentstehung sogar absolut notwendig ist. Rancières emanzipierter Zuschauer, so lässt sich folgern, findet sich bei Diderot bereits als emanzipierter Leser respektive emanzipierte Leserin und wird hier als solche von ihm auch explizit thematisiert und favorisiert. Ob ein Text ›Sinn‹ hat, so lässt sich Diderots Textstrategie rezeptionsästhetisch theoretisieren, entscheidet letztlich die Leserin. Sie ist somit keine bloße Konsumentin, die dem Dargebotenen ausgeliefert ist, sondern übt eine nicht zu unterschätzende Macht aus, ist in dieser Hinsicht frei, sich ihres eigenen Verstandes zu bedienen, das Sinnangebot mitunter auch zurückzuweisen.

Die drei Greise in Diderots Erzählung, auf welche der Fremde trifft, versuchen gleichwohl, diesen vom Gegenteil zu überzeugen, nämlich von seiner eigenen Unfreiheit:

»Sie sind nicht frei«, fuhr der Greis fort, »welch entsetzliche Lästerung! Bemühen Sie sich, diesen Irrtum rasch zu überwinden ...« – »Lassen Sie ihn reden«, raunte ihm sein Kollege zu, »und hüten Sie sich, an die Freiheit zu glauben, denn damit würden Sie an der großen Güte des Geistes Zweifel äußern ...«

»Im übrigen«, fuhr der erste mit bescheidener und schmeichlerischer Miene fort, »bevor wir weiter gehen, sollen Sie wissen, daß man mich Hochwürdnen nennt. So hat es der gütige Geist befohlen, der mich eingesetzt hat, die Durchführung seiner Gesetze zu überwachen. Im ganzen Land ist nur ein Mann über uns drei gesetzt, deshalb hat ihn der höchste Geist den Diener der Diener genannt, denn der höchste Geist ist voller Gerechtigkeit und Weisheit und ist unfehlbar in seinem Urteil.«¹²¹

Auf diese Passage folgt die Verwirrung und Unschlüssigkeit des Fremden, die der Erzähler mit der Beurteilung des Gesagten als ›Unsinn‹ erklärt. Wir erlauben uns hier als gedankliche Parenthese, diese Passage in die Gegenwart zu übersetzen: Der ›gütige Geist‹ wäre dann nicht etwa mit einem Gott oder

121 Ebd. S. 40f.

einer anderen tatsächlich religiösen Autoritätsinstanz zu substituieren, sondern mit dem allgegenwärtigen sogenannten ›freien Markt‹, mithin – noch immer – mit Adam Smiths ›unsichtbarer Hand des Marktes‹.¹²²

An der Passage aus Diderots Erzählung ist jedoch die explizite Verneinung der Freiheit bemerkenswert. Die drei Greise erteilen der Vorstellung der Freiheit eine klare Absage und zeigen ihre autoritäre Haltung dadurch ganz offen, obgleich sie den Fremden sehr höflich und zuvorkommend behandeln. Diesem bleibt schließlich keine andere Wahl, als sich vordergründig, wie er selbst behauptet, an seine neue Umgebung anzupassen, denn »[d]ie Unmöglichkeit, die Insel zu verlassen, brachte ihn zu dem Entschluß, im großen ganzen so zu handeln wie die anderen, obgleich er sich im Grunde nicht entschließen konnte, ein Wort von all dem zu glauben, was man ihm als Glaubensregeln erzählt hatte.«¹²³

122 Es sei an dieser Stelle auch ausdrücklich auf die für unseren Zusammenhang recht aufschlussreiche Tatsache hingewiesen, dass das Bild der ›unsichtbaren Hand‹ in Smiths Werk an zwei prominenten Stellen auftritt, nämlich in der *Theory of Moral Sentiments* und in *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Vgl. Adam Smith: *Theorie der ethischen Gefühle*, auf der Grundlage der Übersetzung von Walther Eckstein neu hg. von Horst D. Brandt, Hamburg 2010, S. 296: »Von einer unsichtbaren Hand werden sie [d.h. die Reichen, S. Sch.] dahin geführt, beinahe die gleiche Verteilung der zum Leben notwendigen Güter zu verwirklichen, die zustandegekommen wäre, wenn die Erde zu gleichen Teilen unter alle ihre Bewohner verteilt worden wäre; und so fördern sie, ohne es zu beabsichtigen, ja ohne es zu wissen, das Interesse der Gesellschaft und gewähren die Mittel zur Vermehrung der Gattung.« Sowie Adam Smith: *Untersuchung über Wesen und Ursachen des Reichtums der Völker*, übers. von Monika Streissler, hg. und eingel. von Erich W. Streissler, Tübingen 2012, S. 467: »Wenn er [d. i. der Unternehmer, S. Sch.] die heimische Erwerbstätigkeit der ausländischen vorzieht, denkt er nur an seine eigene Sicherheit; und wenn er diese Erwerbstätigkeit so ausrichtet, daß die größte Wertschöpfung erfolgt, denkt er nur an seinen eigenen Vorteil, und dabei wird er, wie in vielen anderen Fällen auch, von einer unsichtbaren Hand geleitet, einem Zweck zu dienen, der nicht in seiner Absicht lag.« Bezüglich einer Kritik des heutigen ökonomischen Mainstreams, der sich noch immer auf dieses Bild beruft, und bezüglich dessen weitreichendem Einfluss sei ferner auf Silja Graupes einschlägige Studie zum ideologischen und manipulativen Gehalt ökonomischer Standard-Lehrbücher verwiesen: Silja Graupe: *Beeinflussung und Manipulation in der ökonomischen Bildung. Hintergründe und Beispiele*, hg. vom FGW – Forschungsinstitut für gesellschaftliche Weiterentwicklung e. V., Düsseldorf 2017. www.fgw-nrw.de/fileadmin/user_upload/NOED-Studie-05-Graupe-A1-komplett-Web.pdf (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

123 Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 43.

Genau an diesem Punkt, also im Moment der scheinbaren gelungenen Assimilation, wird er allerdings im Zustand eines »träumerischen Nachdenkens« an das gegenüberliegende Ufer getrieben, wo er – »vielleicht«, wie es heißt – doch noch jenen höchsten Geist trifft, an den er eigentlich gar nicht glaubt. An dieser Stelle gibt sich der Erzähler nun selbst als ein unzuverlässiger zu erkennen, »[d]enn trotz all meiner genauen Kenntnis der Geschichte der Entdeckungsreisen muß ich sagen, daß ich nichts Genaueres darüber berichten kann.«¹²⁴ Der Rest, nämlich das Gespräch zwischen dem Fremden und dem Geist, ist demnach Spekulation des Erzählers und verstärkt die Verunsicherung der Leserin, an die zuletzt die ganze Verantwortung der Deutung der Geschehnisse übertragen wird. Zuvor allerdings kommt noch einmal der Fremde zu Wort, der zu sich selbst sagt oder vielmehr gesagt haben mag: »Ich habe es doch gewußt: wenn an diesem Ufer ein Geist lebte, dann mußte er gut und nachsichtig sein, und wir würden nichts miteinander auszufechten haben. Auf jeden Fall gibt es nichts Besseres, sich vor Täuschung und Irrtum zu bewahren, als immer wahr zu sein gegen sich selbst.«¹²⁵

Vor diesem Hintergrund gewinnt die einrahmende Frage eine andere Konnotation, nämlich eine konkrete: Als Leserin ist jede Einzelne aufgefordert, sich zu fragen, inwiefern Selbsttäuschung und Fremdtäuschung untrennbar zusammengehören und ob es denn überhaupt möglich ist, sich vom eigenen Verhalten zu distanzieren. Dies nämlich tut der Fremde, wenn er – wie der Erzähler uns nahelegt – sich nur scheinbar dem Verhalten der anderen anpasst. Ist es aber überhaupt möglich, so fragt uns Diderot mittelbar, sich nur scheinbar anzupassen? Oder ist es nicht vielmehr so, dass der Schein zum Sein wird, auch ohne dass man selbst daran glaubt? Ist es möglich, sich selbst auf die radikale Trennung von Sein und Schein zu berufen, den anderen jedoch echten Glauben zu unterstellen?

Was Konstanze Baron in Bezug auf das *Paradox* als ›paradoxe Kommunikation‹ bezeichnet, nämlich die »Nicht-Identität von Ursache und Wirkung, Produktion und Rezeption«¹²⁶, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln bereits sichtbar geworden ist, führt die Frage nach der Rolle der Rezipientin im Falle der Erzählung *Wie denken Sie darüber?* noch einen Schritt weiter. Während nämlich im *Paradox*, zumindest auf der inhaltlichen Ebene, noch für eine affektive Manipulation des Zuschauers plädiert wird, wirft die vorliegende

124 Ebd.

125 Ebd. S. 44.

126 Baron: *Diderots Erzählungen*, S. 360.

Erzählung die Leserin auf sich selbst und ihr eigenes Denken zurück, indem sie diese nämlich direkt danach fragt, wie sie selbst über das zuvor Erzählte denke. Es geht Diderot hier offenbar nicht um eine affektive Manipulation der Leserin, sondern um deren Aufklärung durch – der Begriff drängt sich geradezu auf – ›Verfremdung‹, und zwar mehrfach. Diese besteht hier in der Erinnerung daran, dass der Sinn eines Textes nicht unabhängig vorhanden ist, sondern von derjenigen, die ihn liest und darüber nachdenkt, mitgestaltet oder überhaupt erst hergestellt wird. Voraussetzung dafür ist wiederum, dass die Leserin vom Text angesprochen wird, wie es in der hier vorliegenden Apostrophe sogar buchstäblich der Fall ist. Das heißt mithin auch, dass diese Ansprache auch ignoriert werden kann, sich die Leserin der Beteiligung an der Herstellung von Sinn auch verweigern kann. Konstanze Baron konstatiert, dass sich die Einsichten aus dem *Paradox* auf das restliche Erzählwerk Diderots übertragen lassen: »Die Erzählungen performieren ein Modell von Aufklärung, das auf einer *dramatisch-dialektischen* Form von Interaktion beruht: [...] Aus der Heteronomie des Anstoßes, dem passiv leidenden Leser, entsteht somit die Autonomie des Rezipienten, aus der *Mystification* des Textes geht das Subjekt der Aufklärung hervor.«¹²⁷

Dies zeigt sich auch in der hier diskutierten Erzählung, die bei Baron in diesem Zusammenhang jedoch keine Erwähnung findet. Zudem wäre hinter den Terminus ›Subjekt der Aufklärung‹ ein Fragezeichen zu setzen, da es bei Diderot – wie gezeigt worden ist – mithin auch um die Infragestellung von Identitätskonzepten und eines derart klar definierbaren ›Subjekts‹ geht. Was sie ebenfalls nicht erwähnt, ist die oben diskutierte Möglichkeit der Verweigerung der Rezeption, die über die ›Autonomie des Rezipienten‹ hinausweist, da in diesem Fall die Rolle des Rezipienten gar nicht erst eingenommen wird. Das ›Subjekt der Aufklärung‹, wie Baron es sich vorstellt und bei Diderot vorzufinden meint, bleibt der unmittelbaren Interaktion verhaftet, auch dann, wenn es scheinbar Autonomie erlangt. Die Verweigerung einer Rezeptionshaltung wäre hingegen eher eine dekonstruktive Geste, eine, die sich auch noch der Indienstnahme für ›die Aufklärung‹ entzieht. Dass die Möglichkeit einer solch dekonstruktiven Lesart bereits bei Diderot selbst angelegt ist, zeigt Marco Baschera in seiner bereits erwähnten Studie zu Kant und Diderots *Paradox*.¹²⁸

127 Ebd. S. 360f. (Hervorh. i. O.)

128 Baschera: *Das dramatische Denken*.

An dieser Stelle lohnt sich ein nochmaliger Blick auf Alexander Beckers Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Philosophie. Bezüglich der Philosophie, die im Gegensatz zur Literatur ›der Wahrheit‹ verpflichtet sei und damit einem formalen Transparenzgebot unterliege, stellt Becker fest, dass die für sich selbst in Anspruch genommene und behauptete Klarheit des philosophischen Schreibens häufig an entscheidender Stelle durchbrochen wird:

Philosophie kann ja nicht auf durchgängige Begründungen setzen, sondern appelliert bekanntlich an entscheidenden Punkten immer wieder an sogenannte »Intuitionen«. Das geschieht oft durch den Versuch, an vertraute Erfahrungen zu erinnern – und sei es nur die Erfahrung, wie ein bestimmtes Wort gebraucht wird –; manchmal auch durch die Präsentation von Szenarien, in die sich die Leserin hineinversetzen möge. Spätestens an solchen Punkten wird klar, dass Philosophie literarische Mittel in epistemischer Absicht einsetzt. (Und schaut man sich die Szenarien an, die Philosophen üblicherweise verwenden, wird recht schnell auch klar, dass die Philosophie gut daran täte, sich die literarischen Möglichkeiten, komplexe Situationen darzustellen, zum Vorbild zu nehmen.)¹²⁹

Was Becker hier mehr andeutet als tatsächlich benennt, ist die mitunter verstörende Tatsache, dass sich die von ihm kritisierte Form philosophischen Schreibens auf das Mittel der Einfühlung und damit auf emotionale Identifikation stützt. Dies sind jedoch nicht einfach »literarische« Mittel, zumal die komplexere Literatur immer schon mit Distanzierungen und Verfremdungen arbeitet, sondern es sind vor allem manipulative Mittel und diese sind insofern gerade in philosophischen Texten, die ihrem (heutigen) Selbstverständnis nach vor allem wissenschaftlich sein möchten, als besonders heikel zu bewerten. Beckers treffende Beobachtungen werden dann auch nicht zufällig in einem Text artikuliert, der sich in erster Linie mit Diderot beschäftigt. Nicht nur trifft die Kritik hinsichtlich der mangelnden Vorstellungs- und Sprachkraft mancher Philosophen auf Diderot gerade nicht zu, vielmehr scheint er sich dieser Problematik bereits selbst in hohem Maße bewusst gewesen zu sein – davon zeugen jedenfalls seine Texte. Was sich dort zeigt – und dies sollte an den hier exemplarisch besprochenen Stellen deutlich geworden sein –, ist eine hohe Sensibilität für das Wechselverhältnis von Literatur und Philosophie und mehr noch: *Wie denken Sie darüber?* kann gar als Gegenentwurf zum

129 Becker: »Philosophie und Textform«, S. 115.

von Becker zu Recht kritisierten Appell an »Intuitionen« und vermeintlich »vertraute Erfahrungen«, mithin gegen eine Verführung zu Einfühlung und Identifikation gelesen werden. Inhaltlich geht es in der Erzählung um Erfahrungen mit Fremdem und gerade nicht Vertrautem, formal wird die Leserin nicht zu einem Konsens, einer Übereinstimmung oder gar zu einer empathischen Haltung angehalten, sondern mit einem verstörenden Szenario und einer offenen Frage zurückgelassen. Das Denken wird ihr nicht abgenommen, sondern wird ihr selbst überlassen, während das geschilderte Szenario in seiner ganzen Ambivalenz und Komplexität dargestellt sowie ein simples Hineinversetzen und schlichte Affirmation geradezu verunmöglicht werden.

Mit Blick auf Beckers Beschreibung des (heute) üblichen Gebrauchs (meist eher primitiver und manipulativer) literarischer Mittel für die eigene philosophische Argumentation lässt sich schlussfolgern: Der von Becker kritisierte Gebrauch zielt auf Zustimmung, und zwar mit Mitteln, die sich der vordergründig sachlichen Argumentation entziehen und vielmehr auf Identifikation und Einfühlung setzen. Der virtuose Gebrauch literarischer Mittel, wie er sich in exemplarischer Weise bei Diderot findet, zielt demgegenüber nicht auf einen Konsens ab, sondern bewirkt ganz im Gegenteil eine Irritation der Rezipientin und eine Komplexitätssteigerung. Im ersten Fall werden also Illusionen erzeugt und bedient, wo eigentlich, und das heißt dem eigenen Anspruch nach, Klarheit herrschen sollte, im zweiten Fall findet eine Desillusionierung und gesteigerte Wahrnehmung der Wirklichkeit statt, obwohl es auf den ersten Blick »nur« um Fiktionen in Gestalt zunächst reichlich verwirrender Szenarien geht. Vereinfacht gesagt und auf die Gefahr hin, einen Gemeinplatz zu bedienen, der hier jedoch treffend ist, lässt sich sagen: Die Fiktion wird als Fiktion nicht verschleiert, sondern als solche gezeigt.

Es wäre vermutlich eine erhellende Arbeit, sich jene philosophischen Beispiele, die Becker kritisiert, unter diesem Gesichtspunkt noch einmal genauer anzusehen. Dies kann hier nicht geleistet werden, jedoch lässt sich – wenn Beckers Diagnose zutrifft, wovon wir hier ausgehen – die These aufstellen, dass die Verwendung jener eher unterkomplexen Beispiele auf eine Stereotypisierung des Denkens und auch der Wahrnehmung hinausläuft. Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, ob es von den jeweiligen Autoren intendiert ist, spielt dabei zunächst keine Rolle. Entscheidend ist die hohe normative Wirkungsmacht, die erzeugt wird, wenn ein scheinbar allen Menschen zugängliches Beispiel oder Bild als Beleg oder gar Ausgangspunkt einer philosophischen Argumentation verwendet wird. Insofern diese Beispiele in der Regel ferner selbst nicht weiter thematisiert werden, erzeugen sie die Illusi-

on eines gemeinsamen Referenzrahmens, der aber möglicherweise durch das Beispiel überhaupt erst hergestellt wird. Das wiederum berührt die in dieser Arbeit bereits mehrfach thematisierte Rolle der Rezipientin im weitesten Sinne. Ob nun Zuschauer, Leserin von Literatur oder von Philosophie, immer kann und muss sich eine ›emanzipierte‹ Rezipientin zu dem ihr Dargebotenen verhalten können – was in einem solchen Fall zumindest erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht wird.

Im Hinblick auf die zentrale Bedeutung von Illusionen und Einbildungen sowie der Formen des Glaubens, die mit diesen einhergehen, kann Diderots Erzählung jedoch noch aus einer weiteren Perspektive zugänglich gemacht werden, nämlich aus jener, die einer Selbstkritik und Selbstbeschränkung ›der Aufklärung‹ gleichkäme. Aus dieser Perspektive ist die Zuteilung der Positionen dann keineswegs mehr so klar, wie sie uns bislang erschienen ist. Nach der bisherigen Lesart befinden sich die Inselbewohner auf der Seite des Aberglaubens und der Unterwerfung unter offenbar sinnlose Autorität, während der Fremde nicht an deren Vorstellungen glauben mag und sich daher zumindest innerlich von diesen distanziert.

Mit Robert Pfallers kulturtheoretischer Untersuchung über *Die Illusionen der anderen* lässt sich die Perspektive jedoch auch umkehren, und dies soll im Folgenden dargelegt werden: »Kann es also sein,« so lautet eine der zentralen Fragen von Pfallers Untersuchung, »daß es Einbildungen gibt, die durch besseres Wissen nicht nur nicht aufgehoben, sondern überhaupt erst installiert werden?«¹³⁰ Bereits diese Frage lässt die zu Beginn dieses Kapitels zitierte Passage aus Diderots Erzählung in einem anderen Licht erscheinen. Die Antwort auf die Frage, wie es sein kann, »daß offensichtlich kluge Männer – zumindest nach ihrem Wesen, ihrem Alter und der ihnen von allen Seiten bezeugten Hochachtung zu urteilen – kaltblütig derartigen Unsinn äußerten«¹³¹, wäre mit Pfallers Überlegungen so zu beantworten, dass es sich bei dem geäußerten ›Unsinn‹ gerade nicht um echte Überzeugungen der Inselbewohner handelt, sondern auch für diese selbst um eine Einbildung von anderen: »Die Einbildung der anderen, die sich bisweilen nur durch das Kennzeichen des Zwanges bemerkbar macht, ist sehr oft eine *Einbildung ohne Bild*.«¹³² Und in der Tat handelt es sich bei der

130 Robert Pfaller: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 12. (Hervorh. i. O.)

131 Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 41.

132 Pfaller: *Die Illusionen der anderen*, S. 14. (Hervorh. i. O.)

von den drei Greisen erläuterten Vorstellung eines »wohlthätigen Geistes«¹³³ um eine eigentümlich abstrakte Vorstellung, eben eine Einbildung ohne konkretes Bild. Bezeichnenderweise lebt der Geist den drei Greisen zufolge auch nicht auf der Insel selbst, sondern an einem anderen Ufer und sie selbst sind lediglich dessen Sprachrohr, die Vollstrecker seines Willens und der von ihm gegebenen Gesetze. Dem Fremden sind diese Erläuterungen nicht geheuer und er fragt nach den Gründen für die Abwesenheit des Geistes:

»Wenn das Land aber schön ist, warum lebt er nicht unter seinen Schützlingen? Was tut er auf dem anderen Ufer?«

»Was wir für ihn aussagen«, antwortete der Greis, »befreit ihn von der Notwendigkeit, sich zu zeigen, da wir von ihm inspiriert sind... Aber wir müssen Sie mit den Bedingungen vertraut machen, die der Geist gesetzt hat, um glücklich in seinem Lande zu leben...«¹³⁴

Die Verwirrung und Ratlosigkeit ob der Ernsthaftigkeit, mit der ihm dieser Glaube mit den dazugehörigen Regeln unterbreitet wird, können allerdings auch ein Hinweis darauf sein, dass dem Fremden selbst ein Fehler unterläuft:

Der Fehler besteht nicht darin, die eigene Kultur für gerechtfertigt und die andere für absurd zu halten; er kann vielmehr auch darin bestehen, der fremden Kultur mehr Plausibilität zuzubilligen und ihr weniger Skepsis entgegenzubringen, als sie selbst es getan hatte. Der Gelehrte betreibt eine übertriebene Aneignung. Er trägt an die fremde Kultur eine Form des Glaubens heran, die dieser völlig fremd war. Er macht sich Einbildungen zueigen, die für die Kultur, die sie hervorbrachte, möglicherweise nur Einbildungen ohne Eigentümer gewesen waren.¹³⁵

Dass es sich tatsächlich um einen derartigen Fehler handelt, dafür spricht die Wendung, die gegen Ende der Erzählung eintritt. Obwohl es nämlich zunächst heißt, der Fremde – den man hier durchaus mit dem Gelehrten in Pfallers Beschreibung identifizieren kann – habe sich dazu entschlossen, »im großen ganzen so zu handeln wie die anderen, obgleich er sich im Grunde nicht entschließen konnte, ein Wort von all dem zu glauben, was man ihm als Glaubensregeln erzählt hatte«¹³⁶, stellt sich in der darauffolgenden Passage

133 Vgl. Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 39.

134 Ebd. S. 40.

135 Pfaller: *Die Illusionen der anderen*, S. 17.

136 Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 43.

heraus, dass er insgeheim doch an die Existenz des Geistes geglaubt haben muss, denn »er machte sich auf den Weg, ihn zu suchen«¹³⁷. Bezeichnenderweise gibt sich der Erzähler genau an dieser Stelle als nicht zuverlässig zu erkennen, denn, so lässt er uns wissen,

trotz all meiner genauen Kenntnis der Geschichte der Entdeckungsreisen muß ich sagen, daß ich nichts Genaueres darüber berichten kann. Aber wenn er ihn gefunden hat, dann sagte er ihm sicherlich: »Großer Geist, wenn Sie wüßten, was man von Ihnen am anderen Ufer erzählt, würden Sie, glaube ich, von Herzen lachen. Im übrigen ist es nicht meine Schuld, wenn ich nicht ein Wort von all dem habe glauben wollen, was Sie für mich getan haben sollen, und sogar so weit gegangen bin, an Ihrer Existenz zu zweifeln. Man erzählte mir nämlich alles in einer so lächerlichen Weise, daß es wirklich unmöglich war, dem Glauben zu schenken.«¹³⁸

Hier wird deutlich, dass es bei dem Fremden so etwas wie eine geheime Sehnsucht nach dem, woran er aus Vernunftgründen nicht glauben kann, gibt, und gerade sein Versuch, der Sache auf den Grund zu gehen, also seine konkrete Suche nach dem Geist, zeichnet ihn als Vertreter jenes Glaubens aus, zu dem man sich bekennen muss. Diderots Erzählung lässt sich vor diesem Hintergrund als Gründungsmythos der »eigenen Einbildungen« lesen, wie Pfaller diese Form des Glaubens nennt:

An einem bestimmten Punkt der Geschichte verliert die skeptische, distanzierte Einbildung der anderen ihre Vorherrschaft als alleinige Form gesellschaftlicher Einbildung. Eine neue Form – die uns vertraute Form der *eigenen Einbildungen*, zu denen man steht – beginnt über die Einbildung der anderen zu dominieren, Wahrheits-Effekte zu produzieren. Wenn die Träger anfangen, zu ihren Einbildungen zu stehen, anstatt sie sich durch besseres Wissen vom Hals zu halten, werden ihre Einbildungen ihnen zu ihren Wahrheiten.¹³⁹

Genau dies geschieht am Ende mit dem Fremden in Diderots Erzählung: Die zunächst buchstäblich auf Distanz gehaltene Einbildung von einem wohlätigen Geist – dass er am gegenüberliegenden Ufer lebt, ist mithin die erste und einzige Charakterisierung, die wir von ihm erhalten – kommt dem Fremden

137 Ebd.

138 Ebd.

139 Pfaller: *Die Illusionen der anderen*, S. 18f. (Hervorh. i. O.)

immer näher, je mehr er sich selbst davon zu überzeugen versucht, dass es sich dabei um Unsinn handele, bis er schließlich sogar zu dem anderen Ufer hinübergetragen wird. Diese intensive Beschäftigung aber macht die distanzierte Einbildung der anderen, die von diesen an ihn herangetragen wird, zu seiner eigenen Einbildung respektive seiner eigenen Einbildung *über* die Einbildung der anderen. Zum weiteren Verständnis von Diderots Erzählung bietet sich zudem ein anderer, und zwar der zentrale Begriff aus Pfallers Analyse an. Es ist jener der ›Interpassivität‹:

Während Interaktivität darin besteht, einen Teil der künstlerischen Produktion (»Aktivität«) vom Kunstwerk zu den Betrachtern zu verlagern, findet hier das Umgekehrte statt: Die Betrachtung (»Passivität«) wird von den Betrachtern zum Kunstwerk verlagert. Wir haben beschlossen, diesen Verlagerungs-Typ als »Interpassivität« zu bezeichnen.¹⁴⁰

Welche Form, so stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, liegt nun bei Diderots Erzählung vor? Vordergründig handelt es sich, und das Indiz dafür ist die an die Leserin gerichtete Frage, um Interaktivität. Wie bereits gezeigt, wird die Leserin dazu animiert, geradezu dazu aufgefordert, sich ihr eigenes Urteil zu bilden. Dennoch werden auch Fragen der Interpassivität behandelt, und zwar insofern der Leserin zunächst die Interpretationen des Fremden als Evidenz angeboten werden. Die distanzierte Haltung des Fremden und seine buchstäbliche Befremdung gegenüber den Glaubenssätzen der Greise laden die Leserin zunächst nämlich nicht zu eigener Distanznahme ein, sondern zu Affirmation und Identifizierung. Die sich bereits aufgeklärt und distanziert wählende Leserin wird zum interpassiven Konsum einer kritischen Haltung – nämlich der des Fremden – verführt, am Ende jedoch mit ebenjener eigenen Interpassivität konfrontiert. Insofern dem Fremden seine Überlegenheit gegenüber der Greisen zunächst ›abgekauft‹ wird, erweist sich die Affirmation als symbolische Ersatzhandlung zum wirklichen Lesen und eigenen Interpretieren.

Pfaller selbst spricht von »Ersatzhandlungen«, die kennzeichnend sind für die Interpassivität: »Der vergleichsweise kurze Akt des Kaufens ersetzt den langwierigen Vorgang des Lesens. Die Methode der Interpassivität besteht also im Ersetzen bestimmter Handlungen durch andere und im Vollziehen von Ersatzhandlungen.«¹⁴¹ Das Ersetzen ursprünglich geplanter oder

140 Ebd. S. 27. (Hervorh. i. O.)

141 Ebd. S. 37.

gewollter Handlungen durch andere wird auch dem Fremden auf der Insel zugeschrieben, und zwar im Zusammenhang mit einem äußeren Zwang einerseits, nämlich mit der »Unmöglichkeit, die Insel zu verlassen«, und mit seinem nicht vorhandenen eigenen Glauben, den er gleichwohl den Inselbewohnern zuschreibt, andererseits:

Die Unmöglichkeit, die Insel zu verlassen, brachte ihn zu dem Entschluß, im großen ganzen so zu handeln wie die anderen, obgleich er sich im Grunde nicht entschließen konnte, ein Wort von all dem zu glauben, was man ihm als Glaubensregeln erzählt hatte. Eines Tages setzte er sich, ermüdet von einem langen Weg, auf ein Brett am Strande und versank in träumerisches Nachdenken. Er bemerkte nicht, daß es ihn unmerklich an das gegenüberliegende Ufer entführte, bis er dort angelangt war.¹⁴²

Der Vorgang des »unmerklichen« und das heißt passiven Übersetzens zum anderen Ufer lässt sich als Inszenierung des Begriffs der ›Interpassivität‹ lesen. Das »träumerische Nachdenken« wäre dann der Vorgang, mit dem sich der Fremde respektive der Interpassive zunächst selbst und damit aktiv in den Zustand der Passivität versetzt. Der Abstand zum anderen Ufer wird dabei immer kleiner, bis er schließlich dort ankommt und – vielleicht – auf den Geist trifft, an den er angeblich nicht glaubt. »Es gibt«, so Pfaller, »immer zwei Ebenen von Delegation – nämlich Delegation von *Genuß* und Delegation von *Glauben* (an die gespielte Darstellung des Genusses).«¹⁴³ Beide Ebenen werden bei Diderot durch den Erzähler vermittelt, der als Medium genau in dem Moment in Erscheinung tritt, in dem der Geist für den Fremden an Realität gewinnt.

Mit der These von den zwei Ebenen der Delegation, welche die Interpassivität auszeichnen, lassen sich allerdings wiederum mehrere Lesarten vorstellen. Dies deshalb, weil der literarische Text offenlässt, wer oder was jeweils Beobachtungsinstanz und wer oder was Konsumtionsmedium ist:

Delegiertes Genießen besteht also immer darin, daß einer Beobachtungsinstanz mit Hilfe eines Konsumtionsmediums Genießen vorgespielt wird und daß zugleich der Glaube an diese gespielte Fiktion dieser Beobachtungsinstanz überlassen wird. In jedem Akt delegierten Genießens gibt es sowohl delegierten Genuß als auch eine delegierte Einbildung. Der Genuß wird an

142 Diderot: *Wie denken Sie darüber?*, S. 43.

143 Pfaller: *Die Illusionen der anderen*, S. 41. (Hervorh. i. O.)

ein Konsumtionsmedium, die Einbildung an eine Beobachtungsinstanz delegiert.¹⁴⁴

Die Greise, der Fremde und der Geist auf der textimmanenten Ebene sowie darüber hinaus der Erzähler, die Leserin und nicht zuletzt auch der Autor, also Diderot selbst, lassen sich diesen Positionen und Funktionen auf unterschiedliche Weise zuordnen. Zum Beispiel delegiert der Fremde ganz offensichtlich den bekenntnishaften Glauben an die Greise, während er sich selbst darüber erhaben wähnt. Gleichzeitig lässt sich der Fremde jedoch auch als eben jene fiktive Beobachtungsinstanz deuten, die der Erzähler benötigt, um den offensichtlichen Genuss der Greise an ihren eigenen Erzählungen zu thematisieren. Diese Greise wären dann das Konsumtionsmedium. Verkomplizierend kommt allerdings hinzu, dass auch die Leserin eine Beobachtungsinstanz darstellt und der Text selbst wiederum ein Konsumtionsmedium.

Dabei ist für unseren Zusammenhang weniger die genaue Aufschlüsselung der verschiedenen Möglichkeiten von Ebenen der Zuordnung von Interesse, sondern vielmehr die Tatsache der Ambiguität, die sich darin zeigt, dass sich die Theorie Pfallers nicht exakt auf den Text Diderots ›anwenden‹ lässt. Das spricht weder gegen den einen noch gegen den anderen, sondern verdeutlicht einerseits das bereits mit Becker thematisierte besondere Potential von Literatur gegenüber Philosophie oder Theorie und lässt uns zum anderen genauer über unsere eigene Verstrickung mit der Bedeutung eines literarischen Textes auf der einen und der Relevanz einer Theorie auf der anderen Seite nachdenken. Beides ist immer auch mit Einbildungen, die den jeweiligen Rezipienten eigen sind, verbunden. Es ist diese allgemeine »Frage nach der Form, in der Einbildungen in einer Gesellschaft existieren können«¹⁴⁵, die Pfaller explizit stellt und die durch Diderots Text implizit schon wesentlich früher aufgeworfen wird:

Denn wir haben an den Interpassiven beobachtet, daß es Leute gibt, die, obwohl sie bestimmte Illusionen nicht teilen, dennoch eine Beschäftigung mit diesen Illusionen pflegen. So sehr sie selbst intellektuell über die jeweilige Illusion erhaben scheinen, sind sie ihr andererseits geradezu anhänglich verbunden. Sie glauben nicht an Zauberei, und sie bemerken nicht, daß sie

144 Ebd. S. 41f.

145 Ebd. S. 44. (Hervorh. i. O.)

Zauberei betreiben, aber dennoch tun sie es, und zwar sogar mit einem auffälligen Zwang: [...].¹⁴⁶

II.3.1 Exkurs: Walter Lippmann und die Bilder in unseren Köpfen

Die Frage nach der Form, in der Einbildungen in einer Gesellschaft existieren können, hat in anderer Weise auch einen in der Wissenschaft weitgehend in Vergessenheit geratenen Autor beschäftigt, um den es im folgenden Exkurs gehen soll. Statt um die ›Illusionen der anderen‹ geht es bei ihm vornehmlich um die ›Bilder in unseren Köpfen‹ und deren Wirkungsmacht. Diese Bilder lassen sich im zuvor dargestellten Kontext zwar (auch) als ›eigene Einbildungen‹ charakterisieren, weisen jedoch die Besonderheit auf, dass sie von anderen mehr oder weniger gezielt initiiert worden sein können und nicht (nur) das Ergebnis historisch kontingenter Entwicklungen sind.

Die Rede ist von Walter Lippmann. Vor nunmehr hundert Jahren hat er den Zusammenhang von solchen Einbildungen, nämlich den ›Bildern in unseren Köpfen‹, und der Beeinflussung unseres alltäglichen und politischen Verhaltens herausgearbeitet. In ihrer Einführung zur aktuellen deutschen Neuauflage von Lippmanns Buch über *Die öffentliche Meinung* schreiben die Ökonomin und Philosophin Silja Graue und der Ökonom Walter Ötsch:

Lippmann ist kein Wissenschaftler, sondern Journalist, wenngleich er durch seine Studien in Harvard über eine Bildung in den in seinem Werk angesprochenen Fragen verfügt. Lippmann verarbeitet in seinem Text eher assoziativ und narrativ eine Vielzahl von Themen, die weder klar voneinander abgegrenzt sind, noch klare Formen eines linearen Bezugs aufweisen. Zudem werden diese Themen häufig in damals aktuelle Kontexte eingebettet, die heutzutage oftmals verloren scheinen. Der Leser oder die Leserin heute ist deswegen verleitet, die vielen Assoziationen und Gedankengänge Lippmanns eher auszublenden, als sie für ein besseres Verständnis fruchtbar zu machen. Wie in unserer Einführung – so hoffen wir – deutlich werden wird, sind es aber gerade diese Assoziationen und Gedankengänge, die äußerst lebendige Bilder der von Lippmann behandelten Probleme zu geben vermögen: Bilder, die unsere produktive Einbildungskraft und unsere schöpferische Imagination anregen und gerade deswegen kaum geeignet sind, zu

146 Ebd.

fixen, unreflektierten Stereotypen zu mutieren, die Lippmann als das zentrale Element einer von selektiver Wahrnehmung geprägten und prinzipiell durch Bilder steuerbaren Gesellschaft sieht. Anders: Der Stil, in dem Lippmann schreibt, mag nicht gerade einfach sein. Unserer Lesart zufolge aber trägt er wesentlich dazu bei, dass Lippmann zwar über Stereotype schreibt, doch zumeist ohne selbst *mit* und *in* Stereotypen zu argumentieren.¹⁴⁷

Es handelt sich bei Lippmanns Werk nicht bloß um ein Schlüsselwerk zum Verständnis von Manipulation und Propaganda, sondern, so wird in Graupes und Ötschs Ausführungen deutlich, auch um ein historisch höchst interessantes Beispiel für ein Schreiben, das gerade durch die Nicht-Identität von Gegenstand und Stil aufklärerisch wirken kann. Stereotype als zentrales Merkmal einer steuerbaren Gesellschaft sind zwar der Gegenstand von Lippmanns Überlegungen, doch verfällt er ihnen selbst gerade nicht. Die Beschreibung dieses Stils erinnert dabei an das von Becker herausgearbeitete Wechselverhältnis von Philosophie und Literatur, das sich gerade dann als gelungen bezeichnen lässt, wenn die Übergänge und Brüche sichtbar und bewusst gemacht werden – so wie es Becker selbst anhand von Diderots Text aufzeigt. Die besondere Art des Misslingens, die Becker dort anführt, also der »Versuch, an vertraute Erfahrungen zu erinnern«¹⁴⁸, wo es dem erklärten Selbstverständnis nach Argumente bräuchte, wäre mit Lippmann dann auch als Stereotypenbildung beschreibbar.

Das heißt weiterhin, dass Lippmanns Ausführungen nicht lediglich in der Politik, im Marketing und der Werbung bis heute relevant sind, sondern auch in der Praxis der Wissenschaft und der akademischen Philosophie, und zwar auf höchst brisante Weise. Wenn es stimmt, dass Menschen und sogar ganze Gesellschaften durch Bilder steuerbar sind, dann ist die philosophische Argumentationsstrategie, an entscheidender Stelle Bilder – und eben keine Begriffe, Argumente oder Konzepte – zu bemühen, keinesfalls eine harmlose rhetorische Verlegenheitsgeste. Wenn gar die Philosophie, von der man zu Recht stärker als von jeder anderen Disziplin erwartet, dass sie auch über das Denken und die Begriffe selbst aufklärt, manipulative Strategien verwendet, dann ist sie mitnichten eine aufklärerische, kritische Disziplin, unabhängig davon, mit welchen Inhalten sie sich jeweils konkret beschäftigt.

147 Walter Lippmann: *Die öffentliche Meinung. Wie sie entsteht und manipuliert wird*, hg. von Walter Otto Ötsch und Silja Graupe, übers. von Christian Deppe und Simon Lübeck, Frankfurt a.M. 2018, S. 18f. (Hervorh. i. O.)

148 Becker: »Philosophie und Textform«, S. 115.

Jene Bilder, von denen bei Lippmann so oft die Rede ist und die für seine Ausführungen eine zentrale Rolle spielen, bilden eine Art Mittlerfunktion zwischen den Menschen und ihrer unmittelbaren Erfahrung, sie sind ein Medium der eigenen Erfahrung, oftmals sogar ein Surrogat eigener Erfahrung. Nachdem er in seiner Einleitung eine Reihe von Beispielen für Formen mittelbarer Reaktionen anführt, stellt er deren gemeinsames Element heraus, nämlich

die Einfügung einer Pseudoumwelt zwischen Mensch und Umwelt. Sein Verhalten ist die Reaktion auf diese Pseudoumwelt. Gerade weil es sich um eine Verhaltensweise handelt, zeigen sich die Folgen, sofern es sich um Handlungen handelt, nicht in der Pseudoumwelt, von der das Verhalten angeregt wird, sondern die Handlung vollzieht sich in der realen Umwelt. Ist das Verhalten nicht eine konkrete Handlung, sondern das, was wir groß Gedanken und Empfindungen nennen, so kann es lange dauern, bis im Gewebe der Phantasiewelt ein Riss erkennbar wird. Wenn jedoch der Anreiz der Pseudo-Tatsache zu Handlungen führt, die auf Dinge oder andere Personen einwirken, erhebt sich bald Widerspruch. Dann nimmt der Kopf wahr, dass er gegen eine Mauer stößt, dass er aus Erfahrung lernt, und erlebt an Herbert Spencers Tragödie von der Ermordung einer schönen Theorie durch eine Bande brutaler Fakten den Schmerz der Fehlanpassung. Zweifellos erfolgt die Anpassung des Menschen an seine Umwelt auf der Ebene gesellschaftlichen Lebens durch das Medium der Fiktionen.¹⁴⁹

Lippmann geht ferner davon aus, dass jene Fiktionen, welche die Pseudoumwelt konstituieren, notwendig sind, damit der Mensch die Mannigfaltigkeit seiner Umwelt überhaupt bewältigen kann. Insofern sind sie nicht *per definitionem* etwas, das zu bekämpfen wäre, im Gegenteil: Die Fiktionen bieten nach Lippmann Orientierung in der Welt. Die Art der so geschaffenen Pseudoumwelt kann jedoch stark variieren und ob sie dem Einzelnen vorgesetzt oder von diesem bewusst mitgestaltet wird, macht einen erheblichen Unterschied.

Das Bild, das Lippmann selbst an dieser Stelle verwendet, ist das der Landkarte, die als Modell Orientierung für die Realität liefert, aber nur dann, wenn sie nicht bereits verfälscht worden ist: »Um die Welt zu durchwandern, müssen die Menschen Karten von dieser Welt haben. Ihre beständige Schwierigkeit besteht darin, dass sie sich Karten beschaffen müssen, die nicht be-

149 Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, S. 64. (Hervorh. i. O.)

reits durch ihre eigenen Bedürfnisse oder die Bedürfnisse irgendeines anderen verfälscht worden sind.«¹⁵⁰

Das Bild der Karte macht deutlich, dass es sich dabei um eine bewusste und geteilte Fiktion handelt. Jeder, der eine Landkarte verwendet, weiß, dass es sich dabei um ein Modell handelt und nicht um die Wirklichkeit selbst. Gleichwohl bietet sie Orientierung, denn sie steht in einem direkten Analogieverhältnis zu dieser Wirklichkeit. Da nach Lippmann auch wissenschaftliche Modelle und Theorien zu jenen notwendigen Fiktionen zu zählen sind, sollten im Umkehrschluss vor jeder Anwendung oder Rezeption einer Theorie deren Entstehungsbedingungen und Vorannahmen genau geprüft und in die Analyse miteinbezogen werden. Nur so kann verhindert werden, dass sich die jeweilige, möglicherweise von einem anderen aus Eigeninteresse etablierte Pseudoumwelt als eigentliche Umwelt darstellt, die dann nicht mehr als zwar notwendige, aber veränderbare Fiktion begriffen wird, sondern als alternative Landkarte mit dem Anspruch, die Welt exakt wiederzugeben.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang erneut Lippmanns eigene Bildsprache, die sich in Bezug auf die Analyse der jeweils konkreten öffentlichen Meinung nämlich – und das ist im Kontext dieser Arbeit von besonderem Interesse – am Theater und der Figur des Schauspielers orientiert:

Wer die öffentliche Meinung analysieren will, muss daher mit der Erkenntnis der Dreiecksbeziehung zwischen dem Schauplatz, dem Bild des Menschen von diesem Schauplatz und der Reaktion des Menschen auf dieses Bild, die sich wiederum selbst auf diesem Schauplatz ereignet, beginnen. *Es ist wie ein Theaterstück, zu dem die Schauspieler durch ihre eigene Erfahrung angeregt werden und in dem die Handlung nicht nur Auswirkungen auf deren Bühnenrollen, sondern auch auf das reale Leben der Schauspieler hat.*¹⁵¹

Dieses Bild eines entgrenzten Theaters entspricht dem Gegenmodell des idealen Schauspielers nach Diderot: Während dieser im vollen Bewusstsein der Grenze zwischen seinem Selbst und der Rolle, die er spielt, agiert, verhält es sich beim Menschen in der ihm vollkommen unbewussten Pseudoumwelt anders, denn hier verwischt die Grenze zwischen Fiktion und realem Leben, die Inszenierung wird übergriffig und hat Folgen für das reale Leben der offenkundig unbewussten ›Schauspieler‹. Die Pseudoumwelt ist dabei in ähnlicher

150 Ebd. S. 65.

151 Ebd. S. 65f. (Hervorh. S. Sch.)

Weise fiktiv wie der Bühnenraum einer Theateraufführung, nicht zuletzt darum ist das Bild sehr treffend: Die Materialität des Raumes und der Kulissen ist echt, die Bedeutungszuschreibung ist jedoch eine kollektiv geteilte interpretatorische Leistung, die im Falle des Theaters Spielcharakter hat, im Falle der Pseudoumwelt aber auf manipulativen Absichten beruht, sofern es im Voraus keine egalitäre Absprache und Aufklärung über die Form der Pseudoumwelt gegeben hat und die Markierungen der Grenzen, die das institutionalisierte Theater bietet, verwischt sind oder gar nicht existieren. Die genaue und für alle sichtbare Markierung der Pseudoumwelt wäre Kennzeichen einer Demokratie, insofern sie allen Menschen Aufklärung und Auseinandersetzung über die herrschenden Stereotype ermöglichte, doch sowohl Lippmann als auch Graupe und Ötsch konstatieren für ihre jeweilige Zeit das genaue Gegenteil, und zwar insbesondere deshalb, weil es kein tatsächlich »unabhängiges Expertentum« gäbe, das diese Aufklärungsarbeit in Gang bringen könnte. Diejenigen, die dafür zuständig wären – nach Lippmann in erster Linie Sozialwissenschaftler –, bedienen ganz im Gegenteil ihrerseits nur die Affekte der Menschen, was uns erneut an Beckers Überlegungen zu den Argumentationsstrategien mancher Philosophen erinnert:

[Es] gibt [...] für Lippmann auf dem Gebiet der Sozialwissenschaften kein unabhängiges Expertentum, dem ein Kampf gegen schädliche Stereotype anvertraut werden könnte. Im Gegenteil: Auf diesem Gebiet findet nach ihm eine Stereotypenbildung statt, die statt Aufklärungsarbeit zu leisten, *selbst nur Gefühle befeuert*. Als Beispiel dafür nennt Lippmann explizit die Wirtschaftswissenschaften. Diese, so meint er, dienen etwa dazu, *nachträglich* positive Eigenschaften wie Erfolg vor allem in Unternehmer und Kapitalisten hinzu-lesen [sic!], weil sie in Stereotypen immer schon vorausgesetzt werden.¹⁵²

Es handelt sich bei den so agierenden Sozialwissenschaften und insbesondere bei den Wirtschaftswissenschaften demnach nicht um Disziplinen, die echte, das heißt ergebnisoffene Forschung betreiben, sondern vielmehr um Rechtfertigungsideologien, die, so stellt Lippmann ganz explizit klar, Stereotype dadurch etablieren, dass sie den jeweils positiv betrachteten Personen nachträglich positive Eigenschaften zuschreiben. Um im vorigen Bild zu bleiben: Anders als im Theater besteht hier ein offensichtliches, aber für die Beteiligten verdecktes Machtgefälle im Wissen um den Charakter der Pseudoumwelt und der Art der Gefühle und Interpretationen, die damit ausgelöst werden.

152 Ebd. S. 42. (Hervorh. S. Sch.)

Der Theaterzuschauer kann die Bühne und die Welt draußen voneinander unterscheiden, der Mensch in einer Pseudoumwelt, die ihm vorgesetzt worden ist, kann genau dies nicht. Mehr noch: Wird die jeweilige Pseudoumwelt von den Experten, die idealerweise für die Aufklärung über diese Umwelt zuständig wären, noch absichtsvoll als solche verschleiert, dann besteht auch eine immense Abhängigkeit von deren Interpretationen, die tatsächlich auf eigenen, interessegeleiteten Erfindungen und gerade nicht auf einer echten und unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit der realen Umwelt basieren. Vielmehr stellen sich jene Experten auch noch zwischen den einzelnen Menschen und dessen eigene Wahrnehmung seiner jeweiligen Umwelt, indem sie ihm Stereotype liefern, mit denen er diese Umwelt zu interpretieren hat und dies oft genug auch tut.

Als paradigmatisches Beispiel einer Stereotype führt Lippmann Aristoteles und dessen Apologie der Sklaverei an, auf die wir im Rahmen dieser Arbeit bereits bei Rancière gestoßen sind. Lippmann äußert sich dazu folgendermaßen:

Wenn wir uns fragen, was an des Aristoteles Beweisführung dran ist, so stellen wir fest, dass er damit beginnt, eine große Schranke zwischen sich und den Tatsachen zu errichten. Durch die Behauptung, dass diejenigen, die Sklaven sind, von Natur aus dazu bestimmt sind, schloss er mit einem Streich die unvermeidliche Frage aus, ob die einzelnen Menschen, die zufällig Sklaven waren, genau die besonderen Menschen waren, die von Natur aus zu Sklaven bestimmt waren. Denn diese Frage hätte jeden Fall von Sklaverei in Zweifel gezogen. Und da die Tatsache, dass jemand Sklave war, noch kein Beweis dafür war, dass ein Mann auch dazu vorbestimmt war, Sklave zu sein, wäre kein sicheres Kriterium übriggeblieben. Aristoteles schloss daher diesen schädlichen Zweifel völlig aus.¹⁵³

Bemerkenswert an diesem Beispiel ist in erster Linie, dass sein Gegenstand – nämlich die Verteidigung der Sklaverei – in einem Wechselverhältnis zu seiner Stereotypenform steht, sofern man eine Analogie zwischen dem Verhältnis von Sklavenhalter und Sklave bei Aristoteles und Lippmanns eigener, gleichwohl empirisch begründeter Einteilung der Menschen in Experten und einfache Bürger herstellen kann. Konsequenterweise sagt Lippmann dann auch selbst, die bei Aristoteles anzutreffende Verteidigung der Sklaverei sei

153 Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, S. 122. Vgl. dazu die bereits thematisierte Stelle bei Aristoteles: *Politik* I,5=1254b 22.

die perfekte Stereotype. Es ist ihr Merkmal, dass sie dem Gebrauch der Vernunft vorausgeht; sie ist eine Form der Wahrnehmung und drängt den Gegebenheiten, die unsere Sinne aufnehmen, gewisse Merkmale auf, bevor diese Gegebenheiten den Verstand erreichen. Die Stereotype gleicht den laviendelfarbenen Fensterscheiben in Beacon Street oder dem Türsteher bei einem Maskenball, der beurteilt, ob der Gast eine angemessene Verkleidung trägt.¹⁵⁴

Wenn wir nun die oben gezogene Analogie ernst nehmen und das unbewusste Denken in Stereotypen ein Merkmal der Nicht-Experten, damit also der »Sklaven« ist, dann werden die Experten von Lippmann hier implizit selbst als Sklaven entlarvt, insofern sie diejenigen sind, die an die gewissermaßen ursprüngliche Stereotype von Aristoteles gebunden sind, nämlich an die Vorstellung, dass Sklaven »von Natur aus« Sklaven sind. Zwar stellen die Experten selbst Stereotype her, die sie den anderen, den »Nicht-Experten« vorsetzen, doch ist dies nur deshalb möglich, weil die Zweiteilung selbst auf einer Stereotype beruht, nämlich einer Abwandlung jener perfekten Stereotype von Aristoteles. Dies führt freilich auch zu einer Aporie in Lippmanns eigenen Überlegungen: Seine Hoffnung in ein »unabhängiges Expertentum« ist selbst noch jener Dichotomie von Experten und einfachen Bürgern oder eben Sklavenhaltern und Sklaven geschuldet, die er bei Aristoteles angelegt findet und die er selbst kritisiert.

Abschließend findet sich bei Lippmann zudem noch eine Feststellung, die Diderots zuvor behandeltem Reisebericht eine weitere Dimension hinzufügt, nämlich die Überlegung, dass insbesondere auch der Reisende Stereotype mit sich herumträgt, die oft gerade erst in der Konfrontation mit dem vermeintlich Fremden zum Vorschein kommen:

Nichts verhält sich der Erziehung oder der Kritik gegenüber so unnachgiebig wie die Stereotype. Sie bestimmt die Wertung eines Gegenstands bereits im Moment seiner Wahrnehmung. Hierin liegt der Grund, warum die Berichte heimkehrender Reisender oft eine interessante Geschichte dessen sind, was sie auf ihrer Reise mit sich herumgetragen haben.¹⁵⁵

Das bedeutet ferner nichts weniger als die Unmöglichkeit, sich vom eigenen perspektivischen Sehen zu distanzieren, und lässt darüber hinaus auch

154 Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, S. 123.

155 Ebd.

den hehren Anspruch an die eigene Fähigkeit, ›die Perspektive eines anderen einzunehmen‹, als eine zumindest mögliche Form des Selbstbetrugs und der narzisstischen Befriedigung der eigenen ›Aufgeklärtheit‹ erscheinen.¹⁵⁶ Dass sich dieses Problem heute eher verschärft als gelöst hat, lässt sich vor dem Hintergrund von Lippmanns Überlegungen insbesondere im Hinblick auf Prozesse der ›Standardisierung‹ aller möglichen Lebensbereiche feststellen. Wenn es für die Fähigkeit zur Kritik essentiell ist, dass sich so wenige Instanzen wie möglich zwischen den einzelnen Menschen und seine Wahrnehmung schalten, dann sind etwa Prozesse der ›Digitalisierung‹ sämtlicher Lebensbereiche und der Virtualisierung verschiedenster, im Kern sozialer Prozesse in der Tat *per se* problematisch und nicht erst dann, wenn sie offenkundig fragwürdigen Zielen unterworfen werden.

Gegen Ende seines Buches plädiert Lippmann dann auch für eine radikale Objektivierung von allen Fragen und Ideen, die von öffentlicher Bedeutung sind. Stereotype Wahrnehmungsmuster und daraus abgeleitete Deutungen lassen sich demnach nur dadurch beherrschen, dass wieder eine klare und konkrete Sprache gebraucht wird, die Dinge also beim Namen genannt werden:

Die Wirkung des Benennens [...] ist von entscheidender Bedeutung. Wahrnehmungen nehmen ihre Identität wieder an, und die Empfindung, die sie wecken, ist spezifischer Natur, da sie nicht länger durch weitläufige und zufällige Beziehungen [...] verstärkt wird. Die entwirrte Idee, die eine eigene Bezeichnung trägt, und einer Empfindung, die untersucht wurde, ist deutlich offener für Verbesserung durch neue, auf das Problem zielende Daten. Sie war in die ganze Persönlichkeit eingebettet gewesen, war Beziehungen verschiedener Art mit dem ganzen Ego eingegangen: Eine Herausforderung würde die ganze Seele erbeben lassen. Nachdem sie gründlich kritisiert worden ist, ist die Idee nicht länger *ich*, sondern *es*. Sie ist objektiviert, sie ist auf Armlänge abgerückt. Ihr Schicksal ist nicht mit dem meinen verbunden, sondern mit dem der äußeren Welt, auf die ich einwirke.¹⁵⁷

156 Zum Phänomen des Perspektivismus insbesondere auch in Auseinandersetzung mit Diderots *Paradox* vgl. den Aufsatz von Christine Abbt: »Mit anderen Augen sehen. Zum Verhältnis von Perspektivität und Pluralismus aus differenzanalytischer Sicht«, in: *Perspektivismus. Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik*, hg. von Hartmut von Sass, Hamburg 2019, S. 243-261.

157 Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, S. 339f. (Hervorh. i. O.)

Die notwendige Kritik betrifft hier also nicht in erster Linie die Ideen anderer, sondern vor allem die eigenen Ideen, jene, mit denen sich der Einzelne sogar identisch glaubt. Wie Diderots Schauspieler, der darauf angewiesen ist, gerade jene Rollen, die er selbst spielen muss, zu objektivieren, ist die Objektivierung der vermeintlich eigenen Ideen laut Lippmann die Voraussetzung, um sich von stereotypem Denken zu befreien. Gleichwohl sollte die neue, angemessene Benennung dann nicht ihrerseits erneut objektiviert werden, sondern im besten Falle zu einer tatsächlichen Annäherung an die wirkliche Umwelt führen:

Wiedererziehung dieser Art wird dazu beitragen, unsere öffentlichen Meinungen in Berührung mit der Umwelt zu bringen. Das ist der Weg, auf dem der gewaltige zensierende, stereotypisierende und dramatisierende Apparat liquidiert werden kann. Wo es keine Schwierigkeit bereitet zu erkennen, was die sinnvolle Umwelt ist, können die Kritik, der Lehrer und der Arzt den Geist enträtseln. Wo jedoch die Umwelt dem Analytiker genauso dunkel erscheint wie seinem Schüler, genügt keine analytische Technik. Es wird Informationsarbeit gefordert.¹⁵⁸

Die stereotypen Bilder in unseren Köpfen können demnach nicht durch Analyse oder oberflächliche ›Kritik‹ aufgelöst werden, sondern einzig und allein durch den Kontakt mit der tatsächlichen und das heißt mit der nicht bereits standardisierten oder vorinterpretierten Umwelt. Ein ganz ähnlicher Gedanke wird uns bei Brecht und seiner Auseinandersetzung mit der ›Theatralik des Faschismus‹ wieder begegnen, was als Hinweis darauf verstanden werden kann, wie politisch brisant diese Überlegungen noch immer sind. Diderots zuvor besprochene Erzählung liefert bereits eine anschauliche und vielgestaltige Darstellung dessen, was geschehen kann, wenn die eigenen Vorurteile mit einer befremdlichen (Pseudo-)Umwelt konfrontiert werden, die sich nicht mit der tatsächlichen Umwelt respektive mit der bisherigen Pseudoumwelt deckt. Lippmann formuliert dies folgendermaßen:

Die Zerstörung eines Vorurteils, obwohl wegen seiner Verbindung mit unserer Selbstachtung anfänglich schmerzhaft, verschafft eine ungeheure Erleichterung und macht einen sehr stolz, wenn wir sie mit Erfolg vollzogen haben. Sie bewirkt eine radikale Erweiterung des Aufmerksamkeitsbereiches.

158 Ebd. S. 340.

In dem Maße, wie die geläufigen Kategorien sich auflösen, bricht eine harte, einfache Version der Welt hervor. Die Szene wird lebendig und füllt sich.¹⁵⁹

Die Auflösung der Vorurteile, so wird deutlich, wird von Lippmann erneut mit der Bildsprache des Theaters bedacht. Die ›lebendige Szene‹ der wirklichen Welt und der eigenen Erfahrungen darin ist es, die das Vorurteil vertreibt und denjenigen, dessen verengter Blick von diesem Vorurteil hervorgerufen war, wieder mit der Welt verbindet. Dass nun die Szene im Theater ihrerseits nicht unwillkürlich, sondern gleichfalls artifizuell ist, schwächt das Argument keineswegs, denn sie setzt dem unbewussten und stereotypen Bild eben ein bewusstes und durch gemeinschaftliche Kreativität hervorgebrachtes Bild entgegen. In diesem Sinne geht es auch weder Lippmann noch den Autoren der Einleitung der aktuellen Übersetzung um die Eliminierung jeglicher ›Pseudoumwelt‹, ganz im Gegenteil. Vielmehr geht es ihnen um die bewusste, egalitäre und kreative Gestaltung der Bilder in unseren Köpfen, die auch immer wieder verändert werden können.

II.3.2 Rousseau als Gegenspieler Diderots: Theatergegner und Bildermacher

Wie nun kann die Regierung die Sitten in den Griff bekommen? Ich antworte: durch die öffentliche Meinung. Wenn unsere Sitten in der Zurückgezogenheit unseren eigenen Gefühlen entspringen, so entspringen sie in der Gesellschaft der Meinung der anderen. Wenn man nicht in sich selbst, sondern in den anderen lebt, dann sind es ihre Urteile, die alles bestimmen; nichts erscheint den einzelnen gut und begehrenswert, als was die Öffentlichkeit dafür hält, und das einzige Glück, welches die Mehrzahl der Menschen kennt, ist, für glücklich gehalten zu werden.¹⁶⁰

Mit der Frage, wie sich die öffentliche Meinung steuern lässt, hat sich lange vor Lippmann bereits der wichtigste Zeitgenosse, Freund und bisweilen Gegner Diderots, nämlich Jean-Jacques Rousseau, befasst. In seinem 1758 erstmals erschienenen *Brief an d'Alembert über das Schauspiel*, in dem er dessen Artikel über die Stadt Genf in der *Encyclopédie* kritisiert und sich gegen die Idee

159 Ebd. S. 342.

160 Jean-Jacques Rousseau: *Brief an d'Alembert über das Schauspiel*, in: ders.: *Schriften*, Band I, hg. von Henning Ritter, München/Wien 1978, S. 333-474. Hier S. 401.

der Errichtung eines Theaters in Genf ausspricht, nimmt der Begriff der ›öffentlichen Meinung‹ in seiner Argumentation eine zentrale Stellung ein, und zwar in doppelter Weise.

Zunächst argumentiert Rousseau ausführlich, warum ein Theater zu einem Sittenverfall führen muss, in Genf noch mehr als etwa in Paris, und kommt zu dem Schluss, dass es vor allem dessen Wirkungen auf die Gefühle der Zuschauerinnen und Zuschauer sind, die zu Veränderungen im Verhalten, nämlich insbesondere zu größerer Passivität und zu Willensschwäche führen:

Es ist nun eine Folge seiner Nutzlosigkeit, daß das Theater, das die Sitten nicht verbessern kann, sie gleichwohl zu verändern vermag. Indem es alle unsere Neigungen begünstigt, gibt es denen, die uns beherrschen, einen Vorrang. Die dauernden Gefühlsaufwallungen, denen man im Theater unterworfen ist, entnerven und schwächen uns und machen uns unfähiger, unseren Leidenschaften zu widerstehen, und das unfruchtbare Interesse, das wir an der Tugend nehmen, dient nur dazu, unsere Eigenliebe zu befriedigen, statt uns zu zwingen, tugendhaft zu handeln. Diejenigen meiner Mitbürger, die das Schauspiel nicht an sich mißbilligen, haben also Unrecht.¹⁶¹

Die Wirksamkeit auf die Leidenschaften der Menschen als solche ist demnach das Problem, nicht so sehr die konkreten Wirkungen des Theaters. Im weiteren Verlauf wird dieses recht pauschale Urteil von Rousseau dennoch differenziert:

Selbst wenn das Theater keine andere Wirkung hätte, als zu bestimmten Stunden den Lauf der bürgerlichen und häuslichen Geschäfte zu unterbrechen und dem Müßiggang ein sicheres Mittel anzubieten, so wäre es doch unmöglich, daß die Bequemlichkeit, alle Tage denselben Ort aufzusuchen, sich selbst zu vergessen und sich mit fremden Dingen zu befassen, dem Bürger nicht andere Gewohnheiten und neue Sitten geben würde. Werden aber diese Veränderungen vorteilhaft oder schädlich sein? Die Beantwortung dieser Frage hängt weniger von der Untersuchung des Schauspiels als von der der Zuschauer ab. Gewiß bringen derartige Veränderungen die Zuschauer mehr oder minder alle an denselben Punkt. Die Unterschiede müssen des-

161 Ebd. S. 391.

halb von dem Zustand her geschätzt werden, in dem sich ein jeder zuvor befand.¹⁶²

Nach einer langen Abschweifung über die in seinen Augen lobenswerte Lebensweise der Schweizer Bergbauern kommt Rousseau schließlich zu dem Schluss, dass man zunächst die Sitten in einer Stadt kennen müsse, bevor man entscheiden könne, ob man dort ein Theater errichten kann. Das Schauspiel, so bemerkt Rousseau fatalistisch, werde nur dann nicht schaden, »wenn uns nichts mehr schaden kann.«¹⁶³

Die Wirkung auf die Zuschauer und damit auf die gesamte Lebensweise der Stadt schätzt Rousseau derart hoch ein, dass es kaum eine Möglichkeit zu geben scheint, dieser Wirkung zu entrinnen oder sie auch nur zu reflektieren. Anders als Diderot traut er weder dem Schauspieler noch den Zuschauern die Fähigkeit der Reflexion zu und fürchtet daher die große Verführungsmacht, die seiner Ansicht nach vom Theater ausgeht. Doch nicht allein das: Ohne es an dieser Stelle explizit zu sagen, fürchtet er nicht nur die politische Macht des Theaters, sondern mindestens ebenso sehr die Aufdeckung der Macht des Theatralischen im Bereich der Politik.

Die eingangs zitierte Stelle, an der er die öffentliche Meinung zum ersten Mal erwähnt, bezieht sich jedoch auf die spezifische Frage, wie die öffentliche Meinung *über* das Theater aussieht. Zuvor heißt es nämlich: »Hätten wir die Grundsätze Spartas, so könnte man ohne jede Gefahr ein Schauspiel in Genf errichten, denn kein Bürger würde je einen Fuß hineinsetzen.«¹⁶⁴ Die öffentliche Meinung Spartas, so Rousseaus Annahme, heißt das Theater aufgrund der dort herrschenden Sitten nicht gut und insofern hätte es keinen Erfolg bei den Bürgern. Möchte die Regierung nun diese Sitten in ihrem Sinne beeinflussen, so muss sie dies über die öffentliche Meinung tun. Dann aber stellt sich die Frage, wie sich die öffentliche Meinung konkret lenken lässt, und genau dieser Frage verwehrt sich Rousseau explizit, was gleichwohl dazu führt, dass die Frage im Raum steht: »Was die Wahl der geeigneten Mittel betrifft, um die öffentliche Meinung zu lenken, so ist das eine andere Frage, die Ihnen zu beantworten nicht nötig und der Menge zu beantworten hier nicht der Ort ist.«¹⁶⁵ Es scheint, als habe Rousseau hier zwar eine genaue Vorstellung davon, welche Mittel dafür nötig sind, doch will er diese nicht preisgeben,

162 Ebd. S. 391f.

163 Ebd. S. 400.

164 Ebd. S. 401.

165 Ebd. S. 402.

zumindest nicht öffentlich. Dem Adressaten unterstellt er indes, dass dieser ohnehin wisse, welche Mittel gemeint seien. Diese rhetorische Strategie ist insofern konsequent, als das Wissen um die Mittel der Beeinflussung der öffentlichen Meinung nur dann zum Erfolg führen kann, wenn es nicht jedem zugänglich ist, das heißt, wenn das Wissen nicht demokratisiert ist. Rousseau, so lässt sich schlussfolgern, nimmt hier mithin für sich selbst in Anspruch, was er in seinen Schriften ablehnt, nämlich Intransparenz und Verstellung. Gleichwohl verrät er an anderer Stelle indirekt, was seiner Ansicht nach die wirksamste Methode ist, die öffentliche Meinung zu verändern. Es ist natürlich, das kann uns kaum noch verwundern, das Theater:

Eine der unfehlbaren Wirkungen eines Theaters, das in einer so kleinen Stadt wie der unseren eröffnet wird, ist die Änderung unserer Grundsätze oder, wenn man will, unserer Vorurteile und unserer öffentlichen Meinung. Dadurch werden notwendig unsere Sitten gegen andere, bessere oder schlechtere, darüber sage ich noch nichts, ausgetauscht, die aber sicherlich unserer Verfassung weniger entsprechen.¹⁶⁶

Der öffentlichen Meinung über das Theater versucht Rousseau in seinem Brief Herr zu werden, weil er befürchtet, dass das zu errichtende Theater künftig über die öffentliche Meinung herrschen könnte. Was er dabei unterschlägt, aber gleichwohl indirekt behauptet, ist die Tatsache, dass die öffentliche Meinung immer schon das Ergebnis von Beeinflussungen gewesen ist und das Theater, über die direkte Beeinflussung hinaus, diesen Umstand ins Bewusstsein zu rücken zumindest in der Lage wäre. Mit anderen Worten: Das Theater würde gerade zur Reflexion über die öffentliche Meinung anregen und deren unmittelbare Evidenz hinterfragen. Obwohl Rousseau selbst genau darüber nachdenkt, will er der Masse der Menschen diese Reflexionsmöglichkeit offenbar vorenthalten.

An dieser Stelle lohnt ein Blick auf die Geschichte der Genese des Begriffs der ›öffentlichen Meinung‹ und Rousseaus Bedeutung darin. In seiner erstmals 1962 erschienenen Habilitationsschrift über den *Strukturwandel der Öffentlichkeit* widmet Jürgen Habermas dem Begriff in seiner englischen, französischen und deutschen Verwendung einen ganzen Paragraphen.¹⁶⁷ Er erwähnt die französischen Enzyklopädisten, die von dem Philosophen Pierre

166 Ebd. S. 408.

167 Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 161-177. Bemerkenswerterwei-

Bayle zunächst den Einzelbegriff der *opinion* übernehmen, also noch nicht den ganzen Terminus der ›öffentlichen Meinung‹:

Die Enzyklopädisten, die sich ja auf Bayle nicht nur dessen enzyklopädischen Unternehmens wegen als ihren Vorgänger berufen, übernehmen *opinion* in der polemischen Bedeutung eines Geisteszustandes der Ungewißheit und der Leere. Wer die *raison* zu handhaben weiß, wer sich auf *critique* versteht, ist sich bewußt, wie man »le joug de la scolastique, de l'opinion, de l'autorité, en un mot des préjugés et de la barbarie« abschüttelt; der deutsche Herausgeber übersetzt etwas voreilig: »das Joch der Scholastik, der öffentlichen Meinung, der Autorität«. ¹⁶⁸

Habermas zufolge verwenden die Enzyklopädisten, darunter vor allem auch Diderot, den Begriff *opinion* ohne Zusatz und in abwertender Absicht, der deutsche Übersetzer fügt jedoch offenbar das Attribut ›öffentlich‹ hinzu. Dies, so Habermas weiter, könnte damit zusammenhängen, dass kurz zuvor Rousseau den Begriff in dieser Weise verwendet hatte, jedoch mit umgedrehter Wertung:

Tatsächlich hatte, ein Jahr zuvor, zum ersten Mal ein Autor von *opinion publique* gesprochen, nämlich Rousseau in seinem berühmten Diskurs über Kunst und Wissenschaft. Er verwendet die neue Zusammenstellung noch im alten Sinn von *opinion*; das Attribut *publique* verrät allenfalls den Seitenwechsel der Polemik. Die Kritiker, heißt es jetzt, untergraben die Grundlagen des Glaubens und vernichten die Tugend, widmen ihr Talent und ihre Philosophie der Zerstörung und Unterhöhlung dessen, was dem Menschen heilig ist; sie richten sich gegen die öffentliche Meinung (*c'est de l'opinion publique qu'ils sont ennemis*). ¹⁶⁹

Die Verteidigung der öffentlichen Meinung gegen ihre Kritiker entspricht der Haltung, die sich auch in Rousseaus *Brief an d'Alembert* zeigt, den Habermas an dieser Stelle jedoch nicht erwähnt. Rousseau, das lässt sich festhalten, prägt den Begriff der ›öffentlichen Meinung‹ als einen positiven und politisch relevanten. Die öffentliche Meinung ist demnach von hohem moralischem Wert,

se setzt sich Habermas nicht oder zumindest nicht ausführlich mit Walter Lippmann auseinander, obgleich er im Literaturverzeichnis auftaucht.

168 Ebd. S. 165. (Hervorh. i. O.)

169 Ebd. S. 165f.

da sie die Sitten widerspiegelt und diese stützt. Gleichwohl besteht die Gefahr, dass sie korrumpiert wird, und zwar in erster Linie vom Theater und dessen Protagonisten, nämlich den Schauspielern und Schauspielerinnen, auf die es Rousseau in seiner Polemik wiederum besonders abgesehen hat. Zunächst ist da das Talent des Schauspielers, dem er misstraut, da es seiner Ansicht nach vor allem in ›Selbstvergessenheit‹ und der Fähigkeit, »anders zu erscheinen, als man ist«, besteht:

Was ist das Talent des Schauspielers? Die Kunst, sich zu verstellen, einen anderen als den eigenen Charakter anzunehmen, anders zu erscheinen, als man ist, kaltblütig sich zu erregen, etwas anderes zu sagen, als man denkt, und das so natürlich, als ob man es wirklich dächte, und endlich *seine eigene Lage dadurch zu vergessen, daß man sich in die eines anderen versetzt*.¹⁷⁰

Wäre dem tatsächlich so, dann hätte man es bei besagtem Talent mit einer Form des Eskapismus zu tun, die frappant an Nietzsches Überlegungen zum Ressentiment in der Sklavenmoral und an Breithaupts Interpretation dieses Phänomens als Form der Empathie erinnert, denn, wir erinnern uns, »diese Wesen mit Empathie *leben in der Nachfolge der anderen*. Sie erleben nach und fühlen, was diese vielleicht fühlen mögen. Dies ist die wörtliche Bedeutung von ›re-sentiment‹, ›nach-fühlen‹.«¹⁷¹

Rousseaus Vorstellung vom Schauspieler ist an dieser entscheidenden Stelle derjenigen Diderots diametral entgegengesetzt, denn dieser betont, wie bereits ausführlich gezeigt worden ist, gerade die Selbstbeherrschung und das Selbstbewusstsein als absolut notwendige Eigenschaften des guten Schauspielers. Was Rousseau als problematische Eigenschaft ausmacht, ist dem Schauspieler, Diderot zufolge, gar nicht eigen und kann es auch gar nicht sein. Insofern ist Rousseau zwar ein Theatergegner, wenn es um die Stadt Genf geht, jedoch kein direkter Gegner Diderots, denn sie argumentieren mit unterschiedlichen Prämissen und auch jeweils in Reaktion auf verschiedene Ausgangslagen.

170 Rousseau: *Brief an d'Alembert*, S. 414. (Hervorh. S. Sch.)

171 Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, S. 60. (Hervorh. i. O.) Der Diskurs des 18. Jahrhunderts verwendet den Begriff der ›Sympathie‹, nicht den der ›Empathie‹; dies kann hier jedoch nicht im Detail diskutiert werden. Worum es an der vorliegenden Stelle geht, ist die Strukturähnlichkeit auf der Ebene der Beschreibung, auch auf die Gefahr hin, eine anachronistische Analogie herzustellen.

Neben dem Talent des einzelnen Schauspielers sieht Rousseau auch eine Gefahr im Beruf des Schauspielers und, wie er später sehr ausführlich diskutiert, insbesondere in dem der *Schauspielerin*. Auch in diesem Punkt unterscheiden sich beide Autoren, insofern Diderot sehr abstrakt vom Schauspieler in der maskulinen Form spricht, aber, so wird an seinen Beispielen deutlich, darunter durchaus auch weibliche Darstellerinnen subsumiert. Dass er dennoch konsequent vom Schauspieler in der maskulinen Form spricht, ist insofern konsequent, als seine Überlegungen in dem radikalen Denken eines ›Subjekts ohne Subjekt‹ münden und ein solches notwendig auch geschlechtslos zu denken wäre. Dagegen spitzt sich Rousseaus Kritik am Schauspielerberuf zu einem misogynen Diskurs zu, wenn es um die Frauen geht, die diesen Beruf ausüben. Zunächst aber spricht er vom Beruf ›des Schauspielers‹, also dezidiert eines Männerberufs:

Was ist der Beruf des Schauspielers? Ein Gewerbe, bei dem er sich für Geld selbst zur Schau stellt, bei dem er sich der Schande und den Beleidigungen aussetzt, die auszusprechen man sich das Recht erkaufte, und bei dem er seine Person öffentlich zum Verkauf anbietet. Ich bitte jeden ehrlichen Mann zu sagen, ob er nicht auf dem Grunde seiner Seele spürt, daß dieser Handel mit sich selbst etwas Kriecherisches und Gemeines hat. Ihr übrigen Philosophen, die ihr so hoch über den Vorurteilen zu schweben vorgebt, würdet ihr nicht alle vor Scham sterben, wenn ihr, feige als Könige verkleidet, vor den Augen der Öffentlichkeit eine andere als eure eigene Rolle spielen und eure Majestät dem Geheul des Pöbels aussetzen müßtet?¹⁷²

Der männliche Leser oder die männliche Leserschaft wird von Rousseau direkt angesprochen, und zwar einerseits in Gestalt eines »ehrlichen Mannes« und andererseits im Plural als »Philosophen«. Der Schauspieler wird dem Leser, der sich entweder mit dem »ehrlichen Mann« oder mit einem »Philosophen« identifizieren kann, damit suggestiv entrückt, denn der Schauspieler ist das, was der »ehrliche Mann« nicht ist und der Leser nicht sein zu wollen hat. Ferner verweist das Hauptargument bereits auf den später folgenden Diskurs, der die Frauen in besonderer Weise anklagt, da es nach Rousseau ein weibliches Talent und Metier ist, »seine Person öffentlich zum Verkauf« anzubieten. Er rückt den Schauspielerberuf also in die Nähe der Prostitution und diese ist das maximal mögliche Gegenbild zu seinem Bild der »anständigen Frau«, deren Platz das Haus und niemals die Öffentlichkeit ist: »Eine

172 Rousseau: *Brief an d'Alembert*, S. 414.

Frau außerhalb des Hauses verliert ihren schönsten Schmelz, und ihres wahren Schmuckes beraubt, ist ihr Auftreten unschicklich.«¹⁷³ Die Schauspielerin aber befindet sich nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern, so meint Rousseau, von ihrer Zurschaustellung ihrer selbst für Geld ist es nur ein kurzer Weg zum Verkauf auch des eigenen Körpers und der ganzen Person:

Ich kehre jetzt zu unseren Schauspielerinnen zurück und frage: Wie kann ein Stand, dessen einzige Beschäftigung es ist, sich öffentlich und, was noch schlimmer ist, gegen Geld zu zeigen, sich für ehrbare Frauen schicken und sich mit ihrer Bescheidenheit und ihren guten Sitten vertragen? Muß man sich noch über die sittlichen Unterschiede der Geschlechter streiten, damit deutlicher wird, wie unwahrscheinlich es ist, daß eine Frau, die sich für Geld zur Schau stellt, sich nicht auch bald für Geld zur Verfügung stellt und sich nicht versuchen läßt, das Verlangen, das sie mit so viel Mühe erregt, auch zu befriedigen?¹⁷⁴

Rousseaus Aversion gegen das Theater hat demnach Gründe, die vermutlich sowohl mit seinem Menschen- und insbesondere mit seinem Frauenbild als auch mit seinem Selbstverständnis als Autor in Zusammenhang stehen, was für sich genommen jedoch erst einmal trivial wäre. Die konkreten Gründe allerdings macht er nicht explizit deutlich, sondern verschleiert sie vielmehr, was ihn wiederum selbst zu einer Art Schauspieler oder genauer zu einem Verstellungskünstler macht, und erst dies ist für unseren Zusammenhang eigentlich interessant. Insbesondere in seiner direkten Ansprache des – offenkundig männlichen – Lesers und seiner Beschreibung der Schauspielerinnen wird er ›theatralisch‹, insofern gerade die Apostrophe den Leser mit seiner passiven Konsumhaltung konfrontiert und ihn so gleichwohl zum ›nachführenden‹ Zuschauer der Rousseau'schen Gedanken macht. Dessen Ansprachen sind offenkundig rhetorischer und strategischer Natur, zumal es sich vordergründig um einen Brief an ein konkretes Gegenüber handelt, und sollen den einzelnen Leser insofern persönlich ansprechen, als sie ihn auf Rousseaus Seite ziehen, ihn zu einer affirmativen Haltung hinführen sollen, mithin also das Gegenteil dessen bewirken, was wir formal bei Diderot vorgefunden haben.

In seiner Analyse von Rousseaus *Brief an d'Alembert* hat David Marshall herausgearbeitet, dass jener vor allem eine Gefahr darin sieht, dass das Theater expandiert und auf das gesamte Leben der Stadt übergreift. Sogar Philo-

173 Ebd. S. 423.

174 Ebd. S. 425f.

sophie und Vernunft stehen demnach unter Verdacht, weil sie selbst bereits ›theatralisch‹ und das heißt in erster Linie distanzfördernd seien:

We saw that Rousseau condemns philosophy and reason for teaching a theatrical perspective that (in effect) promoted distance, indifference, and isolation. Theater is especially dangerous, according to Rousseau, because its business is to present and represent this theatrical perspective. It teaches people how to become spectators, how to act like spectators.¹⁷⁵

Das Theater macht die Bürger demnach zu Zuschauern und auf lange Sicht gewöhnen sie sich an diese Rolle, verhalten sich auch im alltäglichen und politischen Leben wie Zuschauer. »To act like« ist in Bezug auf die Zuschauer somit streng genommen eine widersprüchliche Formulierung, jedenfalls insofern dies mehr als ein Verhalten impliziert, eben eine Aktivität. Dies räumt dann auch Marshall etwas später ein: »The problem is not merely that spectators are powerless to act or that they are not called upon to act. Rousseau claims that theater teaches them how not to act.«¹⁷⁶ Die Passivität des Zuschauers, die Rousseau fürchtet, ist eine von jenem Theater, das ihm vor-schwebt, aktiv und intentional herbeigeführte Passivität.

Zuschauer, die sich passiv verhalten, so der Gedanke dahinter, sind ferner besonders anfällig für Beeinflussungsversuche aller Art. Noch einmal Rousseau: »Es ist nun eine Folge seiner Nutzlosigkeit, daß das Theater, das die Sitten nicht verbessern kann, *sie gleichwohl zu verändern vermag*.«¹⁷⁷ Er weiß um die Macht nicht nur des Theaters, sondern insbesondere auch um die Macht der theatralischen Formen der Beeinflussung der öffentlichen Meinung. Die Stadt Genf, die ganze Gesellschaft ist bereits ›theatralisch‹ und gerade deswegen ist das Theater eine Gefahr. Ein Theater in der Stadt würde das theatralische Element auch des bisherigen Lebens ins Bewusstsein der Leute bringen, das heißt, »theater is rejected because it would rival the surveillance, policing, and manipulation of *amour-propre* that serve the state.«¹⁷⁸

175 David Marshall: »Rousseau and the State of Theater«, in: Representations 13 (1986), S. 84-114. Hier S. 88. Dieser Artikel kann hier nicht in allen Einzelheiten besprochen werden, liefert aber – neben seiner stringenten Argumentation – eine Vielzahl wertvoller Hinweise und Zusammenhänge, die unsere Argumentation weitgehend unterstützen.

176 Ebd. S. 89.

177 Rousseau: *Brief an d'Alembert*, S. 391. (Hervorh. S. Sch.)

178 Marshall: »Rousseau and the State of Theater«, S. 100.

Die Institution des Theaters würde mit dem Machtmonopol des Staates rivalisieren und die öffentliche Meinung beeinflussen, jedoch würde das theatralische Element, das die ganze Stadt durchdringt, auch Rousseau selbst in Verlegenheit bringen, da es die ›Theatralik‹, die er bereits eigennützig einsetzt, demokratisieren und öffentlich sichtbar werden ließe. Bei Marshall heißt es richtig: »The state cannot tolerate the theater because it needs theater for its own ends.«¹⁷⁹ Darüber hinaus macht auch er deutlich, dass dies ebenso für Rousseau selbst gilt, wie sich insbesondere an seinen *Confessions* aufzeigen lässt, die in besonders hohem Maße jene ›theatralische‹, das heißt eine auf Einfühlung und Affirmation abzielende rhetorische Strategie aufweisen.¹⁸⁰

Dennoch ist Rousseau nicht einfach ein rückwärtsgewandter, theaterfeindlicher Gegner jener Auffassung Diderots im *Paradox*, die eine progressive und durchaus auch emanzipatorische Kraft im Theater erkennt, insofern es für Differenz und Distanz sensibilisiert. Rousseaus Anliegen ist erklärtermaßen eben *auch* Emanzipation und Demokratisierung, das macht die Einordnung wesentlich schwieriger. Rousseaus eigenes aufklärerisches Anliegen ist mithin besonders augenfällig, wenn man seine pädagogischen Schriften und das darin vertretene Menschenbild mit Aristoteles' Auffassung zur Sklaverei und dessen Anthropologie kontrastiert.

Diesen Vergleich unternimmt der Erziehungswissenschaftler Volker Ladenthin in einem Beitrag über Rousseau als »Klassiker der Pädagogik für heute«. Die Stelle in Aristoteles' *Politik*, auf die Ladenthin zunächst Bezug nimmt, spricht davon, dass Kenntnisse in vielerlei Dingen Sache des Sklaven seien, Sache des Herren hingegen sei es, den Sklaven selbst zu gebrauchen.¹⁸¹ Wir erinnern uns an Lippmanns ›perfekte Stereotype‹, an Rancières Auseinandersetzung mit Aristoteles und an die Unterscheidung von Teilhabe am und Besitz des *Logos* sowie an den vermeintlich ›sklavischen Charakter‹ des Schauspielers bei Diderot. Die Figur des Sklaven, so wird deutlich, tritt in den unterschiedlichsten Kontexten im Zusammenhang von Theater und Politik auf und führt uns immer wieder zurück zu Aristoteles. Ladenthins Kommentierung der Stelle bei Aristoteles schlägt außerdem eine unmittelbare Brücke in die Gegenwart, indem er heutige Schlagworte aus dem politischen Diskurs

179 Ebd. S. 101.

180 Vgl. ebd. S. 102-110.

181 Vgl. Aristoteles: *Politik* I,7=1255b: »Die Kenntnis des Herrn besteht dagegen darin, die Sklaven zu gebrauchen.«

um ›Bildung‹ aufgreift, diese polemisch zuspitzt und damit gleichzeitig deren Geltungsanspruch angreift:

Für die Sklaven gibt es *Qualifikation*; für die Herren der Polis, die »Elite« gibt es Bildung, antik: *Klugheit* (sie besteht aus Entscheidungsfähigkeit, Führungskompetenz, Leadership). [...] Die Elite wird »Elite« nicht durch besondere Leistungen. Vielmehr ist sie von Natur aus Elite. [...] Die von der Natur zu Sklaven bestimmten Menschen bildet man zu Sklaven aus, die von der Natur bestimmten Herren bildet man zu Herren. [...] Emanzipation ist unerwünscht, Emanzipationsabsichten sind nur Ausdruck von fehlender Einsicht, Mangel an Klugheit, Zeichen von Irrsinn oder schlicht kriminell.¹⁸²

Völlig konträr zu dieser Auffassung steht Ladenthin zufolge dann in der Tat Rousseaus Postulat im *Contrat Social*:

Unfreiheit ist nicht angeboren – sondern anerzogen. [...] Damit *postuliert* Rousseau eine einheitliche Natur des Menschen, d.h. er setzt sie gedanklich voraus – empirisch nachweisen kann er sie nicht. Sie ist die Voraussetzung aller erzieherischen Bemühungen, aber an dieser Voraussetzung kann es keinen begründbaren, d.h. objektiven Zweifel geben – denn der Zweifelnde nimmt für sich die Voraussetzung in Anspruch, deren Existenz er bezweifelt: Die Freiheit. Aus dieser Freiheit entspringt nun die Geschichte, d.h. die Möglichkeit, Handlungsoptionen zu entwickeln. Freiheit ist kein Erziehungsziel – aber sie muss bei allen pädagogischen Prozessen beachtet werden – bei den Zielangaben und bei der Gestaltung der Prozesse selbst.¹⁸³

Vor diesem Hintergrund erscheinen Rousseaus Bedenken hinsichtlich der Errichtung eines Theaters in Genf als eine gleichzeitige Furcht um die und eine Furcht vor der Freiheit. Durch sein Postulat, das allen seinen Überlegungen zugrunde liegt, nämlich dass der Mensch von Natur aus frei ist, bringt ihn das Theater und insbesondere ein neu zu errichtendes Theater in Genf in Bedrängnis. Er weiß um die Beeinflussbarkeit der Menschen – die ja gerade mit

182 Volker Ladenthin: »Jean-Jacques Rousseau: Ein Klassiker der Pädagogik für heute«, in: ders., Jörn Schützenmeister (Hg.): *Rousseau als Klassiker für die pädagogische Bildung*, *Didactica Nova* 24, Baltmannsweiler 2015, S. 15-212. Hier S. 111. (Hervorh. i. O.)

183 Ebd. S. 116. Hier bezieht sich Ladenthin auf jene Stelle im *Contrat Social*, in der Rousseau Aristoteles für dessen Auffassung zur Sklaverei als eines naturgegebenen Zustands kritisiert. Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*, in: ders.: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, hg. von Dietrich Leube, München 1981, S. 269-391. Hier S. 272.

seiner Freiheit zusammenhängt – und ebenso um die Tatsache, dass ein Zustand jenseits aller Manipulation eine Idealvorstellung bleiben muss. Er selbst erliegt auf unterschiedliche Weise immer wieder jener Schizophrenie, insbesondere in seinem Verhältnis von Schreiben und Leben. Es ist ferner richtig, dass das Theater nicht nur die Macht des Staates, sondern, wie Marshall aufzeigt, auch die Macht seines eigenen ›theatralischen‹ Schreibens gefährden könnte. Nichtsdestotrotz hat seine Skepsis auch ihre Berechtigung und spiegelt die frühe Erkenntnis über ein Phänomen wider, das heute ganz offenkundig eher die Massenmedien betrifft als die klassischen Theaterhäuser und das in dem weitgehend in Vergessenheit geratenen Werk von Walter Lippmann in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts eine konkrete Ausarbeitung findet.

Ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im Jahr 1932, beschreibt Ernst Cassirer die Grundprobleme, die sich in Rousseaus Werk und Person zeigen und die damals – und ebenso heute, müsste man hinzufügen – noch immer von Belang sind. Rousseaus Kritik insbesondere an den Intellektuellen und Philosophen seiner Zeit paraphrasiert Cassirer in einer Weise, die auf Lippmanns Ausführungen über die öffentliche Meinung hinzuweisen scheint:

Denn die Philosophie hat seit langem verlernt, ihre eigene urwüchsige Sprache, die Sprache der Weisheitslehre, zu sprechen – sie spricht nur noch die Sprache der Zeit; und sie fügt sich *ihren* Gedanken und ihren Interessen ein. Der schlimmste und härteste Zwang der Gesellschaft liegt in dieser Macht, die sie nicht nur über unsere äußeren Handlungen, sondern auch über alle unsere inneren Regungen, über unsere Gedanken und Urteile, gewinnt. Jede Selbständigkeit, jede Freiheit und Ursprünglichkeit des Urteils wird vor dieser Macht zuschanden. Nicht *wir* sind es mehr, die denken und urteilen; die Gesellschaft denkt in uns und für uns. Wir brauchen nicht länger nach der Wahrheit zu forschen; sie wird uns als geprägte Münze in die Hand gegeben.¹⁸⁴

Bemerkenswert an dieser Analyse ist die Betonung der Tatsache, dass sogar die Philosophie kein Korrektiv der öffentlichen Meinung bilden kann, sondern ebenfalls von dieser usurpiert werde. Das Bild von der ›geprägten Münze‹ lässt sich dabei zu Lippmanns Stereotypen-Begriff in Beziehung setzen, und

184 Ernst Cassirer: »Das Problem Jean Jacques Rousseau«, in: ders.: *Über Rousseau*, hg. und mit einem Nachwort von Guido Kreis, Berlin 2012, S. 7-90. Hier S. 16. (Hervorh. i. O.)

zwar nicht in dem Sinne, dass es selbst eine Stereotype wäre, sondern insofern es seinerseits ein konkretes Bild für den abstrakten Stereotypen-Begriff darstellt. Beides, also Stereotypen und ›geprägte Münzen‹, sind vorgefertigte Tauschmittel, die sich eher benutzen, konsumieren und eben vor allem aus- und eintauschen lassen, als dass sie selbst einen Eigenwert hätten. Insofern sie jeweils bloßes Mittel sind, entziehen sie sich auch einem bewussten Nachdenken.

Allerdings drängt sich bei dieser Beschreibung eine weitere – womöglich nur scheinbare – Ähnlichkeit auf, die uns in den Kapiteln zu Brecht noch beschäftigen wird, diejenige nämlich zum Zitat und der Zitierbarkeit nicht nur von Literatur, sondern auch von Gesten, insbesondere jenen des (Brecht'schen) Schauspielers.¹⁸⁵ Auch Zitate sind nichts anderes als ›geprägte Münzen‹, die sich in beliebigen Kontexten einsetzen lassen und die dadurch ihren Sinn nicht etwa verlieren, sondern oftmals zuallererst herstellen.

Darüber hinaus wird hier ›die Macht der Sprache‹ – um einen etwas abgegriffenen Terminus zu verwenden – insgesamt deutlich, insofern diese ganz konkret zu einer Sprache der Macht, genauer: zu einer der Definitionsmacht wird. Dieser Gedanke verbindet nicht nur Rousseau (respektive Cassirers Interpretation von Rousseau) und Lippmann, sondern auch jene beiden mit dem schon mehrfach erwähnten Romanisten Viktor Klemperer. Dessen berühmte Aufzeichnungen zur *LTI*, der ›Sprache des Dritten Reichs‹, zeigen nämlich die verheerenden Auswirkungen der Verwirklichung und Totalisierung einer stereotypisierten Sprache in allen Lebensbereichen, wie sie insbesondere zur Zeit des Nationalsozialismus stattgefunden hat:

Was war das stärkste Propagandamittel der Hitlerei? Waren es Hitlers und Goebbels' Einzelreden, ihre Ausführungen zu dem und jenem Gegenstand, ihre Hetze gegen das Judentum, gegen den Bolschewismus? [...]

Nein, die stärkste Wirkung wurde nicht durch Einzelreden ausgeübt, auch nicht durch Artikel oder Flugblätter, durch Plakate oder Fahnen, sie wurde durch nichts erzielt, was man mit bewußtem Denken oder bewußtem Fühlen in sich aufnehmen mußte.

185 Vgl. insb. Walter Benjamins virtuosen eigenen Umgang mit Zitaten über genau jene ›Zitierbarkeit‹ bei Brecht, die er selbst mitkonstituiert und geradezu ›heraufbeschworen‹ hat: »Gesten zitierbar zu machen«, ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muß er sperren können wie ein Setzer die Worte.« Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 19. Auf diesen Komplex werden wir noch ausführlicher eingehen.

Sondern der Nazismus glitt in Fleisch und Blut der Menge über durch die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionenfachen Wiederholungen aufzwang, und die mechanisch und unbewußt übernommen wurden.¹⁸⁶

Diese aufgezwungene Sprache ist, wie Klemperer aufzeigt, vor allem eine ›Sprache der Armut.¹⁸⁷ und zudem eine, in der sich auf höchst widersprüchliche Weise das Totalitär-Technokratische mit dem Mythisch-Naturwüchsigen verbindet. Klemperers paradigmatisches Beispiel hierfür ist der Begriff der ›Organisation‹, in dem das Organische einerseits und das technische Planen andererseits zusammenkommen. Dieser Begriff erfährt – wie alle anderen Begriffe, die Klemperer behandelt – in der Zeit des Nationalsozialismus eine inflationäre Verwendung und damit einhergehend eine Deutungsverschiebung; er ersetzt, so kann man dort nachlesen, als Verb etwa Begriffe wie ›arbeiten‹, ›erledigen‹ oder ›verrichten‹.¹⁸⁸ Wie sehr die herrschende Sprache als Sprache der Herrschenden sogar den kritischen und darüber hinaus verfolgten Viktor Klemperer selbst beherrscht, zeigt seine Eintragung am Ende des Abschnitts zum Begriff ›Organisation‹, in dem er gleichsam in ein Selbstgespräch übertritt, denn

›organisieren‹ war ein gutartiges, überall in Schwang befindliches Wort, war die selbstverständliche Bezeichnung eines selbstverständlich gewordenen Tuns...

Ich schreibe nun schon eine ganze Weile: es war... es war. Aber wer hat denn

186 Vgl. Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, hg. und kommentiert von Elke Fröhlich, Stuttgart 2010, S. 25. Ganz ähnliche Beobachtungen werden uns bei Brecht und seiner Analyse der ›Theatralik des Faschismus‹ wiederbegegnen.

187 Vgl. Klemperer: *LTI*, S. 33: »Sie war nicht nur deshalb arm, weil sich jedermann zwangsweise nach dem gleichen Vorbild zu richten hatte, sondern vor allem deshalb, weil sie in selbstgewählter Beschränkung durchweg nur eine Seite des menschlichen Wesens zum Ausdruck brachte.« Auch hier gibt es eine unheimliche und irritierende Verbindung zu Benjamin/Brecht, insofern jener bereits 1930 über diesen schrieb: »Sein Gegenstand ist die Armut. [...] – diese Brechtsche Armut ist vielmehr eine Uniform und ganz geeignet, dem, der sie mit Bewußtsein trägt, eine hohe Charge zu geben.« Vgl. Benjamin: »Bert Brecht«, S. 15. Bereits an diesen zwei kurzen Zitaten wird jedoch auch deutlich, dass es sich um zwei grundverschiedene Formen der sprachlichen ›Armut‹ handelt: aufgezwungene Massenbetäubung auf der einen Seite, eine bewusst hergestellte sprachliche Maske auf der anderen Seite.

188 Vgl. Klemperer: *LTI*, S. 119.

gestern erst gesagt: »Ich muß mir ein bißchen Tabak organisieren?« Ich fürchte, das bin ich selbst gewesen.¹⁸⁹

Eine stereotypisierte Sprache, so zeigt dieser Eintrag in exemplarischer Weise, macht auch vor jenen nicht Halt, die versuchen, diese Sprache zu kritisieren und sich ihr und denen, die sie sprechen und verordnen, zu widersetzen.

Bezogen auf Cassirers Paraphrasierung von Rousseaus Kernkonflikt bedeutet dies einerseits, dass auch er nicht in der Lage war und gewesen sein kann, sich gänzlich der Sprache seiner Zeit zu entziehen. Dies ist eine weitgehend triviale Einsicht. Es heißt aber andererseits, dass es auch möglich ist – und das hat mitunter auch Rousseau erkannt –, mit und in der Sprache der Zeit eine Änderung zu bewirken, das heißt aber tatsächlich, dass die Philosophie ihre »eigene urwüchsige« Sprache – was immer das sein mag – verlassen muss und gewissermaßen in die »Falschheit« des Faktischen und der »öffentlichen Meinung« eintreten muss. Vor diesem Hintergrund ist dann auch Rousseaus Aversion dem Theater gegenüber zu verstehen.

Victor Klemperers direktes Urteil über Rousseau war indes, zumindest in einem Tagebucheintrag vom 19. Juli 1937, brutal: »Die postume Entlarvung Rousseaus heißt Hitler«¹⁹⁰, heißt es dort. Daran und an die vielen unterschiedlichen Positionen in der Rezeptionsgeschichte, die in der Zuschreibung zwischen »revolutionär« und »konservativ« alle Nuancen aufweisen und quer durch alle politischen Lager verlaufen, erinnert Hermann Klenner.¹⁹¹ Allerdings bildet hier jeweils vor allem der *Contrat Social* den Bezugspunkt. Klemperer hat sein Urteil später relativiert, wie Klenner anmerkt, doch wird daran deutlich, wie groß das Spektrum an Positionen ist, die sich berechtigterweise gegenüber Rousseau einnehmen lassen. Der Kontext des oben zitierten Satzes sollte indes auch nicht außer Acht gelassen werden, denn daraus wird ersichtlich, dass Klemperer eher von der Vulgarisierung der Rousseau'schen Ideen als von Rousseau selbst entsetzt war:

189 Ebd.

190 Victor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1941*, hg. von Walter Nowojski unter Mitarbeit von Hadwig Klemperer, Berlin 2015, S. 302.

191 Vgl. Hermann Klenner: »Die modernen Völker haben keine Sklaven, sie sind selbst welche.« (C, 231; G, 123), in: *Jean-Jacques Rousseau zwischen Aufklärung und Moderne*, hg. von Hans-Otto Dill, Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 117, Berlin 2013, S. 51-77. Hier S. 60f. Als wichtige Rousseau-Kommentatoren werden bei Klenner unter anderem Bertrand Russell, Ernst Bloch und Jean Starobinski genannt.

Wenn Politiker die Landarbeit idealisieren, heucheln sie immer. Niemals hat Rousseau derart triumphiert und niemals ist er derart ad absurdum geführt worden wie heute.

Die postume Entlarvung Rousseaus heißt Hitler.

Wir haben das Kino am Freiburger Platz neu entdeckt: Es hat das naivste (wahrhaft proletarische und begeisterte) Publikum, es ist billiger als die andern Kinos [...], es hat gutes Programm, gute Vorführung und den bequemsten Parkplatz, einen wirklichen Hafen. Wir sahen dort in einer Wiederaufnahme den frühesten und berühmtesten Film der Wessely: »Maskerade«. [...] Im Vorprogramm die Eröffnung der Autobahn Dresden – Merane und ein Stück Hitlerrede.¹⁹²

Der Tagebucheintrag macht die ganze Ambivalenz deutlich, die Klemperer 1937 in Auseinandersetzung mit Rousseau einerseits (er schreibt zu diesem Zeitpunkt an seiner umfangreichen *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*)¹⁹³ und der politischen Realität andererseits erlebt. Folgerichtig ist es dann ausgerechnet das Kino, das für ihn und seine Frau zu jener Zeit zu einem »Hafen« wird, wie an zahlreichen Eintragungen in diesem Zeitraum deutlich wird – obwohl sie beide unweigerlich auch dort von der allgegenwärtigen »Maskerade« des Faschismus und zugleich von dessen Selbst-»Entlarvung« heimgesucht werden.

Doch kommen wir zurück zu Rousseau: Eine weitere ausführliche Auseinandersetzung mit dem *Brief an d'Alembert* findet sich in Derridas 1967 erstmals erschienener *Grammatologie*, auf die wir in den Kapiteln zu Bertolt Brecht erneut eingehen werden. Derrida bemerkt zu Recht, dass die im *Brief an d'Alembert* formulierte Kritik sowohl auf die Schauspieler, also die Subjekte des Theaters, als auch auf »das Theater« selbst, also auf die Inszenierung abzielt: »Indem er die Fehler des Theaters, gemessen an seinem inszenierten, das heißt *dargestellten* Gehalt aufdeckt, klagt der *Brief an d'Alembert* die *Darsteller* und die *Darstellung* an.«¹⁹⁴ Rousseaus Kritik zielt somit auf das, was Derrida selbst verteidigt und in seiner *Grammatologie* aufzuzeigen versucht, nämlich die uneinholbare Trennung von Signifikant und Signifikat, die Abwesenheit eines transzendenten Moments, einer »Realität« hinter den Zeichen. Jedoch bewegt sich Rousseau bereits selbst in einer Aporie, denn sein Gegenentwurf zum

192 Vgl. Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, S. 302.

193 Vgl. Klemperer: *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*.

194 Derrida: *Grammatologie*, S. 522. (Hervorh. i. O.)

Theater respektive zur ›theatralischen Gesellschaft‹, den er in Form eines gemeinschaftlichen, geradezu idyllischen Festes darstellt, ist einer Theaterinszenierung zum Verwecheln ähnlich, ja, in seinem phänomenologischen Gehalt geradezu deckungsgleich mit einer solchen. Darauf verweist auch Jean Starobinski, wenn er über den *Brief an d'Alembert* schreibt:

Das Theater und das Fest stehen einander gegenüber wie eine Welt von Undurchsichtigkeit und eine Welt von Transparenz. [...] Aber nachdem er das Bild des Theaters in einem Maße verdüstert hat, daß es dem grausigen Tempel des *Morceau allégorique* gleicht, kommt das Lob des gemeinschaftlichen Fests auf Bilder zurück, die denen täuschend ähneln, die Rousseau am Ende des Mythos der verschleierte Statuen hatte auftauchen lassen. [...] Ein ganzes Volk gibt sich das Schauspiel seines Glücks.¹⁹⁵

So sehr Rousseau dem Theater misstraut, so sehr ist er dennoch an dessen Erscheinungsformen und an dessen Formsemantik gebunden, ja, geradezu abhängig und besessen davon. Diese bis zur Ununterscheidbarkeit gehende Ähnlichkeit in der Erscheinungsweise und Formsprache interessiert Derrida daher in besonderem Maße: »In welchen Begriffen«, so fragt er seinerseits rhetorisch, »sollte man die formal ungreifbare Differenz bestimmen, welche die positive Seite von der negativen trennt, den authentischen Gesellschaftsvertrag von einem für immer pervertierten Theater? von einer *theatralischen* Gesellschaft?«¹⁹⁶

Es handelt sich tatsächlich um eine schwer fassbare, eine geradezu unmögliche Differenz und Derridas Pointe liegt schließlich darin, eine Differenz der Differenz einzuführen, das heißt, der Unterschied der beiden ähnlichen Formen theatraler Darstellung liegt Derrida zufolge darin, dass das Theater die Differenz in sich enthält und sie so – paradoxerweise – transparent macht, während die beschriebene Festszene ein völliges Identisch-Sein propagiert, das aber – ebenso paradox – die gleichwohl vorhandene Differenz verschleiert, und zwar gerade durch nahezu vollständige Transparenz, Indifferenz und Distanzlosigkeit:

Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo

195 Jean Starobinski: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, übers. von Ulrich Raulff, München/Wien 1988, S. 143-145.

196 Derrida: *Grammatologie*, S. 524. (Hervorh. i. O.)

viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanzte in der Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum auf, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich in andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind.¹⁹⁷

An dieser von Rousseau ins Spiel gebrachten idealen Szenerie zeigt sich sehr deutlich, dass es gerade auch für die von ihm heraufbeschworene Eintracht einer Instanz bedarf, die diesen Zustand erst herstellt. Es bedarf, anders gesagt, eines ›Regisseurs‹ oder eines gleichsam auktorialen Erzählers, der zwar die Zuschauer ›demokratisch‹ integriert und zu Darstellern macht, selbst jedoch eine herausgehobene Position beibehält oder sie dadurch vielmehr erst erhält.

Die Ambivalenz lässt sich nicht auflösen, zeigt jedoch erneut, dass Diderot und Rousseau keine Gegner sind, wenn es um die Frage der politischen Funktion und Bedeutung von Schauspiel und Theater geht, sondern dass sie vielmehr unterschiedliche Perspektiven einnehmen und Meinungen abbilden, die einander nicht nur widersprechen, sondern – sofern man sich nicht vollkommen mit einer der beiden Positionen identifiziert – einander auch ergänzen.

II.4 Zwischenfazit: Apologien der Gegenmeinung

In der Gegenüberstellung der beiden paradigmatischen ›Positionen‹, Darstellungsweisen und Formsprachen Diderots und Rousseaus zur Thematik des Theaters im Allgemeinen und des Schauspielers im Besonderen lässt sich darüber hinaus eine These zum Umgang mit buchstäblichen Paradoxa, also mit ›Gegenmeinungen‹ gewinnen. Insofern Paradoxa tatsächlich wörtlich als ›Gegenmeinungen‹ verstanden werden, also als äußerer Widerspruch eines Anderen und nicht etwa als innere Widersprüchlichkeit in der Sache, stellen sie ein politisches und kein logisches Problem dar.¹⁹⁸ Paradoxa als Gegenmeinungen können somit zur Entwirrung und zur Kritik von vermeintlich allgemeingültigen Ideen und unhinterfragten Schlussfolgerungen beitragen. Aufgrund der Scharfstellung der eigenen Position durch die jeweils andere

197 Rousseau: *Brief an d'Alembert*, S. 462f.

198 Vgl. dazu auch Weihe: *Paradoxie der Maske*, S. 169.

Position sowie durch die dadurch notwendige Begrenzung vollzieht sich das, was im Anschluss an Lippmanns Ausführungen über die öffentliche Meinung als ›Objektivierung‹ bezeichnet werden kann:

Die entwirrte Idee, die eine eigene Bezeichnung trägt, und eine Empfindung, die untersucht wurde, ist deutlich offener für Verbesserung durch neue, auf das Problem zielende Daten. Sie war in die ganze Persönlichkeit eingebettet gewesen, war Beziehungen verschiedener Art mit dem ganzen Ego eingegangen: Eine Herausforderung würde die ganze Seele erbeben lassen. Nachdem sie gründlich kritisiert worden ist, ist die Idee nicht länger *ich*, sondern *es*. Sie ist objektiviert, sie ist auf Armlänge abgerückt. Ihr Schicksal ist nicht mit dem meinen verbunden, sondern mit dem der äußeren Welt, auf die ich einwirke.¹⁹⁹

In der gleichen historischen Ausgangslage, mit ähnlichen Vorannahmen über die Wirksamkeit von Theater auf die Menschen und mit jeweils ›aufklärerischen‹ Absichten kommen Diderot und Rousseau – jedenfalls in den hier paradigmatisch untersuchten Texten – zu gegensätzlichen Urteilen über das, was für sie jeweils Theater ist. Durch den jeweils anderen oder vielmehr durch die Ideen des jeweils anderen werden die gegensätzlichen Urteile relativiert und begrenzt, sofern sie aus einer dritten, ›objektivierten‹, gleichsam aus einer Zuschauer-Perspektive betrachtet werden können. Darüber hinaus wird deutlich, dass beide Autoren mitnichten mit ihren eigenen Positionen identisch sind, sondern ganz im Gegenteil: Sie haben ihre Ideen auch selbst ›objektiviert‹ und ihr eigenes Schicksal ist nicht mit dem ihrer Ideen verbunden. Vor diesem Hintergrund sind sie Gegenspieler, keine Feinde, also eher *frères enemies* als *enemies and avengers*, um abschließend und nur *en passant* zwei bekannte Bezeichnungen des Verhältnisses der beiden Philosophen zueinander aufzugreifen.²⁰⁰

199 Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, S. 339f. (Hervorh. i. O.)

200 Vgl. Jean Fabre: »Deux frères enemies: Diderot et Jean-Jacques Rousseau«, in: *Diderot Studies* (1961), S. 155-213; Shane Agin: »Diderot, Rousseau and the Historiography of Virtue«, in: *Diderot Studies* 32 (2012), S. 119-137. Hier S. 131. Im letztgenannten Artikel werden noch weitere Quellen angeführt und besprochen, die das Verhältnis der beiden Autoren zum Gegenstand haben und auf die an dieser Stelle nicht im Einzelnen eingegangen werden kann. Die beiden genannten Bezeichnungen des Verhältnisses scheinen für den hier verhandelten Zusammenhang jedoch nach wie vor paradigmatisch zu sein.

III. 1937: Dialektik im Stillstand

Wir zu Recht Vertriebenen, was hatten wir getan?¹

Für das Verhältnis von Denis Diderot und Bertolt Brecht einerseits und das von Theater und Politik andererseits ist das Jahr 1937 ein bedeutender historischer Kulminationspunkt.² In diesem Jahr wollte Brecht seine *Diderot-Gesellschaft* gründen, womit er sich explizit auf den französischen Aufklärer beruft; gleichzeitig spitzt sich in Deutschland und ganz Europa die politische Lage zu und damit auch die persönliche und berufliche Situation vieler Intellektueller und Künstlerinnen.³ Auch auf die noch sehr junge Disziplin der Theaterwissenschaft trifft dies zu, insofern sich deren Protagonisten sehr rasch der neuen Ideologie unterordnen.⁴ Die herrschende Stimmung

1 GBFA 26, S. 307.

2 Für die Idee, eine Jahreszahl zum Ausgangspunkt der Betrachtung verschiedener, synchroner und mitunter widersprüchlicher Ereignisse zu machen, gibt es zwei Vorbilder, die ebenfalls ein an Ereignissen und Ideen jeweils hochverdichtetes Jahr in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand haben, nämlich 1913 und 1926. Es handelt sich um die folgenden beiden Bücher: Hans Ulrich Gumbrecht: *1926: Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2003; sowie Florian Illies: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2014.

3 Auf die geplante Gründung der *Diderot-Gesellschaft* gehen u.a. ein: Theo Buck: *Brecht und Diderot oder Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*, Tübingen 1971, S. 11f.; Grimm: »Nachwort«, in: Diderot: *Paradox*, S. 71-79. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den möglichen politischen Implikationen dieser Namensgebung habe ich bereits in einem Aufsatz unternommen. Vgl. Susanne Schmieden: »Brechts Diderot-Gesellschaft oder Von der Möglichkeit einer anderen ›theatralischen‹ Wissenschaft«, in: Christine Abbt, Peter Schnyder (Hg.): *Formen des Politischen. Diderots Virtuosität und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum (1750-2000)*, Freiburg i.Br. 2019, S. 183-197.

4 Vgl. zur institutionellen Geschichte der Theaterwissenschaft um diese Zeit Stefan Corsen: »Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröf-

aus Bedrohung, Angst und Verzweiflung, die den Alltag vieler Menschen in dieser Zeit kennzeichnet, beschreibt der schon mehrfach erwähnte Romanist Victor Klemperer in seinen Tagebüchern und ahnt das Kommende mit geradezu prophetischer Klarheit. In den Vereinigten Staaten von Amerika erscheint derweil Walter Lippmanns Werk *The Good Society*, das in einem engen Zusammenhang mit der Entstehung des Begriffs und der Idee des ›Neoliberalismus‹ steht.⁵ Kurz zuvor, nämlich 1936, hat zudem Klaus Mann seinen *Mephisto* veröffentlicht, dessen Hauptfigur ein Schauspieler ist, der im Nationalsozialismus Karriere macht, mit seiner diabolischen Rolle verschmilzt und im Zuge dessen schließlich auch über Leichen geht.⁶ Wiederum ins Jahr 1937 fällt Brechts Auseinandersetzung mit Hegels *Wissenschaft der Logik*, die auch Auswirkungen auf seine sich über einen längeren Zeitraum erstreckende Auseinandersetzung mit dem *Turandot*- und dem *Tui*-Stoff hat, also seiner literarischen Kritik am Typus des der Macht angepassten und sich verkaufenden Intellektuellen.⁷

III.1 Verfremdung als Historisierung und Sprachkritik als Erkenntnistheorie

Betrachtet man die genannten Ereignisse und Entwicklungen dieser Zeit, so lassen sich diese am besten unter dem Aspekt einer Abkopplung von Sprache und politischer Wirklichkeit zusammenfassen, von öffentlicher Rhetorik und Lebensrealität eines großen Teils der Bevölkerung. Victor Klemperer nennt die Sprache jener Zeit, wie bereits kurz aufgegriffen worden ist, *LTI*, also *Lingua Tertii Imperii*. Das Kürzel ist als Parodie auf die inflationär gebrauchten Abkürzungen der nationalsozialistischen Propaganda zu verstehen, und in

fentlichten Materialien«, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 24, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Tübingen 1998.

- 5 Vgl. Walter Lippmann: *Die Gesellschaft freier Menschen*, Einführung von Wilhelm Röpke, übers. von Dr. E. Schneider, Bern 1945.
- 6 Vgl. Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*, Reinbek bei Hamburg 1981.
- 7 Vgl. Frank Dietrich Wagner: »Brecht zeichnet Hegel«, in: *Über Brechts Romane*, hg. von Christian Hippe im Auftrag des Literaturforums im Brecht-Haus, Berlin 2015, S. 147-174. Hier S. 160; Art. »Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher«, in: Jan Knopf: *Brecht-Handbuch, Bd. I: Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart 1980, S. 328-342. Hier S. 328.

jener Abkürzungsvorliebe liegt, worauf in jüngster Zeit bereits von verschiedenen Autoren in mehreren Publikationen hingewiesen worden ist, auch eine irritierende Gemeinsamkeit zu unserer Gegenwart.⁸ In jener Sensibilität für sprachliche Veränderungen, insbesondere für Vereinfachungen und bedeutungsverkehrende Umbenennungen, liegt daher auch die spezifische Aktualität des hier Verhandelten.

Brecht selbst ist ebenfalls ein Sprachkritiker ebenso wie ein Sprachvirtuose und er hat die Sprachkritik explizit in Verbindung mit Erkenntnistheorie gebracht, denn, so schreibt er einmal Anfang der Dreißigerjahre: »Erkenntnistheorie muß vor allem Sprachkritik sein.«⁹ Darüber hinaus fällt die erstmalige Erwähnung des wohl bekanntesten seiner theatertheoretischen Begriffe, nämlich jener der ›Verfremdung‹, der durchaus auch sprachkritisch verstanden werden kann, ebenfalls in exakt jene Zeit um 1937. Jan Knopf erläutert die mögliche Herkunftsgeschichte des Begriffs in seinem Handbuch von 1980 wie folgt:

Während der Begriff »Entfremdung« eine lange – schon ins Lateinische zurückgreifende – Tradition hat (»abalienare« = sich einer Sache entäußern, verkaufen), ist der Terminus »Verfremdung« relativ jung: nach dem *Grimmschen Wörterbuch* kommt er erstmals in verbaler Form in Berthold Auerbachs Roman *Neues Leben* (1842) vor: dort fühlen sich die Eltern verfremdet, verletzt, weil sie von der auf Französisch geführten Unterhaltung ihrer Kinder nichts verstehen (vgl. Bloch, 82). Der Begriff bleibt jedoch in dieser Form ohne bemerkenswerte Nachfolge – bis Brecht ihn, ab Ende 1936, zuerst in *Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung von Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (17, 1082-1096) sowohl als Substantiv als auch verbal benutzt hat, um damit ein bestimmtes Verfahren seines Theaters zu kennzeichnen. Als »V-Effekt« ging der Begriff in die Theatergeschichte ein.¹⁰

8 Vgl. Pierangelo Maset: *Wörterbuch des technokratischen Unmenschen*, Stuttgart 2013. Maset bezeichnet sein Buch in direkter Bezugnahme auf Klemperers LTI auch als WTU. Als eine weitere Sprachkritik der Gegenwart, die sich explizit auf Klemperer bezieht, ist zu nennen: Robert Pfaller: *Erwachsenensprache: Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur*, Frankfurt a.M. 2017. Bereits etwas älter, aber in diesem Zusammenhang ebenfalls relevant und immer noch aktuell ist das *Glossar der Gegenwart*, hg. von Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, Frankfurt a.M. 2004.

9 GBFA 21, S. 413.

10 Art. »Verfremdung«, in: Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*, S. 378-402. Hier S. 378. Siehe zudem: Ernst Bloch: »Entfremdung, Verfremdung«, in: ders.: *Verfremdungen I*, Frankfurt a.M. 1962, S. 81-90.

Insofern der Begriff in seiner hier erwähnten erstmaligen Verwendung einen dezidiert durch Sprache hervorgerufenen Effekt beschreibt, kann von einer Irritation aufgrund eines Auseinanderfallens von Anspruch und Wirklichkeit oder, zeichentheoretisch ausgedrückt, von Signifikant und Signifikat gesprochen werden. In der von Knopf angeführten ›Ursprungserzählung‹ des Begriffs ›Verfremdung‹ wäre der Anspruch der, dass die Eltern ihre Kinder verstehen könnten; diese jedoch sprechen eine ihren Eltern fremde Sprache, so dass die sprachliche Wirklichkeit der eigenen Kinder eine »Verfremdung« bei den Eltern erzeugt.

Eine von Brechts eigenen Definitionen der ›Verfremdung‹ aus der Zeit um 1937, die in dezidierter Absetzung zum Konzept der ›Einfühlung‹ formuliert ist, lautet indes folgendermaßen:

Die neuere Dramatik benutzt, besonders wenn sie es mit großen Gegenständen zu tun hat, die vom Standpunkt des einzelnen aus nicht mehr überblickbar wären, anstelle der Einfühlung als Basis des »Kunsterlebnisses« die *Verfremdung*. Den Situationen, Charakteren, Äußerungen und Aktionen wird durch eine bestimmte Art der Darstellung der Anschein des Selbstverständlichen, der natürlichen Gegebenheit, des »so ist es und kann nicht anders sein« weggenommen, sie werden »auffällig«, strittig, historisch gemacht, und zwar dem Gefühl nicht weniger als dem Verstand.¹¹

›Verfremden‹ bedeutet demnach nicht primär, etwas unkenntlich zu machen oder fremdartig erscheinen zu lassen, sondern vielmehr, es als spezifisch und geradezu prototypisch für einen bestimmten zeitlichen Kontext darzustellen, es gewissermaßen zugleich zu konkretisieren und zu typisieren. Verfremdung, so ließe sich sagen, hebt die übergroße Anpassung an die herrschenden Verhältnisse hervor, und zwar durch Historisierung. Das Historisieren betrifft nicht nur das ohnehin historisch Entfernte, sondern insbesondere auch die Zeitgenossen. Gerade das aktuell Selbstverständliche und Unhinterfragte soll erstaunlich werden und somit veränderbar.

In der jüngsten und ausführlichsten Studie zum Verhältnis der Autoren Diderot und Brecht zueinander nimmt die Verfremdung dann auch bereits im Titel eine zentrale Stellung ein. Allerdings beschreibt die Autorin Phoebe von Held ihr Vorgehen als dezidiert »ahistorisch« und transformiert dies auch in die Form ihrer Arbeit, in der sie zuerst Brecht und dann Diderot – durch

11 GBFA 22.1, S. 270. (Hervorh. i. O.)

eine verfremdende Brecht'sche Brille, wie sie selbst sagt – betrachtet: »Instead of establishing a historical line from Diderot to Brecht, I am using their different historical contexts to distil from their theoretical intersections conceptual divergences between them. My approach, in this particular sense, is thus deliberately ahistorical.«¹²

Demgegenüber wollen wir nicht nur die Chronologie bewahren, ohne diese jedoch als Determinismus oder Kausalzusammenhang zu missverstehen, sondern auch die ähnlichen und doch divergierenden Konzepte Diderots und Brechts mit der Gegenwart in Beziehung setzen. Die Beibehaltung des tatsächlichen historischen Nacheinanders trägt damit zu einer Rekontextualisierung der jeweiligen Ideen bei, die es wiederum ermöglicht, ahistorische Bezüge zur Gegenwart und zunächst ungewöhnliche Bezüge zum Kontext der jeweiligen Zeit deutlicher hervortreten zu lassen. So gesehen geht es uns also weniger um »an alternative conception of alienation through Diderot after Brecht«¹³, sondern um die Anregung eines alternativen und mitunter verfremdenden Blicks auf die Gegenwart durch die Ideen beider Autoren, Diderot und Brecht. Verfremdung und Sprachkritik sind in dieser Hinsicht Schlüsselkonzepte, sowohl als Gegenstand als auch als Methode, jedoch keineswegs dogmatisch »anzuwendende« Patentrezepte.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit »Wesen und Ursprung« des Brecht'schen Begriffs der »Verfremdung« hat Reinhold Grimm bereits 1961 vorgenommen und er betont: »Die Frage nach Wesen und Ursprung der Verfremdung, die im folgenden behandelt wird, führt freilich weit über Brechts Werk hinaus in allgemeine weltliterarische Zusammenhänge.«¹⁴ Noch vor *Wesen und Begriff der Verfremdung* behandelt Grimm unter dem Punkt *Wirkungsweise der Verfremdung* jedoch ganz konkret die angewandte Brecht'sche Verfremdung.¹⁵ Sein Ausgangspunkt ist die Parabel des *Arturo Ui*, die den Aufstieg Hitlers mit dem kapitalistischen Wirtschaftssystem und dem Gangstermilieu der Vereinigten Staaten in Verbindung bringt: »Ein gutes Beispiel für angewandte Verfremdung«, so Grimm,

12 Phoebe von Held: *Alienation and Theatricality. Diderot after Brecht* (= *Legenda. Studies in Comparative Literature* 17), London 2011, S. 7.

13 Ebd.

14 Reinhold Grimm: »Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs«, in: *Revue de Littérature comparée* 35 (1961), S. 207-236. Hier S. 207.

15 Vgl. ebd. S. 207 u. 210.

bietet das Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Es entstand 1941 im finnischen Exil und soll, wie der Dichter sagt, »den üblichen gefährvollen Respekt vor den grossen Töttern« (IX, 374) zerstören. [...] Brechts Absicht im *Arturo Ui* war es, »der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers [...] zu erklären« (IX, 369). Als politisch und ideologisch engagierter Dichter sah er sich einer gängigen öffentlichen Meinung gegenüber, die nach seiner Überzeugung auf mangelhafter Erkenntnis beruhte und daher falsch und schädlich war.¹⁶

Auch Brecht war die Bedeutung und politische Wirkungsmacht der »öffentlichen Meinung«, mit der wir uns an anderer Stelle bereits ausführlicher beschäftigt haben, also bewusst. Das Theater in seinem Sinne ist für Brecht jedoch in erster Linie ein Mittel, mit dem sich über falsche Meinungen aufklären lässt, und keine Gefahr für die Sitten und den Staat, wie dies für Rousseau der Fall gewesen ist. Dennoch, so werden wir noch ausführlich sehen, erkennt er überaus präzise die theatralischen Mittel, die – ganz konkret – vom Faschismus zur Massensuggestion und Machtstabilisierung eingesetzt werden. Umso mehr muss das Theater dem etwas entgegensetzen und zur Aufklärung darüber beitragen, nicht bloß den vermittelten Inhalten nach, sondern insbesondere durch seine Formsemantik.

Grimm verweist schließlich auf die beiden unabhängigen Herkunftslinien des Brecht'schen Verfremdungsbegriffs, nämlich zum einen auf Hegel und Marx und zum anderen auf die russischen Formalisten.¹⁷ Unter dem Stichwort »Spielweise« zeigt er die konkreten Einflüsse auf, die Brecht im Hinblick auf die Praxis der Verfremdung geprägt haben. Neben der chinesischen Schauspielkunst sei dies laut Grimm kein anderer als Denis Diderot und insbesondere dessen *Paradox über den Schauspieler* gewesen:

Wir haben dafür zwei Zeugnisse. In den *Svendborger Gedichten*, die 1939 in London herauskamen, findet sich die Bemerkung: »Dieses Buch ist herausgegeben unter dem Patronat der Diderot-Gesellschaft und der American Guild for German Cultural Freedom.« Aber nicht genug damit, dass Brecht die theaterwissenschaftliche Gesellschaft, die er im dänischen Exil plante, nach dem Franzosen benennen wollte. In dem Vortrag *Über experimentelles Theater*, der ja ebenfalls 1939 entstand, beruft Brecht sich eindeutig auf die

16 Ebd. S. 207f.

17 Vgl. ebd. S. 211.

»grossen Aufklärer« Diderot und Lessing. Von jenem stammt der glanzvolle Dialog *Paradoxe sur le comédien* [...],¹⁸

zu dessen deutscher Übersetzung Grimm selbst wiederum drei Jahre nach seinem Aufsatz über den Verfremdungsbegriff ein auf Brecht verweisendes Nachwort schreibt.¹⁹ Die Bemerkung in den *Svendborger Gedichten*, die Grimm zitiert, nennt jedoch noch eine weitere Organisation, nämlich die *American Guild for German Cultural Freedom*. Diese Organisation unterstützte aus Nazi-Deutschland geflohene Intellektuelle und Wissenschaftler, und sogar der aktuelle deutsche Wikipedia-Eintrag zu dieser Organisation zitiert den Brecht'schen Passus aus den *Svendborger Gedichten*: »Die Stipendiaten wurden angehalten, die Unterstützung durch die *Guild* in ihren Werken zu erwähnen. Bertolt Brecht war einer der Wenigen, die sich daran hielten, so in seinen *Svendborger Gedichten*: ›Das Buch ist herausgegeben unter dem Patronat der Diderot-Gesellschaft und der American Guild for German Cultural Freedom.«²⁰

Dass ausgerechnet der bekanntermaßen ›marxistisch‹ geprägte und politischen Autoritäten gegenüber mehr als skeptisch eingestellte Brecht einer der wenigen gewesen sein soll, die sich an die Forderung der ausdrücklichen Erwähnung gehalten haben, erscheint zunächst widersprüchlich. Zwei spekulative Erklärungen bieten sich dafür an: Entweder handelt es sich um eine Art Überbetonung der eigenen ideologischen Verlässlichkeit auch und insbesondere im amerikanischen Exil, da vor allem dort die eigene Existenz von dieser Verlässlichkeit abhing, oder aber respektive *zugleich* – und genau darauf deuten die Nennung der faktisch inexistenten *Diderot-Gesellschaft* im selben Atemzug und auch der Begriff ›Patronat‹ hin – um eine ironische Distanznahme zu ideologischen Vereinnahmungen jeglicher Art durch Gebrauch dessen, was Victor Klemperer in seinen Tagebüchern in direkter Bezugnahme auf Diderot ironischerweise als ›enzyklopädischen Stil‹ bezeichnet, nämlich das Umgehen von möglicher Zensur und Repression durch For-

18 Ebd. S. 217.

19 Vgl. die hier zugrundegelegte deutsche Ausgabe von Diderot: *Paradox über den Schauspieler* (1964).

20 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/American_Guild_for_German_Cultural_Freedom (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020.) Dass hier ein Wikipedia-Artikel zitiert wird, dient – das sei explizit betont – demonstrativen, nicht inhaltlich-argumentativen Zwecken. Es sollte an diesem Beispiel nebenbei auch deutlich werden, wie unzureichend die Kontextualisierung des Brecht'schen Zitats an dieser Stelle ist.

men des uneigentlichen, codierten Sprechens oder anders gesagt: durch Verfremdung.

So schreibt Klemperer etwa am 13. Januar 1934: »Ich habe der Zensur gegenüber schon oft empfunden, wie die Umgehungskünste der Enzyklopädisten etc. wieder aufleben. Auch ihre Satire lebt wieder auf.«²¹ Es ist nicht ganz ausgeschlossen, vielmehr sogar wahrscheinlich, dass auch Brecht seine eigenen, möglicherweise ebenfalls an den Enzyklopädisten geschulten Umgehungskünste mit ins Exil genommen und auch dort verwendet hat. Einen einschlägigen Beleg für diese Annahme liefern die *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*.²² Diese fünf Schwierigkeiten sind laut Brecht 1. *Der Mut, die Wahrheit zu schreiben*, 2. *die Klugheit, die Wahrheit zu erkennen*, 3. *die Kunst, die Wahrheit als Waffe handhabbar zu machen als eine Waffe*, 4. *das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird*, sowie 5. *die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten*.²³ Diese nimmt im Text mit Abstand den meisten Raum ein, da er sich hier auf zahlreiche historische Beispiele stützt.²⁴ Ganz ähnlich wie Klemperer und zudem exakt zur selben Zeit, nämlich um 1934/35, beschäftigt sich Brecht also ebenfalls mit einer Form der Sprachkritik, die zugleich ›Umgehungskunst‹ und Aufklärung ist: »Zu allen Zeiten wurde zur Verbreitung der Wahrheit, wenn sie unterdrückt und verhüllt wurde, List angewandt. Konfutse fälschte einen alten, patriotischen Geschichtskalender. Er veränderte nur gewisse Wörter. [...] Dadurch brach Konfutse einer neuen Beurteilung der Geschichte Bahn.«²⁵

Wir werden auf den Aspekt der notwendigen ›List‹ bei der Verbreitung der Wahrheit und die Methode der paradigmatischen Substitution von Begriffen, wie sie Brecht anhand des Beispiels von Konfutse beschreibt und die natürlich auch eine Form der Verfremdung ist, bei unserer Lektüre der *Flüchtlingsgespräche* zurückkommen.

Hören wir zum Aspekt der Funktion der Verfremdung selbst noch einmal Grimm, der betont, dass die Verfremdung bei Brecht kein selbstgefälliges äs-

21 Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, S. 66. Die Tagebücher belegen auch, dass sich Klemperer zur selben Zeit, also insbesondere in den Jahren 1934–37, sowohl mit der Sprache des dritten Reichs, der LTI, als auch mit seiner *Geschichte des 18. Jahrhunderts* und somit insbesondere eingehend mit Diderot, Rousseau und der Enzyklopädie beschäftigt hat.

22 Vgl. GBFA 22.1, S. 74–89.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd. S. 81.

thetisches Spiel, sondern immer politisch und gesellschaftskritisch motiviert ist:

Nicht allein im Schaffen von Distanz, wie man gemeinhin glaubt, sondern zugleich und erst recht in ihrer Wiederaufhebung auf einer höheren Ebene besteht die Verfremdung. Das Distanzieren selber bedeutet nur den ersten Schritt. Alle zunächst so nachdrücklich distanzierenden Mittel, die Brecht verwendet, zielen ausschliesslich darauf ab, den Zuschauer zum Vollzug des zweiten Schrittes zu veranlassen – zur Aufhebung der Distanz.²⁶

III.2 *Diderot-Gesellschaft und Theater*

Das Theater, das Brecht in den Dreißigerjahren vorschwebt, soll eines des »wissenschaftlichen Zeitalters«²⁷ sein. Warum, das wird in einer Notiz über »Theater und Wissenschaft« deutlich. Es ist dem Dichter nämlich nicht (mehr) möglich, sich ohne die Hilfe und Kenntnis verschiedener moderner Wissenschaften ein Urteil über die Menschen zu bilden und dies in Kunst umzusetzen:

Ich kann in mir selber nicht mehr die Gründe finden, die, wie man aus Zeitungs- oder wissenschaftlichen Berichten ersieht, bei Mördern festgestellt werden. So wie der gewöhnliche Richter bei der Aburteilung, kann auch ich mir nicht ohne weiteres ein ausreichendes Bild von dem seelischen Zustand eines Mörders machen. Die moderne Psychologie, von der Psychoanalyse bis zum Behaviorismus, verschafft mir Kenntnisse, die mir zu einer ganz anderen Beurteilung des Falles verhelfen, besonders wenn ich die Ergebnisse der Soziologie berücksichtige und die Ökonomie sowie die Geschichte nicht außer acht lasse. Man wird sagen: das wird aber kompliziert. Ich muß antworten: das *ist* kompliziert. Vielleicht wird man sich überzeugen lassen und mit mir darin übereinstimmen, daß ein ganzer Haufen Literatur reichlich primitiv ist, aber doch mit schwerer Sorge fragen: wird da nicht solch ein Theaterabend eine ganz beängstigende Angelegenheit? Die Antwort darauf ist: nein.²⁸

26 Grimm: »Verfremdung«, S. 210.

27 Vgl. u.a. GBFA 26, S. 407.

28 GBFA 22.1, S. 114. (Hervorh. i. O.)

So wenig Brechts Theater selbst ›psychologisierend‹ ist – sofern man darunter einen Gegenbegriff zum ›politisierenden‹ Theater verstehen kann –, so sehr ist er gleichwohl auf die Erkenntnisse aus dieser und vieler anderer Disziplinen angewiesen. Die anderen genannten Disziplinen sind indes all jene, die wir heute unter den Begriff ›Sozialwissenschaften‹ fassen würden, also Wissenschaften, die sich gerade nicht mit dem ›seelischen‹ Zustand von Individuen, sondern mit dem Zusammenleben der Menschen beschäftigen. Insofern steht die erstgenannte Wissenschaft, die Psychologie, in einem Spannungsverhältnis zu den übrigen. Brechts Ausführungen selbst sind insofern gar nicht allzu kompliziert, denn sie besagen im Grunde, dass einerseits Kunst nur dann auf der Höhe der Zeit sein kann, wenn sie von den Erkenntnissen der Wissenschaft nicht unberührt bleibt, und andererseits, dass auch die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen einander beachten sollten. Dies gilt, so wird aus der Formulierung unmissverständlich klar, gerade für die Psychologie. Ohne den ständigen Einbezug der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, so teilt uns Brecht hier subtil mit, kann es keine adäquate Beurteilung des vermeintlich Individuellen, besonders nicht des ›Kriminellen‹ geben. Das kann durchaus bereits als eine Kritik an der Psychologie verstanden werden.

Weniger bekannt als die Rede von einem ›Theater für das wissenschaftliche Zeitalter‹ sind hingegen Brechts Pläne zur Gründung einer ›wissenschaftlichen‹ Gesellschaft für »induktives Theater«²⁹, die er *Diderot-Gesellschaft* nennen will und zu der vor allem Künstler und Theaterleute gehören sollen, nicht jedoch tatsächliche Wissenschaftler. Die Zeugnisse zu diesen Plänen sind aus dem Jahr 1937. Anfang März spricht er in einem Brief an Max Gorelik von einer ›Gesellschaft‹, die einen Gegenentwurf darstellen soll zur Entwicklung des Theaters, wie er es in Russland und den Vereinigten Staaten beobachtet:

Es ist eine reichlich trübe Welle und das einzige Fortschrittliche daran ist wohl, daß es überhaupt so etwas wie ein System ist, immerhin einige Verhaltensmaßregeln, ein bißchen Technik. Aber was für ein Vokabular! [...] Das Publikum muß hypnotisiert werden, »wie gebannt« auf die Bühne starren. Und die Menschen haben eine »Seele«. Von Klassen nichts, von Gesellschaft nichts, von Ökonomie nichts und die Revolution hat überhaupt nicht stattgefunden.³⁰

29 Vgl. GBFA 29, S. 24.

30 GBFA 29, S. 17.

Die »Gesellschaft«, die Brecht zu gründen beabsichtigt, soll dementsprechend insbesondere auch auf die Einführung eines neuen »terminus technicus« setzen und »klein« anfangen, nämlich »mit dem Konkreten«:

Ich freue mich sehr über die Verbindungen, die du wegen der »Gesellschaft« aufgenommen hast. Das kann wichtig werden. Wir müßten übrigens klarstellen, daß wir nicht nur auf große, durchgearbeitete, repräsentative Arbeiten Wert legen, sonst bekommen wir keine einzige. [...] Gerade in der Pionierzeit, in der wir uns befinden, am allerersten Anfang, brauchen wir die kleinen, unbelasteten, freimütigen Berichte über einige Versuche, einige aufgetauchte Probleme, Teilversuche, Teilprobleme, einen kurzen Vorschlag für einen neuen terminus technicus [...]. Das würde unsere Arbeit lebendig machen und spezifizieren und die Wissenschaftlichkeit einer Wissenschaft beginnt ja immer gerade mit der Einteilung in Teilgebiete, mit dem Konkreten.³¹

In der folgenden Zeit schreibt er noch weitere Theatermacher an, um ihnen seine Pläne darzulegen und sie für sein Projekt zu gewinnen, und zwar ausschließlich »produzierende Leute«³², wie er wiederum Erwin Piscator mitteilt. In einem Brief vom 19. März 1937 macht er Gorelik schließlich den Vorschlag, die zu gründende Gesellschaft »Diderot-Gesellschaft« zu nennen, und zwar mit der folgenden Begründung:

Dieser große Enzyklopädist hat über Theater sehr philosophisch und materialistisch-philosophisch geschrieben. Natürlich vom bürgerlichen Standpunkt aus, aber doch von einem revolutionär-bürgerlichen. Wenn du dagegen Einwendungen hast, schreibe es mir gleich. Ich habe einfach einen Namen gesucht, da jede Beschreibung im Titel entweder banal oder präziös klingt.³³

Bemerkenswerterweise bezieht sich Brecht in seiner Begründung der Namenswahl nicht etwa auf den Theatermacher und Stückeschreiber, sondern auf den »Enzyklopädisten« Diderot. Der Grund dafür mag darin liegen, dass sich die Namenswahl weniger an den Inhalten der Schriften Diderots über das Theater orientiert, sondern an dessen »enzyklopädischem Stil«, jener Umgehungs-kunst, die – wir erinnern uns – auch Victor Klemperer beschrieben und

31 Ebd. S. 18.

32 Ebd. S. 22.

33 Ebd. S. 24.

schon einige Jahre zuvor als Zeitdiagnose formuliert hat: »Ich habe der Zensur gegenüber schon oft empfunden, wie die Umgehungskünste der Enzyklopädisten etc. wieder aufleben. Auch ihre Satire lebt wieder auf.«³⁴ Brechts Namenswahl mag – auch wenn es dafür keinen eindeutigen ›Beleg‹ gibt – also vor allem mit der bei Diderot vorgefundenen Technik des Subtilen zu tun haben. Insofern wäre dann auch die Koketterie mit der vermeintlich rein zufälligen Namensgebung bereits als angewandte ›Umgehungskunst‹ zu lesen. Die *Diderot-Gesellschaft* ist jedoch nie entstanden, da Brecht von keinem der angeschriebenen Theatermacher, mit Ausnahme von Gorelik, eine Antwort erhalten hat.³⁵

Möglicherweise aber denkt Brecht zu jener Zeit auch bereits an jenes ›Theater‹, welches der Philosoph aus dem *Messingkauf* gründen möchte. In einem knapp zwei Jahre später verfassten Eintrag im *Arbeitsjournal*, datiert vom 12.2.39, werden die Ansprüche jenes Philosophen aus dem *Messingkauf* an das Theater erläutert, und diese Ansprüche werden nicht etwa als bloß eine von mehreren Meinungen relativiert, denn es handelt sich ja um einen Dialog, also eine Auseinandersetzung mehrerer Meinungen über das Theater, sondern dessen Ansprüche werden buchstäblich im ›neuen‹ Theater ›aufgehoben‹. So jedenfalls Brechts Kommentar zum *Messingkauf*:

viel theorie in dialogform DER MESSINGKAUF (angestiftet zu dieser form von galileis DIALOGEN). vier nächte. der philosoph besteht auf dem p-typ (planetariumtyp, statt k-typ, karuseltyp), theater nur für lehrzwecke, einfach die bewegungen der menschen (auch der gemüter der menschen) zum studium modelliert, das funktionieren der gesellschaftlichen beziehungen gezeigt, damit die gesellschaft eingreifen kann. seine wünsche lösen sich auf in theater, da sie vom theater verwirklicht werden. aus einer kritik des theaters wird neues theater.³⁶

Auf den *Messingkauf* werden wir später in einem gesonderten Kapitel noch ausführlich eingehen, wollen hier jedoch bereits darauf aufmerksam machen, dass sich dort Form und Inhalt, Gegenstand und Methode, Darstellungsweise und Thematik unaufhebbar ineinander verstricken. Wie, so wäre die dort aufgeworfene Frage zu konkretisieren, ließe sich eine ›kritische‹ Theorie des

34 Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, S. 66.

35 Vgl. Grimm: »Nachwort«, in: Diderot: *Paradox*.

36 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Erster Band 1938 bis 1942, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1973, S. 37.

Theaters formulieren? Die implizite Antwort lautet schlicht: als Theater. So wählt Brecht in dem Eintrag konsequenterweise die ambige Formulierung »kritik des theaters«, die – genau wie alle anderen ›Kritiken‹ seit Kant – sowohl als *genitivus objectivus* als auch als *genitivus subjectivus* zu verstehen ist, also als eine Kritik am Theater durch das Theater selbst.

Darüber hinaus erinnert die zitierte Passage aus Brechts *Arbeitsjournal* nicht von ungefähr an jenes Problem, das uns bereits in Rousseaus *Brief an d'Alembert* begegnet ist und das von Derrida in seiner *Grammatologie* aufgegriffen wird, denn auch bei Rousseau wird, wie wir gesehen haben, aus einer Kritik des Theaters neues Theater – allerdings gegen dessen Willen. Rousseaus ›Problem‹ ist nämlich eines, das dem Theater selbst eigen ist und von Rousseau lediglich explizit gemacht wird, aus einer bestimmten, nämlich ›theaterkritischen‹ Perspektive, die sich, wie wir gesehen haben, in performative Widersprüche respektive in Aporien verstrickt. Brecht hingegen scheint sich über die unhintergehbare Theatralität auch der Kritik nicht nur im Klaren zu sein, sondern will diese gerade befördern, auch und gerade als Widerstand gegenüber dem zu jener Zeit um sich greifenden politischen Missbrauch der ›alten‹ theatralischen Mittel, insbesondere dem der ›Einfühlung‹ durch die Faschisten. Insofern endet der oben zitierte Eintrag dann konsequenterweise auch mit den Worten: »in der mitte der v-effekt.«³⁷

Nur die Mittel der Verfremdung und die Möglichkeit der Distanzierung vom Inszenierten können einen Keil schlagen in das vermeintlich Selbstverständliche und die unkritische Identifikation des Zuschauers, Zuhörers, Lesers mit dem ihm Dargebotenen. Zwar lässt sich die Theatralität noch der Sprache³⁸ selbst und insbesondere die der Kritik nicht hintergehen, wie dies noch Rousseau geglaubt hat und was von Derrida schließlich dekonstruiert wird, doch lässt sich dazu ein buchstäblich ›kritisches Verhältnis‹ gewinnen. Nicht bloß der Schauspieler kann und muss sich von der Rolle distanzieren, wie dies schon Diderot thematisiert hat, sondern auch und vor allem der Zuschauer. Darin, so lässt sich sagen, besteht das demokratische, emanzipatorische und die Macht des Faktischen zerschlagende Moment des V-Effekts: Es ruft Staunen bei all jenen hervor, die im ›Einfühlungstheater‹ ihre eigenen Lebensbedingungen vergessen und sich mit dem Dargebotenen identifizieren würden. Der V-Effekt ist, das ist hinreichend bekannt, technisch betrachtet

37 Ebd.

38 Vgl. zu diesem Aspekt Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 28.

vor allem eine Unterbrechung.³⁹ Daraus ergibt sich die Möglichkeit einer »bewussten Inszenierungsarbeit«⁴⁰, eines technischen Arrangements, das auch als solches erkennbar ist. Gleichwohl bleibt das Problem der Instrumentalisierbarkeit theatralischer Mittel bestehen.

Auch Brecht steht demnach vor jenem brisanten Problem, das Derrida Rousseau zuschreibt: »In welchen Begriffen«, so fragt dieser in der *Grammatologie* und so zitieren wir erneut, »sollte man die formal ungreifbare Differenz bestimmen, welche die positive Seite von der negativen trennt, den authentischen Gesellschaftsvertrag von einem für immer pervertierten Theater? von einer *theatralischen* Gesellschaft?«⁴¹ Die Antwort des Philosophen im *Messingkauf* ist, ganz im Gegensatz zu Rousseaus und Derridas pathetischem Ton, so komisch wie hintersinnig: »Wir können ja, was dann entstünde, anders nennen, sagen wir: Thaeter. *Alle lachen.*«⁴² Gemeint ist dasjenige, was entstünde, wenn sich die Nachahmungen des Theaters – man höre und staune – vom Philosophen »verzwecken« ließen. Nicht die Freiheit der Kunst wird hier also gefordert, sondern ein Dienen der »guten« Sache. »Was sind denn das für geheimnisvolle Zwecke?«, fragt der Dramaturg zu Recht skeptisch und der Philosoph antwortet, ebenfalls

lachend: Oh, ich wage es kaum zu sagen. Sie werden euch vielleicht recht banal und prosaisch vorkommen. Ich dachte mir, man könnte die Nachahmungen zu ganz praktischen Zwecken verwenden, einfach, um die beste Art, sich zu benehmen, herauszufinden. Ihr versteht, man könnte aus ihnen so etwas machen, wie die Physik es ist (die es mit mechanischen Körpern zu tun hat), und daraus eine Technik entwickeln.⁴³

Der Dramaturg bemerkt daraufhin richtig, dass es sich also offenbar um wissenschaftliche Zwecke handele, und stellt fest: »Das hat allerdings mit Kunst nichts zu tun.«, worauf der Philosoph entgegnet, und zwar »*hastig:* Äh, natürlich nicht. Darum hieße ich es ja auch nur *Thaeter.*«⁴⁴ Das »Thaeter«, das Brecht – vermittelt durch den Philosophen als sein *alter ego* – im

39 Vgl. Benjamin: »Was ist das epische Theater?« Wir werden auf Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem epischen Theater noch ausführlich zu sprechen kommen.

40 Vgl. Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 61. Auch auf Butlers Ausführungen werden wir noch ausführlicher eingehen.

41 Derrida: *Grammatologie*, S. 524. (Hervorh. i. O.)

42 GBFA 22.2, S. 779.

43 Ebd.

44 Ebd. (Hervorh. i. O.)

Messingkauf vorschwebt, wäre demnach eine theoretische und eine praktische ›Wissenschaft‹ zugleich, gewissermaßen Physik und Ingenieurwissenschaft, gleichsam auch: Sozialtechnik. Dass dies nicht vollkommen ernst gemeint sein kann, also nicht im Sinne eines Programms zu verstehen ist, das es umzusetzen gälte, wird indes nicht bloß daraus ersichtlich, dass es zunächst einmal eine fiktive Figur eines dialogischen (und darüber hinaus fragmentarisch gebliebenen) Textes ist, welche dies äußert, sondern auch aus dem wenig subtilen Augenzwinkern, das mit diesen Aussagen einhergeht. Da wäre zunächst das bereits zitierte Lachen aller Beteiligten, ferner noch die verbale Verlegenheitsgeste des Philosophen (»Äh«) und nicht zuletzt der Hinweis, dass es »nur Thaeter« hieße, zu nennen. Dieses »nur« dient nicht lediglich der Einschränkung und Markierung der eigenen Bescheidenheit, sondern verweist vielmehr auf den beibehaltenen Abstand zum Begriff und zu dem, was dieser bezeichnen mag, selbst.

Wenn aber das ›Thaeter nur‹ eine Art Entwurf, ein zunächst einmal sprachliches Experiment darstellt, dann mag dies – im Umkehrschluss – auch auf ›das Theater‹ zutreffen. Warum, so scheinen uns die Überlegungen des Philosophen anzudeuten, sollte nicht auch das Theater veränderbar sein, zumal auch gar kein Konsens darüber besteht, was Theater nun eigentlich ist, und warum sollte es nicht selbst auch wiederum Veränderungen in der Gesellschaft hervorbringen können, also ganz gezielt genau das zustande bringen, was Rousseau mitunter verhindern wollte? Um sich vom bisherigen, vermeintlich bekannten Theater abzugrenzen, braucht es jedoch zunächst einmal einen anderen Begriff, der diese Differenz markiert, und zwar einen solchen, der nicht gänzlich anders ist, sondern lediglich eine kleine Verschiebung vornimmt, das Bekannte also mit dem Befremdlichen assoziiert: eben das *Thaeter*. Die Vertauschung der Vokale ist nichts anderes als ein V-Effekt.

Dennoch, so wird im *nachtrag zur theorie des MESSINGKAUFS* vom 3.8.40 deutlich, handelt es sich beim neuen Theater um keine Institutionalisierung und auch keine Verwissenschaftlichung des Theaters, jedenfalls »noch nicht«:

das theater, das mit seinem v-effekt eine solche staunende, erfinderische und kritische haltung des zuschauers bewirkt, ist, indem es eine haltung bewirkt, die auch in den wissenschaften eingenommen werden muß, noch kein wissenschaftliches institut. es ist lediglich ein theater des wissenschaftlichen zeitalters. es verwendet die haltung, die sein zuschauer im leben ein-

nimmt, für das theatererlebnis. anders ausgedrückt: die einföhlung ist nicht die einzige der kunst zur verfüfung stehende quelle der geföhle.⁴⁵

Dies ist insofern eine bemerkenswerte Feststellung, als hier deutlich wird, dass es Brecht keineswegs um die völlige Verbannung von Geföhlen aus dem Theater, also von der Bühne und aus dem Zuschauerraum geht, sondern um die Frage, wie und warum diese Geföhle jeweils zustande kommen, was ihre Herkunft und was ihr Zweck ist. Statt Einföhlung, also statt einer Angleichung der Geföhlszustände soll das »theater des wissenschaftlichen zeitalters« eine »staunende, erfinderische und kritische haltung des zuschauers« bewirken, diese aber ist mithin auch mit Geföhlen verbunden. Sie bringt, so lässt sich schlussfolgern, den Zuschauer wieder in Verbindung mit seinen eigenen Geföhlen, anstatt ihn sich mit denen identifizieren zu lassen, die ihm vorgegeben oder vorgespielt werden. Erinnern wir uns noch einmal an Grimms Überlegungen zur Brecht'schen ›Verfremdung‹: »Das Distanzieren selber bedeutet nur den ersten Schritt. Alle zunächst so nachdrücklich distanzierenden Mittel, die Brecht verwendet, zielen ausschliesslich darauf ab, den Zuschauer zum Vollzug des zweiten Schrittes zu veranlassen – zur Aufhebung der Distanz.«⁴⁶

Die Aufhebung der Distanz des Zuschauers wäre, bezogen auf die Geföhlszustände, eine zwar direkte, also nicht ›distanzierte‹ Haltung gegenüber dem Geschehen, aber eine, die auf Differenz statt auf Angleichung setzt, kurz: eine, die den Zuschauer nicht von sich selbst entfernt, sondern ihn zu einem tatsächlich ›emanzipierten‹ Zuschauer mit eigenen Gedanken und Geföhlen macht.

Der Hintergrund für die Überlegungen zu einem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters ist sowohl zeithistorisch und biographisch bedingt wie auch universalisierbar: »Wenn ich bedenke«, so Brecht 1938 in seiner letzten Notiz vor Beginn des *Arbeitsjournals*, »wozu mich das begeisterte Mitgehen geführt hat und was mir das oftmalige Prüfen genützt hat, so rate ich zum zweiten. Hätte ich mich der ersten Haltung überlassen, dann lebte ich noch in meinem Vaterland, da ich aber die zweite Haltung nicht eingenommen hätte, wäre ich kein ehrlicher Mensch mehr.«⁴⁷

45 Brecht: *Arbeitsjournal*, S. 141.

46 Grimm: »Verfremdung«, S. 210.

47 GBFA 26, S. 308.

III.3 Exkurs: Ein kurzer Blick auf W. Lippmanns *Gesellschaft freier Menschen*

Ebenfalls über das Zusammenleben der Menschen, nämlich in Gestalt einer sogenannten *Gesellschaft freier Menschen*, denkt zu jener Zeit der im vorigen Exkurs bereits erwähnte Walter Lippmann nach. Sein im Original *The Good Society* betiteltes Werk steht in einem merklichen Kontrast zu seiner eigenen Position im früheren und hier bereits diskutierten Werk über *Die öffentliche Meinung* und – so wird deutlich werden – auch im Gegensatz zu Brechts Überlegungen über eine ›Gesellschaft‹ im doppelten Wortsinn. Brechts Vorstellungen, so viel lässt sich bereits sagen, wären nach Lippmann'scher Terminologie wohl eindeutig »kollektivistisch« und damit zu bekämpfen.⁴⁸

An dieser Stelle sei zunächst an die Doppelbedeutung des Begriffs ›Gesellschaft‹ beziehungsweise ›Society‹ erinnert. Sowohl im Englischen als auch im Deutschen kann der Begriff die Gesamtheit einer heterogenen, lediglich zeitlich und räumlich definierten Gruppe von Menschen bedeuten oder aber einen bestimmten und exklusiven Kreis von Menschen, die durch bestimmte gemeinsame Eigenschaften, Interessen, Ideen, Talente oder auch Leistungen verbunden sind. Es liegt die Vermutung nahe, dass der Titel des Buches von Lippmann mit genau dieser Ambiguität kalkuliert, und zwar deshalb, weil es sich inhaltlich gegen jede Form von »Kollektivismus« wendet, damit also bereits die Idee einer Gesellschaft im Ganzen als solche verwirft. Die *Gesellschaft freier Menschen* oder die »gute Gesellschaft« kann vor diesem Hintergrund daher nur exklusiv gedacht werden.

In der Einführung Wilhelm Röpkes zur deutschen Ausgabe von Lippmanns *Gesellschaft freier Menschen* werden die ideologische Ausrichtung und auch der politische Wirkungsanspruch deutlich herausgestellt. Es handelt sich demnach um den Gründungstext des eigentlichen, das heißt des sich selbst so bezeichnenden ›Neoliberalismus‹, der, so Röpke,

weder alter Liberalismus noch Kollektivismus, auch nicht etwas halbwegs Dazwischenliegendes, sondern etwas grundsätzlich anderes ist, eine Revision des Liberalismus, die, an den letzten Grundlagen einer Gesellschaft freier Menschen festhaltend, die Ursachen des unleugbaren Zusammenbruchs des Liberalismus blosslegt, um an die Stelle des Falschen das Richtige zu setzen.

48 Vgl. Lippmann: *Die Gesellschaft freier Menschen*, S. 43-47.

Als eines der wichtigsten und frühesten Bücher, die diesen geistigen Reifeprozess einem breiteren Publikum darlegten, erschien im Jahre 1937 in Boston Walter Lippmanns »An Inquiry into the Principles of the Good Society«, ein Buch, das nunmehr nach der im wesentlichen unveränderten Auflage des Jahres 1943 in deutscher Übersetzung vorgelegt wird. Es rief eine gewaltige, durch Übersetzungen verstärkte Wirkung jenseits und diesseits des Ozeans hervor und gab der Diskussion über die Möglichkeiten und Formen des »Neoliberalismus« die mannigfaltigsten und fruchtbarsten Anregungen.⁴⁹

Bemerkenswert ist der wenig bescheidene Anspruch, das »Falsche« vom »Richtigen« unterscheiden zu können und »das Richtige« darüber hinaus auch umsetzen zu wollen und zu können. Tatsächlich erinnert dieser Anspruch in gewisser Hinsicht auch an Brecht. Dazu noch einmal Grimm: »Als politisch und ideologisch engagierter Dichter sah er sich einer gängigen öffentlichen Meinung gegenüber, die nach seiner Überzeugung auf mangelhafter Erkenntnis beruhte und daher falsch und schädlich war.«⁵⁰ Sowohl das Motiv der »öffentlichen Meinung« als auch die Überzeugung, diese sei falsch und man selbst müsse diese ändern, sind auch für Lippmanns Denken zentral. Während Brecht sich jedoch in erster Linie der theaterästhetischen Mittel der Verfremdung und der Distanzierung bedient und damit vermeintlich »wohlerprobte Wahrheiten« in Frage stellt und mitunter auch zerstört, setzt Lippmann in seinem Werk von 1937 in erster Linie auf rhetorische Überzeugung und damit auf die Identifikation der Rezipienten mit seinen Ansichten, die er nach eigener Aussage wiederum auf »wohlerprobte Wahrheiten« in Gestalt althergebrachter Autoritäten stützt: »Da ich mein Argument ja auf alte und wohlerprobte Wahrheiten stütze, mache ich mich keines geistigen Hochmutes schuldig, wenn ich feststelle, dass meine Überzeugung, dieses Buch enthalte mehr Wahrheit als Irrtum, durch die Erfahrungen seit seinem Erscheinen nicht erschüttert werden konnte.«⁵¹

Die Technik, die hier zum Einsatz kommt, ist jene, die Brecht als Gefahr betrachtet und überwinden will: das Erzeugen von kritikloser Zustimmung durch »Einführung«, denn die bloße Behauptung »alter und wohlerprobter Wahrheiten« muss zunächst einmal geglaubt und damit affirmativ bestätigt

49 Wilhelm Röpke: *Einführung*, in: Lippmann: *Die Gesellschaft freier Menschen*, S. 27-33. Hier S. 27f.

50 Grimm: »Verfremdung«, 207f.

51 Lippmann: *Die Gesellschaft freier Menschen*, S. 40.

werden. Für Kritik bleibt wenig bis gar kein Raum. Bereits in dieser Ankündigung ist dann auch das zu erkennen, was Bernhard Walpen »Verkündigungs- und Frohlockungston« nennt und in Verbindung mit dem grundsätzlich dichotomen Weltbild, das im gesamten Buch zum Tragen kommt, bringt:

In *The Good Society* mischten sich zwei dominierende Diskurse, ein apokalyptischer und ein eschatologischer. Diskursiv wurden christliche Themen und religiöse Topoi aufgegriffen und intradiskursiv eingeflochten. Lippmann selbst war sich der Zweiteilung seines Buches bewusst, wobei er diese allerdings thematisch festgemacht hat. [...] Im apokalyptischen Diskurs wurden die Gefahren des »Kollektivismus« und das dabei als offensichtlich artikulierte Zuwiderhandeln gegen die menschliche Natur entfaltet. Dagegen verkündete er im eschatologischen Diskurs die Freiheit des Liberalismus [...]. Insgesamt behält der Verkündigungs- und Frohlockungston im Buch die Oberhand und ist auch argumentativ wie diskursiv verankert.⁵²

Walpen verweist ferner auch auf den Gesinnungswandel Lippmanns, der sich in diesem Buch manifestiert, und zeichnet die Einflüsse auf und die Gemengelage um Lippmann minutiös nach. Wie bereits erwähnt handelt es sich um einen Grundlagentext des sich selbst so bezeichnenden »Neoliberalismus«: »Inhaltlich und strategisch legte er in seinem Buch die Grundlage für den auf Hegemoniegewinnung orientierten Neoliberalismus, dessen wohl berühmtester Vertreter später Friedrich August von Hayek sein wird.«⁵³

Es ist wohl kein Zufall, dass sich in Walpens Studie, die bei Lippmanns *The Good Society* ihren Ausgang nimmt, an zentralen Stellen immer wieder Bezugnahmen auf Bertolt Brecht finden lassen, der eben nicht nur den Faschismus seiner Zeit, sondern vielmehr die grundlegenden Aporien des Politischen

52 Bernhard Walpen: *Die offenen Feinde und ihre Gesellschaft. Eine hegemonietheoretische Studie zur Mont Pèlerin Society*, Hamburg 2004, S. 53f. Der Titel von Walpens Studie ist un schwer als Parodie und somit auch als Form der Verfremdung zu erkennen, und zwar von: Karl Popper: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Band 1: Der Zauber Platons, Band 2: Falsche Propheten: Hegel, Marx und die Folgen*, Stuttgart 1992. Im englischen Original erschien *The Open Society and its Enemies* erstmals 1945; Popper selbst war außerdem Gründungsmitglied der *Mont Pèlerin Society*. Betrachtet man die beiden Titel nebeneinander, also Poppers Original und Walpens parodistische Umkehrung, wird auch die Doppelbedeutung des Begriffs »Gesellschaft« evident, nämlich einmal als (vermeintlich) »offene« Gesellschaft, zu der prinzipiell alle als freie und gleiche gehören, und einmal als exklusiver Kreis weniger Auserwählter.

53 Ebd. S. 54.

überhaupt und insbesondere das Umkippen in faschistische Verhältnisse – wir wagen hier zu behaupten: wie kein anderer – erkannt und sich daran abgearbeitet hat. So ist dann auch Walpens Kritik an den heutigen Kritikern des Neoliberalismus, die es sich ausführlich zu zitieren lohnt, offenkundig und nach eigenem Bekunden an Brecht'schen Verfahren der Kritik geschult, die den politischen Verhältnissen weitaus besser Rechnung tragen, als dies bei heutigen Kritikern der Fall ist, so jedenfalls Walpens durchaus bedenkenswerte Auffassung:

Die oft sehr saloppe linke »Kritik« neoliberalen Denkens unterschätzt dieses nicht nur, sondern äußert sie aus einer Position, die sich als unzweifelhaftes Wissen präsentiert. Jedes Problem ist darin lös- und erklärbar, die Frage findet eine Antwort. Dadurch pflegt die Linke ihren eigenen Elitediskurs. Innerhalb des linken Spektrums wären zudem – auch wenn sich in den letzten Jahren einiges verbessert hat – neue Diskussions- und Kritikformen zu entwickeln. *Kritiken und Diskussionen wären als Praxen zu verstehen und zu nutzen, die verändern (können)*. Das würde aber erfordern, zu kritisierende Positionen oder Haltungen nicht als solche zu nehmen, die zu erledigen sind, sondern als solche, die durch Argumente und Diskussionen zu überzeugen sind. *Die Form der Kritik ist ebenso wichtig wie das zu Kritisierende*. Das gilt auch oder erst recht für Debatten mit konträren Positionen. [...] Was zahlreiche neoliberale Intellektuelle auszeichnet, ist die Überzeugung, dass auch sozialistische Intellektuelle durch ihre Argumente überzeugt werden können. Das Denken des Marktes wird im Neoliberalismus als eine ernsthafte wissenschaftliche Herausforderung artikuliert, die auf vielfältige Weise angegangen werden kann. Um gerade auch junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zu gewinnen, wäre die Anregung von Brecht aufzugreifen, nicht mehr ein geschlossenes System zu präsentieren, weil das viele abschreckt [...]. *Es gibt keine kontextlosen und ahistorischen Gewissheiten, die vom Neoliberalismus abzukupfern wären, soviel auch aus dessen Geschichte gelernt werden kann*. [...] In einem auf Autonomie und Emanzipation basierenden Ringen um Hegemonie alternativer Kräfte sind Debatten und Diskussionen grundlegend, um kollektive Überzeugungsarbeit zu praktizieren.⁵⁴

54 Ebd. S. 295f. (Hervorh. S. Sch.) Eine beispiellose historische Aufarbeitung und Analyse der konkreten politischen und sozialen Folgen »neoliberaler« respektive marktradikaler Machtübernahme liefert Naomi Klein mit ihrem hochaktuellen, auf Deutsch lange vergriffenen und soeben (bei Hoffmann und Campe) erfreulicherweise wieder neu aufgelegten Werk *Die Schock-Strategie*. Auch liefert sie wichtige Hinweise auf Gegen-

Sowohl Lippmanns Buch selbst als auch Walpens Studie zu Geschichte und Kontext des neoliberalen Denkens, die hier beide nur sehr kurz und gleichsam schlaglichtartig beleuchtet werden können, bestätigen die These, dass sich Brecht, auch und gerade weil bei ihm ähnliche Fragen, nämlich überaus drängende Fragen hinsichtlich des gesellschaftlichen Zusammenlebens auftauchen, damals wie heute als Vertreter eines völlig anderen Denkens erweist, und zwar eines solchen, das historische Kontexte und Details im Blick behält, sie mitunter auch umgruppiert und den Widersprüchen, Paradoxien und Aporien nicht ausweicht, sondern sie, ganz im Gegenteil, mit ästhetischen Mitteln und in äußerst komplexer Weise aufzeigt, bearbeitet und mitunter fast alles, was ›alternativlos‹ erscheinen mag, in Stücke schlägt.

strategien, die ebenfalls auf Empirie und akribischer Recherche basieren. Vgl. Naomi Klein: *Die Schock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus*, übers. von Hartmut Schickert, Michael Bischoff und Karl H. Siber, Frankfurt a.M. 2007.

IV. Brechts Widersprüche

Was wird durch solche Mittel erreicht? Was bewirken sie? Eine finstere Gangsterstory, aber in Stil und Versform des hohen Dramas, dargeboten als Gleichnis für Geschehnisse von leider welthistorischem Ausmass: das sind offensichtlich krasse Widersprüche.¹

Dass sich Brecht nicht nur an eigenen und gesellschaftlichen Widersprüchen abgearbeitet hat, sondern bis heute Widerspruch hervorruft und zu gänzlich widersprüchlichen Urteilen reizt, zeigt sich exemplarisch an zwei der jüngsten Monographien über den ›politischen‹ Dichter, die – bezeichnenderweise und dem heutigen Zeitgeist entsprechend – zugleich auch autobiographische Züge der jeweiligen Autoren tragen. Beide reflektieren anhand von Brechts Leben und Werk über das eigene künstlerische respektive wissenschaftliche Leben, doch ihr Urteil könnte unterschiedlicher kaum sein, obgleich sie sich in der jeweiligen Selbstbezüglichkeit auch wieder ähneln:

Der Brecht-Forscher Jost Hermand weist schon im Titel seiner aktuellen Brecht-Studien auf sein Anliegen hin, nämlich: *Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers*. Es geht ihm darum, Brecht für die Gegenwart wiederzuentdecken, und der Titel provoziert nicht allein wegen der Verfremdung des *Arturo-Ui*-Titels, sondern vor allem aufgrund der behaupteten bisherigen »Wirkungslosigkeit«², die der andere Brecht-Monograph, dem wir uns hier kurz zuwenden wollen, nämlich der Schriftsteller Uwe Kolbe, vehement in Zweifel ziehen würde. »Brecht«, so zunächst Hermand,

1 Grimm: »Verfremdung«, S. 209.

2 Die Formulierung ist darüber hinaus auch ein Zitat von Max Frischs 1964 geäußerter Feststellung, Brecht habe »die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers«. Vgl. Max Frisch: »Der Autor und das Theater«, in: ders.: *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a.M. 1967, S. 68-89. Hier S. 73.

war kein Egoist, der nur dem Lustprinzip huldigte, sondern bekannte sich in seinen mittleren und späteren Jahren zu einer ideologischen Identität, die auf einer überindividuellen »Haltung« beruhte. Mit anderen Worten: er wollte ein Lehrer sein, der in der Kunst wesentlich mehr als bloße Unterhaltung sah. Er gehörte noch zu jenen, die daran glaubten, dass die Mäßigung der eigenen Habgier zugunsten einer sozialgerechteren Gesellschaftsordnung stärker sein müsse als der infantile Egoismus. Wehe uns, wenn dies eine Täuschung war und sich die skrupellose Marktwirtschaft als die dem menschlichen Wesen gemäßigere Verhaltensnorm entpuppen sollte, das heißt, wenn der Egozentrismus das einzige soziale Leitbild bliebe, während alle »höheren« Engagementsformen als Überbeanspruchungen abgewertet würden.³

Hermannd betrachtet Brechts »Haltung« als eine der heutigen Vorstellung vom Menschen als eines bloßen *homo oeconomicus* diametral entgegengesetzte, und das zu Recht. Dennoch bleibt dieser Aspekt noch *en detail* in den Blick zu nehmen, denn gar so eindeutig ist Brechts »Haltung« dann doch nicht, wie wir später noch sehen werden.

Uwe Kolbe dagegen geht vor allem den Widersprüchen in Brechts Leben und Schreiben nach und tut dies, wie er selbst sagt, als »Betroffener«, nicht als Wissenschaftler oder Interpret: »Ich werde nicht in die Archive vordringen. Diese Rede ist die eines Betroffenen, eines von Brecht Betroffenen.«⁴ Kolbe schätzt Brecht als Dichter und ist von ihm nach eigenem Bekunden zutiefst geprägt, doch rechnet er vor allem mit Brecht als politischem und engagiertem Intellektuellen ab. In seiner Polemik unterscheidet Kolbe – der immerhin selbst Dichter ist und demnach die Sensibilität für derlei Differenzen besitzen sollte – dabei nicht zwischen Person und etwa lyrischem Ich der Gedichte, obwohl er in Brecht, wie schon der Titel sagt, geradezu das »Rollenmodell eines Dichters« erkennt. Diese Zuschreibung ist jedoch durchaus abwertend gemeint, wie etwa die folgende Passage deutlich macht:

Was er dem akklamierenden Publikum in der offenen Gesellschaft zurief, war und ist nicht wirklich neu: »Und die Wahrheiten werden gehandelt auf dem Lügenmarkt« im Westen, jaja. Darunter litt schon Brecht, dem es in Kalifornien alles viel zu hübsch war, nachdem er durch Stalins Reich ohne Auf-

3 Jost Hermannd: *Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers. Brecht-Studien* (= *Recherchen* 137), Berlin 2018, S. 137.

4 Uwe Kolbe: *Brecht. Rollenmodell eines Dichters*, Frankfurt a.M. 2016, S. 13.

enthalt hindurchgehuscht war: »Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.« [...] Hier nun, im Alltag Hollywoods, muss und will er mit Drehbüchern Geld verdienen. Es geht um die Ausübung des Berufs eines Schriftstellers unter den gewöhnlichsten Bedingungen des Marktes. Schon die Troubadoure zum Beispiel oder der Theatermann Shakespeare waren selbständige Unternehmer. Brecht ist es doch auch, und zwar erfolgreich auch unter den Bedingungen des Exils. In einer feinen kleinen Volte des Mannes, der »die Wahrheit« auf den Fahnen trug, benannte er in dem Zusammenhang einmal genau, was der Schreiber tut, wenn er seinen Beruf ausübt: »Hoffnungsvoll/Reihe ich mich ein unter die Verkäufer« der Lügen.⁵

Kolbe spricht hier offenbar von genau jener »offenen Gesellschaft«, die dem Begriff nach auf Karl Popper zurückgeht und heute so sehr in die Alltagssprache eingedrungen ist, dass dieser Hintergrund meist kaum noch ins Bewusstsein dringt. Gemeint ist damit, so wird in dem Zitat deutlich, nicht in erster Linie Westdeutschland, sondern Hollywood, das Brecht in dem antizipierten Gedicht sowie in den anderen *Hollywood-Elegien* von 1942 thematisiert. Wie erfolgreich Brecht unter den Bedingungen des Exils in Hollywood tatsächlich gewesen ist, zeigt zum einen die Tatsache, dass nur sehr wenige seiner Drehbücher realisiert worden sind, darunter dasjenige zu Fritz Langs Film *Hangmen also Die* von 1942, und zum anderen sein Status als »feindlicher Ausländer«. Was Kolbe Brecht mit offensichtlich moralisch überlegener Arroganz vorwirft, ist im Grunde dessen mehr oder weniger erfolgreicher Versuch, auch unter fragwürdigen und von ihm nicht goutierten Bedingungen seinen Beruf auszuüben und diese Bedingungen, nämlich den »Lügenmarkt« Hollywood, gleichwohl zu kritisieren. Warum, so müsste umgekehrt der sich als liberal inszenierende Dichter Kolbe gefragt werden, sollte das in einer »offenen Gesellschaft« nicht möglich sein, warum sollte dies moralisch oder ästhetisch verwerflich sein?

Er wirft Brecht mithin das vor, was sich dieser zeitlebens zur Aufgabe gemacht hat, nämlich gesellschaftliche Widersprüche und Paradoxien aller Art aufzuzeigen und künstlerisch zu verarbeiten – und das weitgehend ohne Rücksicht auf Übereinstimmung mit der jeweils herrschenden Ideologie. Dass dies auch und gerade dann geschieht, wenn jemand selbst ein »Betroffener« ist – den Begriff verwendet Kolbe schließlich selbst, um sein Verhältnis

5 Ebd. S. 132f.

zu Brecht zu beschreiben – , wenn jemand von den Widersprüchen also persönlich und unmittelbar affiziert ist, das scheint Kolbe auszublenden. Dabei nimmt er jedoch seine eigene Betroffenheit zum Anlass, ein ganzes Buch zu schreiben, das ausschließlich von ebendieser eigenen Betroffenheit handelt. Auch dies ist ein offenkundiger Widerspruch, an dem Brecht selbst sich vermutlich gar nicht gestört hätte, den Kolbe aber ebenfalls ausblendet, da er seine eigene Kritik an Brecht in Frage stellen würde. Die Enttäuschung Kolbes rührt indes daher, dass Brecht nicht jener Held ist, zu dem Kolbe in jungen Jahren und andere mit ihm ihn gemacht haben, doch verrät dies mehr über den Enttäuschten als über Werk und Leben Brechts.

Dass es Brecht insbesondere in den frühen Stücken, und dort noch in radikalerer Weise als später, um die Frage nach der ›Axiomatik des Politischen‹ geht, darauf verweist Nikolaus Müller-Schöll im Zusammenhang mit dem häufig auftauchenden Begriff des ›Einverständnisses‹: »Wo Brecht das Wort ›Einverständnis‹ verwendet, untersucht er [...] die Axiomatik des Politischen, die Frage, wie ein gerechtes Gemeinwesen begründet und durch welches Band es zusammengehalten werden kann.«⁶ Wenn wir dem folgen, dann geht es Brecht somit weniger um eine konkrete politische Ideologie, sondern vielmehr um die »Erfahrung des Verstricktseins in Sprache«⁷, die den Einzelnen permanent daran erinnert, dass er immer in einer Gesellschaft lebt, mithin also gar nicht anders als ›politisch‹ existieren kann: »Dem Einzelnen wird die Tatsache, daß er in der Gesellschaft ist, zunächst dadurch erfahrbar, daß sein Denken ein Denken in Sprache ist. Die Erfahrung, die er dabei macht, ist die einer Grenze seines Individualismus [...]. Er existiert in einer paradoxalen Verschiedenheit zu ›sich selbst‹ [...].«⁸

Diese apriorische paradoxale Verschiedenheit jedes und jeder Einzelnen zu sich selbst erinnert nicht nur entfernt an Diderots Konzeption des idealen Schauspielers, die, so haben wir gesehen, auch eine politische und die Gesamtgesellschaft betreffende Dimension enthält, insofern hier wie dort die radikale Differenz des ›Individuums‹ zu sich selbst problematisiert und dadurch ins Bewusstsein gerückt wird – wodurch aus dem ›Individuum‹ in letzter Konsequenz dann ein ›Dividuum‹ wird, wie wir noch sehen werden. Bei

6 Nikolaus Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt«, in: MLN 119, 3 (2004), S. 506-524. Hier S. 507.

7 Ebd. S. 513.

8 Ebd.

Brecht tritt diese Auffassung vom Menschen in paradigmatischer Weise in seinem frühen Lustspiel *Mann ist Mann* zutage:⁹

Der erste, dem diese Auffassung des Menschen bei Brecht auffiel, war vermutlich Walter Benjamin, der zurecht Galy Gay aus »Mann ist Mann« als solchen Massenmenschen begreift, als »Schauplatz von Widersprüchen unserer Gesellschaftsordnung«, als einen, der weise ist, weil er »nicht nein sagen kann (...) Denn damit läßt er die Widerstände [sic!] des Daseins da ein, wo sie zuletzt allein zu überwunden sind: im Menschen. Nur der ›Einverständene‹ hat Chancen die Welt zu ändern.« [...] Was Galy Gay [...] auszeichnet, ist, daß er über kein »Sein« hinter den Rollen verfügt, über keinen Charakter hinter den verschiedenen Haltungen, die er im Lauf des Stückes zur Schau trägt: Seinem Dasein fehlt das »s«.¹⁰

Das klingt nun in der Tat wie eine Beschreibung des Schauspielers aus Diderots *Paradox*, jedoch mit dem feinen Unterschied, dass die Figur Galy Gay zwar in einem Theaterstück vorkommt und später gar an einem *Spiel im Spiel* beteiligt ist, er jedoch selbst kein Schauspieler ist – zumindest nicht vor dem *Spiel im Spiel*. Anders gesagt, er spielt nicht freiwillig und bewusst die Rolle eines anderen, sondern vollzieht in erster Linie eine Anpassungsleistung an die gegebenen Umstände, nämlich in diesem Fall an einen Krieg und dessen Vorbereitung, indem er einen abhandengekommenen Soldaten »ersetzt«. Kein Rollenspiel findet hier statt, sondern die paradigmatische Substitution eines ›Individuums‹ durch ein anderes – zumindest auf den ersten Blick. Galy Gay wird zu jenem Soldaten gemacht, jedoch auch zu einem paradoxen, weil sich bis zu einem gewissen Grade entziehenden Subjekt, eben jenem »Schauplatz von Widersprüchen«, von dem bereits Benjamin spricht.

Freilich, und darauf werden wir noch zurückkommen, kann Galy Gays ›Ummontierung‹ auch als Gründungsszene dessen gelesen werden, was bei

9 Der Frage, inwiefern es sich bei Galy Gay um ein ›kritisches‹ Subjekt handelt, bin ich bereits in einem auf einem Vortrag basierenden Artikel nachgegangen, den ich im November 2016 auf dem Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft mit dem Titel *Theater als Kritik* in Frankfurt a. M. und Gießen gehalten habe. Vgl. Susanne Schmieden: »perhaps/I am the Both which has just come about. (Non-)Identity as Critique in Brecht's Man equals Man«, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 29, Nr. 1+2 (2014): *Theatre as Critique*, hg. von Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund, Tübingen 2018, S. 28-36.

10 Vgl. Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, S. 513f. Vgl. auch Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16. Wir werden darauf noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Diderot der ideale Schauspieler ist. Das ›Subjekt ohne Subjekt‹, wie Lacoue-Labarthe es in Diderots *Paradox über den Schauspieler* vorfindet, hätte somit eine paradoxe, weil anachronistische ›Geschichte‹ und ›Genealogie‹, mithin also doch eine ›Identität‹ und einen Namen. Den idealen Schauspieler, den Diderot in seinem *Paradox* entwirft, kann erst das Brecht'sche Theater in Verbindung mit Benjamins ›Ummontierung‹ desselben als konkrete Figur hervorbringen. Galy Gay wäre damit Konkretisierung und Abstraktion zugleich, Chiffre eines Alles-und-Nichts, reines Zitat oder genauer: Zitierbarkeit. Doch der Reihe nach.

IV.1 *Mann ist Mann* und das Theater (jenseits) des Politischen

Galy Gays Widerstandslosigkeit gegenüber der Vereinnahmung durch die Soldaten, die einen vierten Mann benötigen, macht ihn überhaupt erst tauglich für den Krieg, in den sie alle am Ende des Stückes ziehen werden. Zuletzt hat er seine Rolle als »menschliche Kampfmaschine« gar so sehr verinnerlicht, dass er als Anführer der übrigen Soldaten in Erscheinung tritt und den an ihn gerichteten »Auftrag« als seinen eigenen, gleichsam »ursprünglichen« Wunsch empfindet:

Und schon fühle ich in mir
Den Wunsch, meine Zähne zu graben
In den Hals des Feinds
Urtrieb, den Familien
Abzuschlachten den Ernährer
Auszuführen den Auftrag
Der Eroberer.¹¹

Die Verbindung von absoluter Flexibilität und Kriegstauglichkeit ist insofern bemerkenswert, als – wir erinnern uns – das Fehlen eines eigenen Charakters und die Tauglichkeit für alle möglichen Rollen bei Diderot noch die Hauptmerkmale eines guten Schauspielers gewesen sind. Sind aber der Schauspieler und der Soldat nicht geradezu einander wechselseitig ausschließende Fi-

11 Akademie der Künste [AdK], Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv [BBA] 1729/75. Hier und im Folgenden wird aus der Vorlage für die Neuausgabe der Erstausgabe von *Mann ist Mann* von 1926 zitiert. Materialien zur Textgenese und den verschiedenen Fassungen finden sich in: Carl Wege (Hg.): *Brechts »Mann ist Mann«*, Frankfurt a.M. 1982.

guren und Subjektformen? Während der eine nur eine Rolle spielt, kämpft der andere auf Leben und Tod. Die scheinbare Analogie zwischen einem Kämpfer, nämlich dem Gladiator, und einem Schauspieler ist jedoch, wir erinnern uns, bereits an anderer Stelle aufgetaucht und dort als unhaltbar zurückgewiesen worden.¹²

Bei Galy Gay haben wir es nun mit einem Subjekt zu tun, das grenzenlos anpassungsfähig, flexibel und mobil ist; es lässt sich in eine beliebige Gruppe von Soldaten einfügen und funktioniert – vermeintlich – im Sinne der Herrschenden, die es selbst kaum je zu Gesicht bekommt. Wer führt hier eigentlich Krieg gegen wen und warum? Das scheint keinerlei Rolle zu spielen.

Die Figur Galy Gay spielt nicht wie ein Schauspieler eine Rolle, sondern er wird »ummontiert«, wie es im Stück heißt, obgleich dessen Form die »Realität« dieser Behauptung auf vielfältige Weise in Frage stellt, am deutlichsten in dem metafikionalen *Zwischenspruch* der Witwe Begbick:

Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.
 Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.
 Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann,
 Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.
 Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert
 Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.
 Dem Mann wird menschlich nähergetreten
 Er wird mit Nachdruck, ohne Verdruß gebeten
 Sich dem Laufe der Welt schon anzupassen
 Und seinen Privatfisch schwimmen zu lassen.
 Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden den Boden, auf dem Sie stehen
 Wie Schnee unter sich vergehen sehen
 Und werden schon merken bei dem Packer Galy Gay
 Daß das Leben auf Erden gefährlich sei.¹³

Was Brecht in seinem Stück zeigt, ist keineswegs die Affirmation eines behavioristischen Menschenbildes, wonach der Mensch beliebig konditionierbar wäre, sondern vielmehr dessen ästhetische und durchaus auch komische Befragung.¹⁴ *Mann ist Mann* ist nämlich ein Lustspiel, und zwar das einzige

12 Vgl. Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«.

13 BBA 1729/35.

14 Vgl. zu diesem Aspekt die Studie von Hansjürgen Rosenbauer: *Brecht und der Behaviorismus*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1970, in der Brecht weitgehend unkritisch

explizit so genannte ›Lustspiel‹ Brechts, wie schon Reinhold Grimm bemerkt hat.¹⁵ Wie oftmals die Komödie, so ist hier Galy Gay selbst ein ›Schauplatz von Widersprüchen‹ und damit *per se* ungeeignet zur vollständigen Konditionierung und Instrumentalisierung, da dies Eindeutigkeit und Eindimensionalität erfordern würde. Wer Widersprüche spiegelt, wer gar ein ›Schauplatz von Widersprüchen‹ ist, legt letztlich auch Widerspruch ein, wenn auch bloß implizit, insofern er jene Widersprüche nicht auflöst, sondern darstellt und offen zur Schau trägt. Um das leisten zu können, muss in der Tat ein gewisses Maß an ›Einverständnis‹ vorhanden sein oder genauer: *ein Verständnis* dessen, was mit einem geschieht – kurz: ein minimaler kritischer Abstand zu sich selbst. Diese Haltung verbindet Galy Gay, dessen für eben diese Haltung wichtigen Monolog wir uns später noch ansehen werden, dann allerdings doch mit dem idealen Schauspieler, insofern beide eine radikale Zerrissenheit, eine Spaltung des vermeintlich individuellen ›Ichs‹ darzustellen in der Lage sind – vermittelt über das jeweilige Konzept von Theater.

Die Haltung des Einverständnisses setzt sich außerdem in anderen Stücken Brechts fort: »In der Haltung des ›Einverständnisses‹, so Nikolaus Müller-Schöll, »vermitteln Brechts Lehrstücke die Erfahrung der theatralischen oder literarischen Verfaßtheit des Politischen [...].«¹⁶ Der Zusammenhang von Theater und Politik begegnete uns hier bereits bei Rousseau, jedoch unter umgekehrten Vorzeichen, denn Rousseau misstraut dem Theater aus politischen Motiven, bedient sich seiner und auch der theatralischen Rhetorik gleichwohl selbst. Auch taucht, wie gezeigt worden ist, das theatralische Moment der Politik selbst bereits bei ihm auf, da er indirekt zugibt, dass der Staat auf Inszenierungen angewiesen ist.¹⁷ Diese Aporie erstreckt sich jedoch weiter auf alle menschlichen Äußerungen: »Die

eine ›behavioristische‹ Haltung zugeschrieben wird. Der Grund für uns, diese offensichtlich eindimensionale und überholte Studie wieder auszugraben, ist, dem Missverständnis zuvorzukommen, man könne Brechts durchaus radikales Denken für heute tatsächlich wieder affirmativ rezipierte, wenn auch häufig nicht direkt so benannte, behavioristische Konzepte instrumentalisieren. Als Stichwort mag an dieser Stelle die sogenannte ›Digitalisierung‹ im Bildungsbereich genügen. Vgl. dazu paradigmatisch Krautz: »Bildung als Anpassung?«.

15 Vgl. Grimm: »Verfremdung«, S. 234.

16 Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, S. 508.

17 Vgl. Rousseau: *Brief an d'Alembert*; sowie Marshall: »Rousseau and the State of Theater«.

Reduktion des Theaters läßt die irreduzible Theatralität jeder menschlichen Äußerung hervortreten.«¹⁸

Die Haltung des ›Einverständnisses‹, die Galy Gay auszeichnet, ist dann auch keineswegs ein Beleg für eine behavioristische Haltung Brechts, wie dies Hansjürgen Rosenbauer unkritisch und ohne jegliches Bewusstsein für die Metafiktionalität der titelgebenden »These« herauszulesen meint:

Nicht marxistisch, wohl behavioristisch ist *Mann ist Mann*. [...] Die drei Soldaten – Gefühlsingenieure – beobachten Galy Gays Verhalten, finden heraus, wie er funktioniert: er kann nicht nein sagen. [...] Er wird zur menschlichen Kampfmaschine. Aus Mann ist Mann geworden, Packer und Soldat sind aus gleichem Material, nur die Verwendung hat sich geändert. [...] Nicht nur Herr Brecht, auch Herr Watson behauptet: Mann ist Mann, und das Stück ist Illustrierung der These.¹⁹

In der Tat handelt es sich hierbei um eine Paraphrasierung des eindimensionalen behavioristischen Menschenbildes, das Rosenbauer selbst anhand von Originalquellen nachzeichnet und zusammenfasst.²⁰ Genauer gesagt entspricht seine Beschreibung wohl dem Wunschdenken so manches Apologeten des Behaviorismus.²¹ Allerdings gerät Rosenbauer dabei völlig aus dem Blick, dass es sich bei Brechts Stück – dies zu betonen ist im Grunde trivial, hier jedoch nötig – eben um Literatur respektive um ein Lustspiel handelt. Es ist also mitnichten so, dass »Herr Watson« das Gleiche behauptet wie »Herr Brecht«, vielmehr dient Brechts allzu offensichtliche Parodierung jener simplen ›wissenschaftlichen‹ Behauptungspraxis mit anschließendem »Beweis« eher dem, was er später mit dem Verfremdungsbegriff zu syste-

18 Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, S. 521. Eine Verbindung zwischen Rousseau und Brecht besteht auch über Carl Schmitt, dessen Rousseau-Lektüre Brecht in seinen Lehrstücken rezipiert, und zwar insbesondere in Auseinandersetzung mit jenem Begriff des ›Einverständnisses‹. Vgl. ebd. S. 508-511.

19 Rosenbauer: *Brecht und der Behaviorismus*, S. 30-32.

20 Vgl. ebd. Rosenbauer bezieht sich unter anderem auf die folgenden Texte, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann: John B. Watson: *Behaviorism*, Chicago 1962; ders.: *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist*, Philadelphia 1924.

21 Vgl. insbesondere Krautz' Kritik an der Etablierung eines derart gearteten Menschenbildes im Zusammenhang mit der sogenannten ›Kompetenzorientierung‹ im heutigen Bildungssystem in: Krautz: »Bildung als Anpassung?«.

matisieren versucht, nämlich einer kritischen Distanznahme zu dem, was vermeintlich illustriert und wissenschaftlich bewiesen werden kann.²²

Das Stück zeigt dann auch etwas ganz anderes, nämlich dass Theater nicht der bloßen Illustrierung wissenschaftlicher oder sonstiger Thesen dienen kann, sondern, insofern es ein kritisches ist, vielmehr deren Grenzen und Aporien ins Bewusstsein ruft, die – wie auch im Bereich der Politik – mit deren gleichfalls theatralischer Verfasstheit zusammenhängen. Anders gesagt: Nicht nur die Politik und das Politische, auch ›die Wissenschaft‹ kann sich der irreduziblen theatralischen Dimension ihrer eigenen Äußerungen nicht entziehen. Das heißt umgekehrt gleichwohl nicht, dass Politik und Wissenschaft ›nur‹ Theater im Sinne einer Inszenierung wären. Es heißt aber, dass die Frage der Darstellung auch in Politik und Wissenschaft eine entscheidende Rolle spielt.

IV.1.1 Galy Gays überhörtes Nein

Dass es sich bei Galy Gay ferner um eine paradoxe Figur handelt, die sich – sowohl im Stück selbst als auch auf der Metaebene theoretischen Nachdenkens und wissenschaftlicher Analyse – gerade nicht politisch instrumentalisieren lässt, umschreibt Marc Silberman in jüngerer Zeit mit dem Begriff der ›class mobility‹, was insofern bemerkenswert ist, als dies zwar einer explizit politischen, jedoch recht harmlosen Lesart des Stücks gleichkommt und nebenbei bemerkt stark an Thomäs Darstellung von *Rameaus Neffen* erinnert:

Such figures do not represent class positions but rather move between them, and hence they are able to undermine both class solidarity and social hierarchies. [...] Galy Gay in *Man Equals Man* is the most extreme example of this class mobility. He has no individual personality but conforms to the changing circumstances around him because he simply cannot say no.²³

Sowohl die Solidarität innerhalb einer gesellschaftlichen Klasse als auch soziale Hierarchien werden demnach durch eine Figur, die sich widerstands-

22 Zur distanzlosen und geradezu ihrerseits ins Komische kippenden Übernahme des innerhalb der Fiktion Behaupteten von Seiten der frühen Kommentatoren vgl. Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a.M./Basel 2002, S. 207.

23 Marc Silberman: »Bertolt Brecht, Politics, and Comedy«, in: *Social Research: An International Quarterly* 79 (1) (2012), S. 169-188. Hier S. 178.

los über soziale Grenzen hinwegsetzt, unterminiert. Als »the most extreme example of this class mobility« verweist Galy Gay damit auf die hier bereits geführte Diskussion um den ›sklavischen Charakter‹ des Schauspielers bei Diderot. Die Beschreibung passt indes weniger zum idealen Schauspieler des *Paradox* als vielmehr zu *Rameaus Neffen*, handelt es sich doch in beiden Fällen um eine konkrete, aber buchstäblich substanzlose Figur, die vor allem durch ihre jeweilige soziale Umwelt definiert wird und sich dieser chamäleonartig anpasst. Der Schauspieler hingegen muss seine Fähigkeiten unabhängig von kontingenten äußeren Einflüssen entwickeln, um souverän spielen zu können. Darüber hinaus spielen soziale Klassen und Hierarchien in *Mann ist Mann* höchstens implizit eine Rolle, und zwar aus dem einfachen Grund, weil dort nämlich Krieg herrscht. Das bedeutet, dass wir uns dort bereits mitten in einem Auflösungsstadium stabiler sozialer Verhältnisse, mitten in einer allumfassenden Krise befinden, mithin also in einem gesellschaftlichen Ausnahmezustand, in dem ›class mobility‹ insofern keine Rolle mehr spielt.

Es ist ferner nicht nur die Abwesenheit einer sozialen Identität, sondern auch die behauptete Abwesenheit irgendeines Könnens, die Galy Gay auszeichnet, denn er kann vermeintlich vor allem etwas *nicht*, nämlich Nein sagen. Der Mangel ist genau genommen ein doppelter: Nicht nur kann Galy Gay nicht Nein sagen, also etwas ablehnen, er kann – aufgrund der Abwesenheit einer festen Identität – auch nicht Ja sagen. Seine Stimme zählt nicht, er wird vom Lauf der Dinge mitgerissen. Darin ähnelt er in der Tat dem Neffen und dessen tatsächlich ›sklavischem Charakter‹. Anders gesagt: Galy Gay passt sich zwar scheinbar mühelos an, jedoch ohne große eigene Aktivität, er ist also mehr Objekt als Subjekt und insofern noch ›charakterloser‹ als der Neffe.

Das Stück ist indes bereits einen Schritt weiter als der Versuch seiner nachträglichen Theoretisierung. Der sehr kurze Auftritt von Galy Gays Frau im 8. Aufzug, die ihm jene Nicht-Eigenschaft, nämlich das Nicht-Nein-sagen-Können, zuschreibt, erweist sich bei genauerem Hinsehen als die Demonstration eines performativen Widerspruchs oder eben einer Paradoxie, die in der im Folgenden zu zeigenden sprachlichen Brisanz nicht einmal Benjamin erkannt zu haben scheint, obgleich es wohl ihm zuzuschreiben ist, dass Galy Gay immer wieder als ›der Mann, der nicht nein sagen kann‹, beschrieben und zitiert worden ist.²⁴

24 Vgl. Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

Benjamin zitiert zunächst die Bezeichnung aus dem Stück selbst, und zwar im Kontext derjenigen Stelle, die, wie bereits Müller-Schöll feststellt, auf Heideggers ›Dasein‹ verweist.²⁵ Galy Gay, so Benjamin, werde »als ein Mann vorgestellt, ›der nicht nein sagen kann‹. Und auch das ist weise. Denn damit läßt er die Widersprüche des Daseins da ein, wo sie zuletzt zu überwinden sind: im Menschen. Nur der ›Einverständene‹ hat Chancen, die Welt zu ändern.«²⁶ Hier wahrt Benjamin noch Distanz, spricht davon, dass Galy Gay »vorgestellt« werde. Einige Zeilen später wird Galy Gay jedoch gänzlich mit dieser Rolle identifiziert, wenn auch aus der Perspektive der drei Soldaten. Aus dem Zitat einer Aussage innerhalb des Stücks ist in Benjamins Lektüre nun ein ›Sein‹, eine (Nicht-)›Identität‹ geworden: »Galy Gay ist [jetzt, S. Sch.] der Mann, der nicht nein sagen kann.«²⁷ Schließlich erwähnt Benjamin, noch immer auf derselben Seite, die Begegnung Galy Gays mit seiner Frau als Zeitpunkt, an dem die ›Ummontage‹ bereits abgeschlossen sei, denn er »wird seine Frau, die ihn ausfindig gemacht hat, gar nicht mehr anerkennen [...]«²⁸

Die Szene selbst indessen spielt sich folgendermaßen ab:

BLODY Treten Sie ein, Frau Gray²⁹ [sic!]! Hier ist ein Mann, der Ihren Mann kennt.

(Uria stößt einen schrecklichen Fluch aus. Die drei stellen sich schnell an die Wand)

GALY GAY Verlassen Sie sich auf mich! Jetzt hat Galy Gay Blut geleckt.

(Blody, seinen Johnny summend, herein mit Galy Gays Frau)

25 Vgl. zuletzt Nikolaus Müller-Schöll: »Theater der Flucht – Theaterflucht. Brecht und die Krise der Menschenrechte«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 240–257. Hier S. 249.

26 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Die Namensverwechslung ›Gray/Gay‹ ist inhaltlicher Bestandteil des Stücks und kein Druckfehler. Dies geht bereits aus dem Archiv-Material hervor. Naheliegenderweise denkt die philosophisch und philologisch geschulte Leserin hier an Derridas *différance*, allerdings ist das zusätzliche ›r‹ im Namen nicht nur sichtbar, sondern insbesondere im Bühnendeutsch auch signifikant hörbar. Die Differenz wird hier also vor allem im Sprechen (auf der Bühne) markiert, während sich die geschriebenen Wörter zum Verwechseln ähnlich sehen. So gesehen würde es sich um einen die *différance* umkehrenden Fall von *différance* handeln.

FRAU GALY GAY Entschuldigen Sie eine niedrige Person, meine Herren, auch meinen Aufzug, ich war sehr in Eile. Ach, da bist du ja, Galy Gay, aber bist du es wirklich in dem Soldatenrock?

GALY GAY Nein.³⁰

Gerade in jenem Moment, in dem er nach seiner sozialen Identität gefragt und mit seinem Namen angesprochen wird, und dies gerade von der Person, die ihn am besten kennen müsste, nämlich von seiner Frau, ›kann‹ Galy Gay durchaus Nein sagen. Jedenfalls tut er es. Dieser Akt der Selbstdurchstreichung ist somit zugleich ein Akt der Selbstermächtigung, insofern er dem Urteil der anderen und insbesondere dem seiner Frau – gleichsam voraussehlend – performativ widerspricht. Sie ist es dann auch, die nicht in der Lage ist, sein gerade geäußertes Nein anzuerkennen, und zwar in doppelter Weise:

FRAU GALY GAY Ich verstehe dich nicht. Wie bist du in den Soldatenrock gekommen? Du siehst gut aus in ihm, das würden dir alle Leute sagen. Du bist ein eigentümlicher Mann, Galy Gay.

URIA Sie ist im Kopf nicht in Ordnung.

FRAU GALY GAY Es ist nicht leicht, einen solchen Mann zu haben, der nicht nein sagen kann.³¹

Nicht nur übergeht seine Frau durch ihr erklärtes Nichtverstehen Galy Gays Nein, sie negiert es durch dessen Charakterisierung als »einen solchen Mann [...], der nicht nein sagen kann« schließlich auch und verstrickt sich damit nicht nur in der Sprache, sondern auch in deren ›dramatischem‹ und zugleich ›demokratischem‹ Modus: dem Miteinandersprechen. Insofern sie Galy Gay die Anerkennung seines Neins verweigert, entzieht sie sich selbst dem Dialog – und markiert zugleich den Beginn einer langen Reihe von gescheiterten Dialogen mit dem Text selbst seitens der Kommentatoren. Es fehlt hier, so lässt sich sagen, das Einverständnis ihrerseits und Galy Gay spiegelt dieses fehlende Einverständnis, wenn er uns daraufhin, ebenfalls in der dritten Per-

30 BBA 1729/32. In den gängigen Druckfassungen wird Blody ›Fairchild‹ genannt.

31 BBA 1729/32. In den späteren Druckfassungen wird der Satz verneint: »Du siehst gar nicht gut aus in ihm, das würden dir alle Leute sagen.« Vgl. Bertolt Brecht: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig. Lustspiel*, Frankfurt a.M. 1968, S. 42. Interessanterweise ändert das wenig an der Logik der Szene.

son über seine Frau sprechend, mitteilt: »Ich möchte wissen, mit wem sie spricht.«³²

Seine Weigerung, dem Bild und Urteil seiner Frau zu entsprechen, führt dann gleichwohl in eine Paradoxie: Weil er zu den Soldaten und deren ›kriegerischem‹ Identitätsangebot – das gleichwohl keines ist, denn ›Mann ist Mann‹ und somit ist er als Individuum vollkommen austauschbar – nicht Nein sagen kann, muss er die Frage seiner Frau verneinen. Er ist, kurz gesagt, genötigt, ein konkretes Nein zu äußern, weil er nicht in der Lage ist, zu entscheiden, wann ein Nein geboten und als performativer Sprechakt auch wirksam ist. Betrachtet man den Satz im Hinblick auf seine Modalität in seiner Buchstäblichkeit, lässt sich die Paradoxie jedoch wieder auflösen: *Weil er nicht kann, muss er*. Statt einer Fähigkeit und damit einer Möglichkeit entsteht eine Notwendigkeit, gar ein Zwang. Er sagt dieses eine Mal also tatsächlich Nein, und zwar gerade, weil er es nicht ›kann‹ – sondern muss. Das Nein ist insofern aber kein wirksamer Sprechakt, als es lediglich jene Faktizität wiederholt, die durch die ›Ummontierung‹ bereits hergestellt worden ist. Nicht Galy Gay hat diese sprachliche Macht, die aus Worten Taten werden lässt, sondern er ›zitiert‹ lediglich das, was von ihm oder vielmehr von seiner neuen Identität erwartet wird. Gleichwohl bleibt es paradox, da es als ein ausgesprochenes Nein jener Charakterisierung Galy Gays widerspricht, die ihn zu einem Mann, der nicht Nein sagen kann, macht.

Das Nein ist ferner auch in anderer Weise ein doppeltes und bleibt paradox. Es wendet sich nicht nur gegen das Ausgesagte, sondern auch gegen die Aussagende, die sich gleichwohl ihrerseits dem Miteinandersprechen bereits entzogen hat, indem sie ein Urteil gesprochen und eine Entscheidung getroffen hat. Mit Werner Hamachers Begriff der ›Sprachgerechtigkeit‹ lässt sich hier argumentieren, dass beide Seiten, also Galy Gay und seine Frau, der jeweils anderen nicht ›gerecht‹ werden und an den Versuchen der Vereindeutigung, dem Identisch-Machen und der Entscheidung über Galy Gays Identität scheitern, denn »[d]ie Entscheidung spricht nicht *mit* Anderen; sie spricht *über* sie und *von* ihnen so, dass deren Antwort nicht eigens verwehrt werden muss, um wirkungslos zu bleiben. Entscheidungen, so ist damit gesagt, legen Stummzonen in das Miteinanderreden und um es.«³³

32 BBA 1729/32.

33 Werner Hamacher: »Dike – Sprachgerechtigkeit«, in: ders.: *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018, S. 7-49. Hier S. 30.

Im weiteren Verlauf der Szene entziehen sich auch die anderen Figuren dem Miteinandersprechen, sei es durch den Wechsel auf eine metasprachliche Ebene oder den in die dritte Person, also in jenes ›Über‹ oder ›Von‹ anstelle eines ›Mit‹. Auch ist jeweils nicht klar, an welche der anderen anwesenden Figuren sich die jeweilige Rede genau richtet. So kommentiert Uria die Aussage von Galy Gays Frau, und zwar ohne auf die Inhalte des Gesagten einzugehen, folgendermaßen:

URIA Ich möchte wissen, mit wem sie spricht? Es sind sicherlich Beschimpfungen.

BLODY Ich glaube, daß Frau Gray sehr klar im Kopfe ist. Bitte, sprechen Sie weiter, Frau Gray. Ich höre Ihre Stimme lieber als die einer Sängerin.

FRAU GALY GAY Ich weiß nicht, was du da wieder treibst in deiner Großspurigheit, aber du wirst noch schlimmer enden. Komm jetzt mit! Aber rede doch etwas! Bist du heiser?

GALY GAY Ich glaube, du sprichst das alles zu mir her. Ich sage dir, du verwechselst mich mit einem anderen, und was du über den daherredest, ist dumm und schickt sich nicht.

FRAU GALY GAY Was sagst du? Ich verwechsle dich? Hast du getrunken? Das verträgt er nämlich nicht.

GALY GAY Ich bin so wenig dein Galy Gay, wie ich der Kommandant dieses Kamp bin.³⁴

Die Figuren, so wird deutlich, sprechen an keiner Stelle miteinander und über die gleiche Sache. In der letzten hier zitierten Replik von Galy Gays Frau wechselt diese sogar während ihrer Rede den Adressaten. Stellt sie zunächst Galy Gay direkte Fragen, so ist die letzte Aussage an einen Dritten gerichtet, ohne dass jedoch klar wäre, wer dieser Dritte ist. Sind es Uria und Fairchild oder handelt es sich um eine Ansprache des Publikums? Fast scheint es, als wende sie sich hier bereits an ein noch imaginäres Publikum, bestehend aus Kommentatoren, um diesen zu erklären, wer dieser Galy Gay denn nun sei – anstatt im direkten Gespräch, im ›Miteinandersprechen‹ zu bleiben.

Auffällig ist ferner auch die ›phonozentristische‹ Perspektive der Figuren, die sich in einer expliziten und andauernden Thematisierung des ›Sprechens‹, der ›Stimme‹, des ›(Daher-)Redens‹, des ›Sagens‹ niederschlägt. Die geradezu zwanghafte Beschäftigung mit gesprochener Sprache führt gleichwohl zu einem ›Über-Hören‹ im doppelten Sinne: Durch die permanente Beschäftigung

34 BBA 1729/33.

mit der Metaebene, also dem bloßen Akt des Sprechens als solchem, unabhängig von dem, was gesagt wird, sind die Figuren in gesteigertem Maße eben darauf fixiert, und trotzdem oder gerade deswegen bleibt weder Raum noch Zeit, um auf die Inhalte des Gesagten einzugehen, also miteinander über eine konkrete Sache zu sprechen.

Einzig Galy Gay antwortet zu Beginn direkt auf die an ihn gerichtete Frage seiner Frau, und zwar mit jenem Nein, das nicht nur seine Frau, sondern auch die Kommentatoren des Stücks – auch und sogar Walter Benjamin – weitgehend ›überhört‹ haben.³⁵ »Dennoch wird er als ein Mann vorgestellt, der ›nicht nein sagen kann‹. Und auch das ist weise.«³⁶

IV.1.2 Das (Nicht-)Nein(-Sagen-Können) als ›Dialektik im Stillstand‹ oder: Vom ›Hören der Stimme des Freundes‹

Insofern bleibt die Feststellung Benjamins, Galy Gay sei »nichts als ein Schauplatz von Widersprüchen unsrer Gesellschaftsordnung«³⁷, nicht nur weiterhin gültig und zitierbar, sondern gewinnt durch jenes ›überhörte‹ Nein eine zusätzliche Dimension. Mit seinem gleichwohl geäußerten Nein nämlich legt Galy Gay selbst Widerspruch ein und ist insofern und in jenem Moment der Schauplatz eines konkreten Widerspruchs, mithin also das, was ihm von allen Seiten abgesprochen wird: ein widerständiges, ein gleichsam widersprechendes und widersprüchliches Subjekt. Er ist an dieser Stelle einer, der Nein sagt – wie im Übrigen auch schon an einer vorigen Stelle, an der die Witwe Begbick ihn fragt, ob er nicht ›Galy Gay‹ heiße.³⁸ In beiden Fällen handelt es sich um eine Verleugnung des eigenen Namens, das Durchstreichen der ei-

35 Klaus-Detlef Müller erwähnt die Stelle und den offenkundigen Widerspruch, der sich dort artikuliert, zwar, geht dann aber nur insofern darauf ein, als es sich dabei gleichwohl um eine Bestätigung der scheinbar kontinuierlichen ›Verwandlung‹ handele: »Zum zweiten Mal verleugnet er jetzt seinen Namen, dieses Mal gegenüber seiner Frau, die ihn identifizieren soll, und diese Selbstverleugnung ist schon ein Identitätsverlust: der Mann, der nicht nein sagen kann, sagt nein zu seinem Namen. Seine Verwandlung hat damit bereits begonnen, so daß seine Frau ihn nicht mehr eindeutig wiedererkennt.« Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Mann ist Mann«, in: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1984, S. 89-105. Hier S. 95.

36 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

37 Ebd. S. 15.

38 Vgl. Brecht: *Mann ist Mann*, S. 27.

genen Identität, aber dennoch um ein wörtliches Nein. Anders lässt sich die Verleugnung gar nicht artikulieren.

Dass aber insbesondere der Moment der Verleugnung seiner Frau und seiner selbst als Galy Gay ein zentraler ist, hat neben Benjamin sehr früh bereits Bernhard Reich erkannt, der einen direkten Zusammenhang zum aufziehenden Faschismus und Brechts späterer eigener Bezugnahme darauf herstellt:

Es brauchte eine ungeheure geistige Kraft, zu einer Zeit, da der Hitlerfaschismus als eine Sekte betrachtet wurde und sich durch mißglückte prahlerische Aktionen unsterblich lächerlich machte, eine unselige historische Entwicklung vorauszusehen. Brecht wurde aufgebracht, wenn jemand sagte, Galy Gay entwickle sich aus einem Zivilisten zu einem Soldaten: Man montiert ihn, und er läßt sich montieren, das ist es. Übrigens zeigt das Werk selbst, daß Brecht erst im Verlauf der Arbeit an diesem Lustspiel die große Entdeckung des Nicht-Nein-Sager machte. Nach der Szene, in der Gay seine Frau verleugnet, setzt Brecht zu einem Sprung ins Neue an. Bis dahin wächst von Szene zu Szene die Fabel schön zur Kulmination; nachher bricht der Stückeschreiber aus dem Gehäuse der strengen Story aus und erzählt einige Kapitel aus der Ummontierung des Zivilisten Gay, aus der Geschichte seiner großen Kapitulation.³⁹

Erst das konkrete Nein seiner Frau gegenüber ermöglicht die Ummontierung und nicht etwa Verwandlung nicht nur zum Soldaten, sondern auch zum ›Nicht-Nein-Sager‹, der er fortan sein wird. Möglicherweise ist es auch gerade dieser im Kontext des gesamten Stückes zunächst recht unscheinbare Moment, der Benjamins Begriff der ›Dialektik im Stillstand‹ in besonderer Klarheit zeigt, denn das geäußerte Nein kann auch als Geste verstanden werden, zumal es dort bereits eine Wiederholung ist, mithin ein Zitat. Zitierbare Gesten sind indes das, was – laut Benjamin – das epische Theater kennzeichnet, und zwar insofern die ›Geste‹, so wie er sie versteht, geradezu »die Mutter der Dialektik« ist, wobei, wie Samuel Weber feststellt, bereits die einzelne Geste selbst bei Benjamin »eine zusammengesetzte Abfolge von Bewegungen ist« und die ›Dialektik im Stillstand‹, welche eine »unsichtbare, virtuelle Be-

39 Zitiert nach: Bernhard Reich: »Erinnerungen an Brecht«, in: *Brechts »Mann ist Mann«*, hg. von Carl Wege, Frankfurt a.M. 1982, S. 289-293. Hier S. 291.

wegung« in sich birgt, somit »mehr kierkegaardisch als hegelianisch« sei.⁴⁰ »Denn wie bei Hegel der Zeitverlauf nicht etwa die Mutter der Dialektik ist, sondern nur das Medium, in dem sie sich darstellt, so ist im epischen Theater nicht der widersprüchliche Verlauf der Äußerungen oder der Verhaltensweisen die Mutter der Dialektik, sondern die Geste selbst.«⁴¹

Anstatt einer ›Vermittlung‹, wie sie die hegelsche Dialektik vorsieht, kommt es hier zu einer Wiederholung respektive zu einem Zitat. Das konkret geäußerte, aber mehrfach überhörte Nein Galy Gays als (zitierbare) Geste zu begreifen, die dann bereits an dieser Stelle dessen Existenz als ›Dividuum‹⁴² markiert, hieße zugleich, anzuerkennen, dass sich der Gegenstand – hier Brechts Stück und konkret die Figur Galy Gay – seiner eigenen Theoretisierung vorausgehend entzieht, aber noch in jener Geste des Entzugs diese Geste selbst erst hervorbringt. Mit Benjamin gesprochen: »Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand.«⁴³

Benjamins Zitat über Galy Gay »als ein Mann [...], der ›nicht nein sagen kann‹«⁴⁴, welches zugleich eine Setzung und ›Definition‹ ist und diesen überhaupt erst zu jenem ›Mann, der nicht nein sagen kann‹, mithin selbst zu einem Zitat macht (worauf noch zurückzukommen sein wird), verbindet Benjamin selbst mit dem Stück auf – so müssen wir wohl sagen – unerhörte Weise. Und das ebenfalls ganz wörtlich. Der bereits erwähnte Phonozentrismus der Figuren an just jener Stelle, an der eben doch ein Nein Galy Gays ertönt, durchkreuzt, so scheint es, die Logik der Benjamin'schen Zitierbarkeit. Als zwar ausgesprochenes, aber buchstäblich überhörtes Nein kann es nicht im emphatischen Sinne zitiert, sondern lediglich wiederholt werden, es ist, so gesehen, eine Geste, die sich selbst verneint, denn die Gesten sind es ja, die Benjamins Brecht-Lektüre zufolge im epischen Theater zitierbar zu sein haben: »›Gesten zitierbar zu machen‹, ist die wichtigste Leistung des Schauspielers [...].«⁴⁵ Dabei gilt es zu beachten, dass ›die Geste‹ bei Brecht

40 Vgl. Samuel Weber: »Die denkende Bühne«, übers. von Jonas Rosenbrück, in: *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, hg. von Leon Gabriel und Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld 2019, S. 249–272. Hier S. 260.

41 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 20.

42 Vgl. u.a. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 211–230.

43 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

44 Vgl. ebd.

45 Ebd. S. 19. Zum ›gestischen Prinzip‹ bei Brecht aus einer Perspektive des Theatermachens vgl. die ausführliche Studie von Hans Martin Ritter: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln 1986.

von Anfang an »als Kind zweier Väter« gesehen werden muss, das heißt, dass Benjamin diesen Begriff – genau wie auch die Figur Galy Gay – in erheblichem Maße mitprägt.⁴⁶

Es ist darüber hinaus nicht allein Brechts Freund Benjamin, sondern noch ein weiterer Zeitgenosse beider, der sich insbesondere im Kontext des ›Überhörens‹ indirekt vernehmen lässt, nämlich Martin Heidegger. Dieser »evoziere«, so schreibt wiederum Jacques Derrida, an genau einer einzigen Stelle seines zeitgleich mit *Mann ist Mann* erschienenen Werks *Sein und Zeit* ›den Freund‹, nämlich an jener Stelle, die vom Hören handelt.⁴⁷ Hören wir also zunächst Heidegger selbst:

Das Hören ist für das Reden konstitutiv. Und wie die sprachliche Verlautbarung in der Rede gründet, so das akustische Vernehmen im Hören. Das Hören auf ... ist das existenziale Offensein des Daseins als Mitsein für den Anderen. Das Hören konstituiert sogar die primäre und eigentliche Offenheit des Daseins für sein eigenstes Seinkönnen, *als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt*.⁴⁸

Der letzte Halbsatz, also die Spezifizierung des abstrakten Vermögens des Hörens »als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt«, ist es, den Derrida seinem ursprünglich als Vortrag gehaltenen Text als Motto voranstellt und an dem er seine Überlegungen zum Verhältnis von ›Dasein‹, ›Freund‹, ›Stimme‹ und ›Hören‹ bei Heidegger entwickelt. Der Versuch einer Beschreibung des ›Freundes‹, wie er bei Heidegger auftaucht, erinnert dabei stark an das hier an ganz anderer Stelle bereits aufgetauchte ›Subjekt ohne Subjekt‹⁴⁹, das sich in Diderots *Paradox* findet, sowie nicht zuletzt an jenen Galy Gay, dessen ›Identität‹ vollends paradox wird, wenn er seine eigene Leichenrede hält. Dazu gleich mehr.

»Alles sieht danach aus«, so zunächst noch einmal Derrida in Bezug auf das singuläre Erscheinen des ›Freundes‹ in Heideggers *Sein und Zeit*,

46 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 297.

47 Vgl. Jacques Derrida: »Heideggers Ohr. Philopolemologie (Geschlecht IV)«, in: ders.: *Politik der Freundschaft*, S. 411-492. Hier S. 416.

48 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006 (19. Auflage), S. 163. (Hervorh. S. Sch.) Den hervorgehobenen Teil stellt Derrida als Motto seinem Text voran. Vgl. Derrida: »Heideggers Ohr«, S. 411.

49 Vgl. Lacoue-Labarthe: »Paradox und Mimesis«, S. 25.

als sei der Freund mehr als eine Figur, eine Gestalt unter anderen und daher geeignet eine exemplarische Rolle spielen [sic!] – weil er der *sans-figure*, der Gestaltlose und Gesichtslose oder, wie man im Französischen auch sagt, der *figurant* ist, der Statist, der niemand ist, um wer auch immer sein zu können: die exemplarische, also zugleich einzigartige und allgemeine Kon-figuration jedes möglichen anderen, jeder möglichen Figur, jeder möglichen Gestalt, jedes möglichen Gesichts oder vielmehr jeder möglichen Stimme des Anderen. Jede Stimme des anderen ist in gewisser Weise Stimme des Freundes, vertreten durch die Figur jeder Stimme des anderen, durch die Stimme des Freundes des *Daseins**. Denn nur das *Dasein** kann und muß einen Freund haben, der spricht. Nur das *Dasein** hat ein Ohr für den Freund, der spricht.⁵⁰

›Der Freund, der spricht‹, so lässt sich Derridas Pointe zu Heidegger noch deutlicher in unseren Zusammenhang überführen, ist einer, der »gerade, weil er absolut nichts ist, [...] alles so vorzüglich sein [kann]«⁵¹. Hören wir also an dieser Stelle auch noch einmal Galy Gay, wenn er seine eigene Leichenrede hält:

Ich könnt nicht ansehen ohne sofortigen Tod
 In einer Kist ein entleertes Gesicht
 Eines gewissen, mir einst bekannt, von Wasserfläch her,
 In die einer sah, der, wie ich weiß, verstarb.
 Drum kann ich nicht aufmachen diese Kist.
 Weil diese Furcht da ist in mir beiden, denn vielleicht
 Bin ich der Beide, der eben erst entstand
 Auf der Erde veränderlicher Oberfläch⁵²

Auch hier erscheint, wie in Derridas Heidegger-Lektüre, ein »entleertes Gesicht«, ein »Gesichtsloser«, jedoch nicht als Anderer, als Freund, sondern als das eigene, aber zugleich andere Ich, als gleichsam unmögliche Repräsentation des eigenen Todes. Derrida indes kann diesen Zusammenhang noch weiter zuspitzen, wenn auch nur unter der Bedingung, dass dafür ein Zitat aus seinem Zusammenhang gerissen werden muss: »Der Freund ist derjenige und er ist in gewisser Hinsicht der einzige, der meinen eigenen Tod trägt,

50 Derrida: »Heideggers Ohr«, S. 430f. (Hervorh. i. O.)

51 Vgl. Diderot: *Paradox*, S. 36.

52 BBA 1729/53.

der schwanger geht mit diesem meinen eigenen und so im voraus ent-eigneten, mir im voraus genommenen Tod.«⁵³ Nur der Freund kann ›meinen‹ Tod tatsächlich erleben, insofern ist ›mein‹ Tod ›mir‹ enteignet und gehört dem Freund mehr als ›mir‹ selbst. ›Ich‹ trage damit den eigenen Tod nur vermittelt über den Freund bei mir.

Galy Gays Doppelexistenz als ›der Beides‹, als »der eine ich und der andere ich«⁵⁴, als sein eigener Grabredner lässt sich vor diesem Hintergrund auch als Auseinandersetzung mit der absoluten Abwesenheit des ›Freundes‹ lesen, wie er laut Heidegger das ›Dasein‹ in Gestalt einer Stimme begleitet und wie er an der oben zitierten Stelle bei Derrida den eigenen Tod als Möglichkeit bei sich trägt. Insofern Galy Gay ein ›Dasein‹ in *statu nascendi* ist, »der Beide, der eben erst entstand«, ein »abgenabelt fledermäusig Ding, hangend/Zwischen Gummibäumen und Hütt«⁵⁵, insofern er also ein ›Dividuum‹ ist, hat er (noch) kein Gegenüber, keinen Freund, keine Stimme, die ihn begleitet, und er erkennt dieses Dilemma selbst, wenn er jene gleichsam leitmotivischen und apodiktischen Sätze wiederholt, die sich durch das gesamte Stück verfolgen lassen: »Einer ist keiner. Es muß ihn einer anrufen.«⁵⁶

Dieser Anruf, die Apostrophe des Einen durch einen Anderen erfolgt dann, so können wir jetzt sagen, auf der Ebene der Kritik und Rezeption, nämlich durch Walter Benjamin, der Galy Gay als ›Dividuum‹ insofern mitkonstituiert, als er dessen Nein gleichsam ›über-hört‹ und in einer ›Dialektik im Stillstand‹ aufhebt, allerdings – und dieser Unterschied markiert ebenso die Differenz zwischen Heidegger und Derrida – als Schrift und als Zitat. Insofern diese Konstitution Galy Gays immer wieder aufgegriffen worden ist, sind Stück und Rezeption, Figur und Kommentar, der Eine und der Andere gleichsam ununterscheidbar geworden.

IV.1.3 ›Dividuum‹ und Zitierbarkeit ...

Nicht von ungefähr sind es das Lustspiel *Mann ist Mann* (in seiner ersten Fassung von 1926) und dessen Hauptfigur Galy Gay, an denen Benjamin *seine* Überlegungen zum epischen Theater entwickelt, die, so die hier zu verfolgende Hypothese, nichts weniger als eine Theorie des Zitats und der Zitier-

53 Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 35.

54 Vgl. BBA 1729/53.

55 BBA 1729/53.

56 Ebd.

barkeit darstellen.⁵⁷ Dass es ferner gerade Zitate und der Akt des Zitierens sind, die zentrale Elemente dessen darstellen, was Brecht unter ›Verfremdung‹ versteht, möglicherweise sogar *das* paradigmatische Verfahren der Verfremdung, darauf weist in jüngerer Zeit Georges Didi-Huberman hin:

Verfremden hieße so: Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt, und dadurch das, was man zeigt, abtrennen – um seine komplexe dialektische Natur umso besser aufzeigen zu können. In diesem Sinne gilt also: *Verfremden heißt Montieren*, was wiederum bedeutet, die Evidenzen auseinanderzunehmen, um so die Differenzen visuell und zeitlich besser nebeneinanderstellen zu können. In der Verfremdung rücken die Einfachheit und die Einheit der Dinge in die Ferne, während ihre Komplexität und ihre dissoziierte Natur in den Vordergrund treten. Ebendies bezeichnet Brecht als eine *Kunst der Historisierung*: eine Kunst, die die Kontinuität der Narrationen unterbricht, ihre Differenzen aus ihnen herausholt und durch die komponierende Zusammenstellung dieser Differenzen den wesentlich »kritischen« Charakter aller Historizität wiederherstellt. Verfremden heißt, sich darauf zu verstehen, sein visuelles oder narratives Material als eine *Montage von Zitaten* zu behandeln [...].⁵⁸

Diese »Montage von Zitaten« ist, wie schon erwähnt worden ist, in direkter und vielfacher Weise mit Benjamin verbunden. Brechts Entwurf eines anderen ›Subjekts‹, nämlich des ›Dividuums‹ einerseits und Benjamins kritische Zitierpraxis respektive seine zitierende Kritik andererseits können gar nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Die Texte beider Autoren sind

57 Vgl. die detaillierten Lektüren zu Benjamins Auseinandersetzung mit Brecht in: Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 19-184. Spätestens an dieser Stelle scheint der Hinweis nötig, dass der wichtigste Referenztext dieser Arbeit, wenn es um Brecht und Benjamin geht, der eben erwähnte ist. Aus zweierlei Gründen wird hier nur ab und zu direkt darauf verwiesen: 1. Aufgrund der zu großen, zuweilen unheimlichen Ähnlichkeit der Fragen, die beiden Arbeiten zugrunde liegen. Eine zu große Nähe verunmöglicht das eigene Herantasten an den Gegenstand, auch und gerade mit dem zeitlichen Abstand, der zwischen beiden Arbeiten liegt. 2. Es erscheint uns kaum möglich, an die Materialfülle anzuschließen, die sich dort findet, weshalb es aus pragmatischen Gründen geboten scheint, sich erst recht auf – hoffentlich paradigmatische – Einzelaspekte zu beschränken. Die Frage, wie unter diesen Umständen zu zitieren sei, ist mithin keine leichte. Das heißt jedoch nicht, dass wir in allen Punkten zu denselben Ergebnissen kommen. Die Diskussion von Galy Gays Nein mag dafür ein Beispiel sein.

58 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, übers. von Markus Sedlaczek, Paderborn 2011, S. 80. (Hervorh. i. O.)

in derart hohem Maße aufeinander verwiesen und selbst in geradezu unerschöpflicher Weise zitierbar, dass sie ferner als paradigmatisches Beispiel und Zeugnis einer radikalen ›Politik der Freundschaft‹ betrachtet werden können.⁵⁹ Wie das?

In seiner *Politik der Freundschaft* zeichnet Jacques Derrida, den wir auch hier befragen wollen, die ›Geschichte‹ einer Philosophie respektive Politik der Freundschaft nach, die, so seine radikale Pointe, aus nichts anderem als Zitate besteht, und entwickelt daran zugleich den Entwurf einer anderen, einer kommenden Demokratietheorie und, in Abgrenzung zu Carl Schmitt, eines anderen Begriffs des ›Politischen‹. Im letzten Kapitel seiner Arbeit formuliert Derrida dort diejenige Frage, welche seiner Ansicht nach übrig bleibt, nachdem alle bisherigen Kategorien zur Definition der Freundschaft (von ihm) dekonstruiert worden sind:

Die Frage, die bleibt und von der man sich fragen kann, was von ihr bleibt, nachdem die gerade genannten Stimmen ertönt sind, ist eine Frage, deren Neuheit wir die Form erhalten [sic!], die Platon ihr in dem Augenblick, da er die Konsequenzen aus einem Scheitern zieht, im *Lysis* gegeben hat. Nicht »Was ist die Freundschaft«, sondern: Was ist der Freund? Wer ist der Freund? Wer ist es? Wer ist er? Wer ist sie? *Wer*, da doch, wie man sehen wird, alle Kategorien und Axiome, die den Freundschaftsbegriff in seiner Geschichte konstituiert haben, sich als morsch erwiesen haben: das Subjekt, die Person, das Ich, die Anwesenheit, die Familie und die Vertrautheit, die Wesensverwandtschaft, die Zugehörigkeit (*oikeiotes*) oder die Nähe, also eine bestimmte Wahrheit und ein bestimmtes Gedächtnis, der Verwandte, der Bürger und die Politik (*polites* und *politeia*), selbst der Mensch – und, natürlich, der Bruder, der all das kapitalisiert.⁶⁰

Nicht die allgemeine, die ›essentialistische‹ Frage nach der Freundschaft, sondern die konkrete Frage nach ›dem Freund‹ als einer Singularität bleibt also übrig. Derrida, so viel sei noch gesagt, geht es im Folgenden um die Denkmöglichkeit eines »Überschreitens des menschlichen Maßes«, um »die Erfahrung einer gewissen Unmenschlichkeit«. ⁶¹ Beides ist uns bereits in Gestalt

59 Umfangreiches Material und eine ausführliche Darstellung der Freundschaft zwischen Benjamin und Brecht finden sich in: Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a.M. 2004.

60 Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 392. (Hervorh. i. O.)

61 Vgl. ebd. S. 393.

von Heideggers ›Dasein‹ und Brechts ›Dividuum‹ Galy Gay begegnet. Darüber hinaus jedoch ist jene ›Politik der Freundschaft‹ Derridas zugleich eine Theorie der Zitierbarkeit, das heißt, sie manifestiert sich nicht so sehr im *Logos*, in der physischen Präsenz und der ›Abstammung‹, wie er selbst sagt, sondern – wie könnte es bei Derrida anders sein? – in der Schrift und damit einhergehend in der (radikalen) Differenz. (Es ließe sich im Anschluss an Benjamin auch sagen: im Gestischen und im Zitat.) In jedem Fall zeigt sie sich in der ›Zitierbarkeit‹ als unendlichem und damit radikal offenem Potential der Anknüpfung an bereits Geschriebenes und Gegebenes.

Dass Brechts episches Theater von jenen ›zitierbaren Gesten‹ getragen wird, die Benjamin seinerseits fleißig zitiert, heißt dann auch, dass es eines ist, das sich dem ›Logozentrismus‹ und dem ›Schematismus der Abstammung‹, um *avant la lettre* mit Derrida zu sprechen, entgegensetzt:⁶²

»Gesten zitierbar zu machen«, ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muß er sperren können, wie ein Setzer die Worte. [...] Es ist das oberste Gebot dieses Theaters, daß ›der Zeigende‹ – das ist der Schauspieler als solcher – ›gezeigt werde‹.⁶³

Das epische Theater, wie es sich insbesondere in Brechts frühen Stücken und exemplarisch in *Mann ist Mann* manifestiert und von Benjamin dargestellt, ja, geradezu durch ihn ›definiert‹ und miterfunden wird, wäre damit eine frühe Form der Dekonstruktion (als Zitierbarkeit) und zugleich deren Praxis – allerdings nur unter Einbezug jenes Benjamin, dessen Brecht-Lektüre bereits eine ›zitierende‹, ›über-setzende‹ und damit distanzierende, mithin eine das Nicht-Identische und die Differenz um jeden Preis verteidigende ist:

Benjamin setzt sich, kaum merklich manchmal, kaum zu übersehen in anderen Fällen, mit Brecht auseinander. Keineswegs kritiklos, keineswegs Brechtfürchtig oder mit ihm um die radikalere Position wettstreitend, entwickelt er vielmehr in der Auseinandersetzung mit Brecht eine der komplexesten Theorien eines Theaters der Nicht- oder A-Identität. Im Moment einer zunehmenden Polarisierung und Konfrontation hält er [...] in der Theorie an der Möglichkeit von Differenz fest, liefert mit der Kritik des Brechtschen

62 Vgl. die entsprechenden Begriffe Derridas in der *Grammatologie* sowie in der *Politik der Freundschaft*.

63 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 19.

Theaters das Modell einer anderen Kritik – und vielleicht auch eines anderen Theaters.⁶⁴

Der Freund, so lässt sich im Hinblick auf die von Derrida aufgeworfene Frage und unter Einbezug der Benjamin'schen Praxis eine mögliche Antwort formulieren, ist derjenige, der in solcher Weise an der Möglichkeit von Differenz, von Kritik gar noch der Kritik selbst festhält, auch und gerade im Modus des verfremdenden Zitats und im Offenhalten weiterer, insbesondere auch kritischer Zitierbarkeit.

Dass es darüber hinaus einen inneren Zusammenhang im Denken Benjamins und Brechts einerseits sowie Derridas andererseits gibt, welcher sich gerade im Konzept des ›Zitats‹ zeigt, darauf hat in jüngster Zeit auch Judith Butler aufmerksam gemacht. In ihrem Vortrag mit dem Titel *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (der seinerseits ein Zitat ist) interessiert sie sich im Kern für Fragen der politischen Handlungsfähigkeit unter den Bedingungen des Wegfalls aller »Stützen«, wie sie sagt, und stützt sich in ihren Überlegungen, die auch Fragen der Genderperformativität miteinbeziehen, selbst auf genau diejenigen Autoren, welche uns auch hier vornehmlich beschäftigen, nämlich Walter Benjamin und Bertolt Brecht sowie Jacques Derrida, ferner auch Franz Kafka und Hannah Arendt. Die zentralen Fragen und ihre Herangehensweise an diese formuliert sie folgendermaßen:

Kommen wir also erneut auf jenes dringliche theoretische Problem zurück: Was geschieht mit dem Handeln, wenn die Bedingungen seiner Autorisierung und seine Stützen wegfallen? Welche Form nimmt das Handeln an, wenn es radikal ungestützt bzw. ent-authorized ist? Und was hat dies mit dem Verhältnis von Performanz und sozialer Verkörperung zu tun?

Um mich diesen Fragen zu nähern, möchte ich das Verhältnis zwischen dem Zitat und der Geste in Walter Benjamins Auseinandersetzung mit Brechts epischem Theater in Betracht ziehen. Dies mag weit hergeholt erscheinen; aber erinnern wir uns daran, dass Derridas eigene Kritik an Austin auf einer Vorstellung von Zitathaftigkeit beruht, die in Benjamins auf das Moment des Zitats fokussierenden Lektüren von Brecht und Kafka ihren Widerhall findet. Der Begriff des Zitats ist in Benjamins Überlegungen nicht so sehr mit dem Sprechakt als vielmehr mit der Geste verbunden.⁶⁵

64 Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 43.

65 Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 49f.

Weiter vermutet Butler, dass auch Derridas Überlegungen zur Zitathaftigkeit von Sprechakten und deren Bruch mit dem Kontext tatsächlich direkt von Benjamins Beschreibung des epischen Theaters beeinflusst worden ist. Ob sich dafür konkrete Belege finden lassen, interessiert uns hier weniger als die Tatsache, dass der von uns herausgestellte Bezug zwischen Benjamins Überlegungen zu Brecht einerseits und Derrida andererseits von Butlers Ausführungen bestätigt wird und eine aktuelle Dimension gewinnt.

Wir wollen an dieser Stelle noch einmal explizit daran erinnern, wer der wohl wichtigste philosophische Vorläufer der Dekonstruktion ist, auf den sich diese gleichwohl in kritischer Absicht bezieht, nämlich Martin Heidegger. Zur selben Zeit, in der Brechts Galy Gay die Theaterbühne betritt, betritt das Heidegger'sche ›Dasein‹ die Bühne der Philosophiegeschichte:⁶⁶ *Sein und Zeit* erscheint 1927 und ebenso Heideggers Marburger Vorlesung über die *Grundprobleme der Phänomenologie*.⁶⁷ Ohne hier auch nur annähernd eine hinreichende Heidegger-Auseinandersetzung leisten zu können, sei daran erinnert, dass das Heidegger'sche ›Dasein‹ ein von Grund auf unbestimmtes und dezentriertes, dabei aber paradoxerweise zugleich ›es selbst‹, genauer es selbst »als In-der-Welt-sein, das erkennt«, ist.⁶⁸ Bereits Heidegger selbst erweist sich bei der Beschreibung seines ›Daseins‹ im § 13 von *Sein und Zeit* über das ›Welt-erkennen‹ (und auch schon zu Beginn von *Sein und Zeit*) darüber hinaus als ein ›Grammatologe‹, wenn er gleich zu Anfang statt eines Objekts im Satz eine Leerstelle setzt und diese in Form desjenigen Satzzeichens markiert, welches wie kein anderes Unbestimmtheit, Offenheit und Flüchtigkeit darstellt – der drei Punkte, den »Spuren subversiven Denkens«⁶⁹:

Im Sichrichten auf ... und Erfassen geht das Dasein nicht etwa erst aus seiner Innensphäre hinaus, in die es zunächst verkapselt ist, sondern es ist seiner primären Seinsart nach immer schon »draußen« bei einem begegnen-

66 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 196-199.

67 Vgl. Martin Heidegger: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1975.

68 Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 62.

69 Vgl. dazu Christine Abbt: »Die Auslassungspunkte. Spuren subversiven Denkens«, in: dies., Tim Kammasch (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 101-116. Hier insb. S. 102: »Während Heideggers Werk *Sein und Zeit* mit ihnen beginnt und Derridas *Grammatologie* die zentrale Frage nach dem Ursprung mit ihnen enden lässt, sucht man in vielen philosophischen Texten vergebens nach ihnen.« Zu ergänzen wäre hier noch die *Politik der Freundschaft*, die ebenfalls mit Auslassungspunkten endet. Vgl. Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 409: »O Freunde, Demokraten ...«.

den Seienden der je schon entdeckten Welt. Und das bestimmende Sichaufhalten bei dem zu erkennenden Seienden ist nicht etwa ein Verlassen der inneren Sphäre, sondern auch in diesem »Draußen-sein« beim Gegenstand ist das Dasein im rechtverstandenen Sinne »drinnen«, d.h. es selbst ist es als In-der-Welt-sein, das erkennt.⁷⁰

Wir verlassen Heidegger an dieser Stelle wieder und behalten im Blick, dass das ›Dasein‹, wie es sich hier zeigt, in seiner Struktur paradox ist: drinnen und draußen, dezentriert und bei sich, beim anderen und es selbst. Wir werden darauf zurückkommen.

Die Besonderheit der Freundschaft zwischen Benjamin und Brecht hat unter vielen anderen sehr früh bereits Hannah Arendt erkannt und auch die Bedeutung der ›Zitierbarkeit‹ für diese Konstellation.⁷¹ In ihren zwei Essays über Brecht und Benjamin bezeichnet sie diesen als ›Meister‹ im Umgang mit der Vergangenheit, denn, so Arendt:

Sofern Vergangenheit als Tradition überliefert ist, hat sie Autorität; sofern Autorität sich geschichtlich darstellt, wird sie zur Tradition. Walter Benjamin wußte, daß Traditionsbruch und Autoritätsverlust irreparabel waren, und zog daraus den Schluß, neue Wege für den Umgang mit der Vergangenheit zu suchen. In diesem Umgang wurde er ein Meister, als er entdeckte, daß an die Stelle der Tradierbarkeit der Vergangenheit ihre Zitierbarkeit getreten war, an die Stelle ihrer Autorität die gespenstische Kraft, sich stückweise in der Gegenwart anzusiedeln und ihr den falschen Frieden der gedankenlosen Selbstzufriedenheit zu rauben.⁷²

Dies kann mitunter ebenfalls als Formulierung einer radikalen Theorie der Zitierbarkeit, eben einer frühen Form der ›Dekonstruktion‹ gelesen werden, die dann – wie bereits gesagt – auch eine komplexe Theorie der Freundschaft (und womöglich deren Unmöglichkeit) und damit einhergehend, Derrida folgend, unweigerlich auch eine radikale (und daher womöglich auch unmögliche) Demokratietheorie wäre. ›Wäre‹ deshalb, weil es sich gerade um keine ausformulierten Theorien handelt, sondern um konkrete, mithin singuläre Beschreibungen und eine reflektierende Praxis, die jedoch Elemente ei-

70 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 62.

71 Vgl. noch einmal Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. Hier werden wir uns jedoch vornehmlich auf den Begriff der ›Zitierbarkeit‹ konzentrieren, der dort weniger prominent auftritt.

72 Hannah Arendt: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*, München 1971, S. 49.

ner Theorie enthalten. Arendt spricht nämlich nicht davon, dass Benjamin Traditionsbruch, Autoritätsverlust und Zitierbarkeit der Vergangenheit postuliere, sondern davon, dass er davon gewusst habe und jene entdeckt habe. Das heißt, dass es sich, wenn man Arendt in ihrer Deutung folgt, bei Benjamins Praxis um verallgemeinerbare, theoriefähige Entdeckungen und keine bloß ›subjektive‹ Auseinandersetzung handelt. Gleichwohl bleibt die Theorie implizit, sie wird als Theorie nicht ausformuliert.

Wenn nun aber die ›Dekonstruktion‹ als Theorie und Verfahren – in unserem Zusammenhang hier bislang vor allem vertreten durch Derridas *Grammatologie* und die *Politik der Freundschaft* – diejenige denkerische Praxis darstellt, welche jenen radikalen Entwürfen (von Brecht und Benjamin) am nächsten kommt, sie aber *nolens volens* auf Heidegger ›zurückgeht‹ (dessen Verstrickung in den Nationalsozialismus hinlänglich bekannt ist und hier nicht weiter erörtert zu werden braucht), wenn auch in kritischer Weise, dann stellt sich die grundsätzliche Frage nach den ideengeschichtlichen Verstrickungen in jenen Jahren der Zwischenkriegszeit, in denen die Ansätze zu den oben schlaglichtartig beleuchteten Ideen und Konstellationen nahezu zeitgleich aufgetaucht sind.⁷³ Ihre konkreten Versuche der ›Destruction‹ der Autorität der Vergangenheit eint – so lautet hier zunächst die irritierende Feststellung – Brecht, Benjamin und Heidegger mehr, als dass diese sie trennen würden.

Es ist dann auch keineswegs überraschend, dass sich gerade in einem Text Hannah Arendts über die Freunde Brecht und Benjamin diese unheimliche Ähnlichkeit sogar sprachlich manifestiert, denn liest man nur den ersten Satz des oben zitierten Abschnitts, so könnte es auch um den Einstieg zum Heidegger'schen Verfahren der ›Destruction‹ gehen:

73 Es bliebe noch in den Blick zu nehmen, wer darüber hinaus explizit oder implizit zu diesen ideengeschichtlichen ›Verstrickungen‹ gehört. Zu nennen wären unter vielen anderen mit Sicherheit Franz Kafka und Robert Musil einerseits, außerdem Carl Schmitt andererseits. Eine These zur Bedeutung Carl Schmitts in diesem Zusammenhang lässt sich ausführlich nachlesen in: Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. Eine Gegenthese in Bezug auf das Verhältnis Schmitt/Brecht entwickelt wiederum Dong-Min Choi: *Die Literatur des Ausnahmezustandes bei Bertolt Brecht (1929–32)*, in: Brecht – Werk und Kontext, hg. von Jürgen Hillesheim, Bd. 5, Würzburg 2018. Einen originären Versuch, ein einzelnes Jahr dieser hochverdichteten Zeit – nämlich dasjenige der Uraufführung von *Mann ist Mann*, der Entstehung von *Sein und Zeit* sowie auch der postumen Publikation von Kafkas *Schloß*-Roman durch Max Brod – in seiner ganzen Breite zu erfassen, unternimmt Hans Ulrich Gumbrecht: *1926: Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2003.

Negierend verhält sich die Destruktion nicht zur Vergangenheit, ihre Kritik trifft das »Heute« und die herrschende Behandlungsart der Geschichte der Ontologie, mag sie doxographisch, geistesgeschichtlich oder problemgeschichtlich angelegt sein. Die Destruktion will aber nicht die Vergangenheit in Nichtigkeit begraben, sie hat *positive* Absichten; ihre negative Funktion bleibt unausdrücklich und indirekt.⁷⁴

Zum Vergleich noch einmal der erste Satz Arendts, an den sich der Heidegger'sche Abschnitt nahtlos anfügen ließe: »Sofern Vergangenheit als Tradition überliefert ist, hat sie Autorität; sofern Autorität sich geschichtlich darstellt, wird sie zur Tradition.«⁷⁵ Arendt jedoch spricht hier, wir haben es oben bereits gesehen, nicht über Martin Heidegger, sondern über Walter Benjamin, und zwar insbesondere über den Brecht nahestehenden Benjamin. Gleichwohl bleibt die von uns hier angedeutete ›Ummontierung‹ der Zitate als Möglichkeit bestehen und unterstreicht einmal mehr die unheimliche Nähe von Brecht und Benjamin zu Heidegger.⁷⁶

Bereits in seinem ersten *Versuch über Brecht* 1930 hatte wiederum Benjamin, auch hier bezüglich der ›Ummontierung‹ Galy Gays aus *Mann ist Mann*, geschrieben:

Die Ummontierung, von der hier die Rede ist – wir hörten schon, wie Brecht sie als literarische Form proklamiert. Das Geschriebene ist ihm nicht Werk, sondern Apparat, Instrument. Es ist, je höher es steht, desto mehr der Umformung, der Demontierung und Verwandlung fähig. Die Betrachtung der großen kanonischen Literaturen, vor allem der chinesischen, hat ihm gezeigt, daß der oberste Anspruch, der dort an Geschriebenes gestellt wird, seine Zitierbarkeit ist. Es sei angedeutet, daß hier eine Theorie des Plagiats gegründet, bei der den Witzbolden sehr schnell der Atem ausgehen wird.⁷⁷

Benjamin bringt nicht nur Galy Gays ›Ummontierung‹ in einen direkten Zusammenhang mit der Praxis des Zitierens als einer eigenständigen literari-

74 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 22f. (Hervorh. i. O.)

75 Arendt: *Benjamin*, Brecht, S. 49.

76 Vgl. dazu Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 196f. Die dort von Derrida zitierte Überlegung, dass der Faschismus als Möglichkeit bereits in der Demokratie selbst angelegt sein könnte, und die Frage danach, welche Schlüsse daraus zu ziehen sind, ist womöglich der Fluchtpunkt, auf den die hier herausgestellte Nähe hinausläuft.

77 Benjamin: »Bert Brecht«, S. 15.

schen Form, sondern äußert selbst die These, dass es sich dabei gar um die Begründung einer Theorie handle – jedoch keine des Zitats, sondern eine des Plagiats.⁷⁸ Dass dabei »den Witzbolden sehr schnell der Atem ausgehen wird«, ist vor dem Hintergrund jener Radikalität der Zertrümmerung des ›Subjekts‹ und der ›Person‹ im und als Zitat, wie sie sich insbesondere in *Mann ist Mann* und der davon kaum zu trennenden Lektüre Benjamins zeigt, dahingehend zu lesen, dass es in jener ›Theorie‹ keinen Unterschied mehr zwischen Zitat und Plagiat, zwischen Ummontierung und Verwandlung, mithin in letzter Konsequenz auch keinen zwischen Theorie und Praxis geben dürfte – weshalb wir den Begriff gerade oben veruneigentlicht und in einfache Anführungszeichen gesetzt haben. Was Benjamin hier nur ›anzudeuten‹ vorgibt, dies aber durch den unvermittelten Wechsel des Begriffs vom ›Zitat‹ zum ›Plagiat‹ zugleich theoretisch radikalisiert, das sind die Engführung und das Aufeinanderverwiesensein von Subjekt und Schrift respektive von ›Dividuum‹ und Zitat als deren, wenn man so will, gleichursprüngliche Derivate.

Damit lässt sich sagen: »[D]en Witzbolden [wird] sehr schnell der Atem ausgehen«⁷⁹, weil jene »Theorie des Plagiats«, die Benjamin heraufbeschwört, konsequenterweise weder eine Theorie sein würde noch Plagiate zum Gegenstand hätte, insofern diese auf klassische Subjekte, mithin ›Individuen‹ und eindeutige geistige Eigentumsverhältnisse angewiesen sind. Gibt es jedoch nur noch ›Dividuen‹ und Zitate, ist alles zum Sprachmaterial geworden, sind diese Unterscheidungen hinfällig, auch, wie bereits gesagt, jene zwischen Theorie und Praxis, und zuletzt auch jene zwischen Metasprache und Objektsprache.

»Das Geschriebene«, von dem Benjamin an dieser Stelle konkret spricht, ist schließlich nichts anderes als die Figur Galy Gay, die damit – durch Vermittlung und Bearbeitung Benjamins – zum Sprachmaterial, gar selbst zu einer Geste und eben zum Zitat und dessen Potentialität: der Zitierbarkeit geworden ist.⁸⁰ So gesehen ist ›Galy Gay‹ nichts anderes als eine Chiffre für

78 Zur in diesem Zusammenhang nicht uninteressanten Geschichte des Plagiats, in der auch Brecht eine Rolle spielt, vgl. Philipp Theisohn: *Plagiat: Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart 2009, insb. S. 446-459.

79 Vgl. Benjamin: »Bert Brecht«, S. 15.

80 Vgl. dazu auch die damit korrespondierenden Überlegungen zur Geste von Giorgio Agamben: »Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.« Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, übers. von Elisabetta Fontana-Hentschel, in: *Postmoderne und Politik*, hg. von Jutta Georg-Lauer, Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschafts-

jene Potentialität der Sprache, in die er selbst verstrickt ist, auch und gerade dann, wenn er Nein sagt: die Zitierbarkeit.⁸¹

Dass sich Brecht, wenig überraschend, in sehr viel pragmatischerer Weise dieses Verhältnisses auch selbst bewusst war und es auf paradoxe Weise produktiv gemacht hat, darauf verweist Philipp Theisohn in seiner Geschichte des Plagiats:

Der Kapitalismus vernichtet das Kunstwerk als individuelle Ausdrucksform, während er zugleich ausgerechnet an dieser Ausdrucksform festhält. Der Autor, der Eigentümer, der Rechteinhaber, das Urheberrecht überhaupt – das sind alles notwendige Maskierungen eines Systems, das am allerwenigsten an der Persönlichkeit von Kunst interessiert ist, denn diese Persönlichkeit ist nicht marktfähig. Marktfähig aber ist allein das, was (wir lernen dazu) technisch reproduzierbar ist, das, was keine ›Echtheit‹ an sich trägt, die sich gegen die Vermassung sperrt – und das dennoch eine individuelle Erscheinungsform annehmen kann. Gefragt ist also der Schein der Authentizität – das ist der Widerspruch und nach Brecht die Realität der bürgerlichen Kunst. Der Anspruch des revolutionären Künstlers muss es somit sein, diese Scheinrealität aufzuheben, zu *sagen, was ist*.⁸²

IV.1.4 Notwendiges *Postscriptum*: Aktualität

Dass es sich bei Brechts in jeder Hinsicht radikalem Entwurf eines ›neuen‹, ›ummontierten‹ Subjekts nicht um ein normatives, sondern ein deskriptives (und damit zugleich kritisches) Konzept respektive eine experimentelle ästhetische Auseinandersetzung handelt und jener somit von einer ausgepräg-

kritik, Bd. 4, Tübingen 1992, S. 97-107. Hier S. 106. Die Metapher des Tanzes ist insofern passend gewählt, als sich insbesondere die Tanelemente improvisierter Tänze – zu denken wäre an den Tango Argentino – als Gesten verstehen lassen, die schon deshalb eine Potenz aufrechterhalten müssen, weil die Ausführung der jeweiligen Elemente von der gelungenen Kommunikation und Verbindung der beiden Tänzer abhängt; die Bewegungen sind zwar frei improvisiert, folgen aber dennoch einer körpersprachlichen Grammatik und einem Vokabular. Jene Gesten, die für das Gegenüber den Impuls zur Ausführung geben, müssen verstehbar und mithin ›zitierbar‹ sein, gleichzeitig – und das ist das Entscheidende – tanzt im Tanz selbst immer auch die Möglichkeit, etwas anders zu machen.

81 Vgl. auch Samuel Webers Rede von der Bühne des epischen Theaters als einer »scene of citability« in: Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, New York 2004, S. 45.

82 Theisohn: *Plagiat*, S. 454f. (Hervorh. i. O.)

ten Sensibilität für die Tendenzen seiner Zeit zeugt, sollte eigentlich selbstverständlich sein, wird hier jedoch noch einmal explizit betont. Die Ähnlichkeit Galy Gays als ›Dividuum‹ mit dem nicht erst seit kurzem affirmativ propagierten ›neoliberalen‹ Subjekt, dessen ›Identität‹ gleichsam nur noch aus einzelnen ›Kompetenzen‹ und Konsumententscheidungen besteht, liegt auf der Hand: Keine feste Persönlichkeit, keine eigene Geschichte, schwache soziale Bindungen, Entwurzelung, grenzenlose Flexibilität und Fremdverwertbarkeit (sprich: ›Zitierbarkeit‹, nicht zuletzt auch im juristischen Sinne) sowie die Anpassungsfähigkeit an permanent wechselnde äußere Verhältnisse legen den Schluss nahe, dass wir es bei Galy Gay mit einer sehr frühen Figuration dessen zu tun haben, was heute mitunter – ebenfalls in der Regel affirmativ und keineswegs kritisch – als ›Humankapital‹ bezeichnet wird.⁸³

Auch die soziale und politische Situation, in der sich die Figur im Stück bewegt, passt ausgesprochen konsequent zu diesem Kontext: Es herrscht Krieg (und damit ein dauerhafter und der denkbar radikalste Ausnahmezustand); die ›Logik‹ von *Mann ist Mann* ist *notabene* die des Krieges *und* die der Ökonomie⁸⁴ (in heutiger Terminologie: die des ›Marktes‹), und das nicht etwa nur in kontingenter Weise, sondern weil die Logik des Krieges und die Logik des Marktes *per se* dieselbe sind: Mann ist Mann, der Einzelne ist absolut austauschbar, seine Singularität ist ohne Bedeutung. Was zählt, ist allein seine Verwertbarkeit (im Krieg/auf dem Markt) als Einzelner, als Individuum.⁸⁵ Darin allerdings liegt jedoch zugleich das Widerstandspotential

83 Die Literatur zum Themenkomplex ›Neoliberalismus‹ und dem damit einhergehenden Menschenbild, das eng mit dem hier bereits durch die Forschungsliteratur thematisierten ›Behaviorismus‹ zusammenhängt, ist mittlerweile derart umfangreich, dass hier nicht *en detail* darauf eingegangen werden kann. Exemplarisch seien drei einschlägige Titel genannt, die in vielfacher Weise auf historische und systematische Zusammenhänge eingehen: Brown: *Die schleichende Revolution*; Philip Mirowski: *Untote leben länger. Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist*, übers. von Felix Kurz, Berlin 2015; sowie der für unseren Zusammenhang sehr aufschlussreiche Aufsatz von Jochen Krautz: ›Bildung als Anpassung?‹ Krautz thematisiert explizit die Tatsache, dass eine ökonomisierte Bildung, wie sie der real existierende ›Neoliberalismus‹ (über den Begriff lässt sich freilich ausführlich streiten, wozu hier jedoch nicht der Ort ist) propagiert und durchsetzt, letztlich eine militarisierte Bildung ist: Grenzenlos anpassungsfähig zu sein heißt, kriegstauglich zu sein. ›Humankapital‹ lässt sich auf dem ›Markt‹ ebenso gut verwerten wie im Krieg. Für diejenigen, die davon profitieren, ist dies im Wortsinne gleichgültig – und sogar zu begrüßen.

84 Vgl. dazu auch Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 204f.

85 Vgl. noch einmal Krautz: ›Bildung als Anpassung?‹

Galy Gays, denn als ›Dividuum‹ ist er bereits das Derivat dessen, was wir seit Margaret Thatchers berühmter Aussage aus dem Jahr 1987 als Mantra des ›Neoliberalismus‹ kennen: »[...] who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families [...]«. ⁸⁶ Wenn es keine Gesellschaft gibt, sondern nur Individuen, die sich maximal zu Familien zusammenschließen können, wo ist dann das ›Dividuum‹ zu verorten? Ist Galy Gay nicht gerade deshalb ein solches, weil es eben doch eine Gesellschaft gibt oder vielmehr sogar mehrere, einander womöglich widersprechende Gesellschaften?

Dass Brecht sein Stück mehrfach umgearbeitet hat und den Bezug zum seinerzeit aufziehenden Faschismus später selbst thematisiert hat, zeugt indes gerade von dessen gleichsam vorauseilender Wahrnehmung zentraler und weitreichender gesellschaftlicher Entwicklungen. 1936, also zehn Jahre nach der ersten Fassung und als er sich selbst bereits seit drei Jahren im Exil befindet, stellt er fest: »Die Verwandlung des Kleinbürgers Galy Gay in eine ›menschliche Kampfmaschine‹ kann statt in Indien in Deutschland spielen. Die Sammlung der Armee zu Kilkoa kann in den Parteitag der NSDAP zu Nürnberg verwandelt werden.« ⁸⁷ In welchen Kontext, so drängt sich außerdem die Frage auf, müsste das Stück heute gestellt werden?

Brechts Feststellungen sind dann auch keineswegs eine Revision oder eine Umdeutung des eigenen Stücks, wie dies etwa noch Ralf Simon herauszulesen meint, und das noch dazu aufgrund der geradezu grotesken Unterstellung, die erste Fassung des Stücks sei von Brecht als »marxistisches Heroenstück« (was auch immer das sein mag) konzipiert worden, was aus der von ihm als Beleg angeführten Textstelle aus Brechts Vorrede von 1927 nicht einmal mit viel Phantasie abzuleiten ist. ⁸⁸ Vielmehr ist Brechts oben zitierter

86 Vgl. Margaret Thatcher: »Interview for *Woman's Own* (no such thing as society)«, in: <https://www.margarethatcher.org/document/106689> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

87 Hier zitiert nach der ›alten‹ Gesamtausgabe der Werke Brechts: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 17, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, S. 987. (Im Folgenden werden alle aus dieser Ausgabe zitierten Texte folgendermaßen nachgewiesen: BBCW Bandnummer, Seitenzahl.)

88 Vgl. Ralf Simon: »Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*«, in: *Brecht 100 <=> 2000*, hg. von John Rouse, Marc Silberman und Florian Vaßen, Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook 24 (1999), S. 277-290. Hier S. 286: »Wenn Brecht in seinem Stück *Mann ist Mann* die Ummontierung von Galy Gay in Jeraiah Jip als marxistisches Heroenstück versteht und ein paar Jahre später am selben Stück die Identität mit der faschistischen Gehirnwäsche entdeckt, dann dürfen wir uns vielleicht erlau-

Kommentar zu seinem eigenen Stück die Konsequenz aus der Tatsache, dass das Stück von Beginn an eine »sehr frühe, überraschend genaue Auseinandersetzung mit einem zentralen Mechanismus des Faschismus«⁸⁹ ist, und es zeugt von, man kann sagen, sehr viel Mut und Haltung, dass er dies 1936 auch offen formuliert. Es gilt für *Mann ist Mann* also vielmehr: »Gezeigt wird der zerstörerische ›Immanentismus‹, der sich aus selbst nicht mehr hinterfragten Totalitätsbehauptungen ergibt, wo diese zum Gesetz erhoben werden.«⁹⁰ Eben: ›Mann ist Mann‹, der Satz der Identität und mithin eine Tautologie als Totalität.

Anders gesagt: Es geht dort nicht ausschließlich um den konkreten Faschismus der Dreißigerjahre, sondern um die grundlegenden Strukturen faschistischer Ideologien und Bewegungen, die sich durch nicht mehr hinterfragte und nicht mehr hinterfragbare Totalitätsbehauptungen auszeichnen und in ganz unterschiedlichem Gewand auftreten können. Genau aus diesem Grund – also nicht als historisches Dokument, sondern als präzise Auseinandersetzung mit faschistischen Strukturen, in welcher Gestalt oder Zeit auch immer – ist das Stück gerade heute wieder von herausragendem Interesse.⁹¹

ben, beide Gestalten in das Verlachen zu verabschieden: das Problem, den Faschismus und die Lösung, den Marxismus.«

89 Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 203f.

90 Ebd.

91 Wie brisant das Thema des ›Umbaus‹ von Menschen gerade heute wieder ist, macht auch der folgende Aufsatz von Silja Graupe deutlich, der die historischen und ideologischen Grundlagen des sogenannten ›Change-Managements‹ aufzeigt, das, so zeigt sie auf, strukturell und methodologisch und damit ganz unabhängig von den konkreten Implikationen nichts anderes als ›Gehirnwäsche‹ darstellt (wobei dieser Begriff seinerseits als problematisch zu betrachten ist): Silja Graupe: »Der manipulierbare Geist. Das Menschenbild hinter dem Change-Management – und wie man sich dagegen wehren kann«, in: Jochen Krautz und Matthias Burchardt (Hg.): *Time for Change? Schule zwischen demokratischem Bildungsauftrag und manipulativer Steuerung*, München 2018, S. 155-178. https://www.silja-graue.de/wp-content/uploads/2018/07/Silja-Graupe_Der-manipulierbare-Geist_2018.pdf (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

IV.2 Der Messingkauf: Paradoxa ohne/über Zuschauer

Brechts vermutlich 1937⁹² und damit ebenfalls im Exil begonnenes, auf jeden Fall jedoch seit 1939⁹³ in Arbeit befindliches Fragment *Der Messingkauf* ist eine nicht vollendete, radikale und disparate Theorie eines Theaters, das es noch nicht gibt, respektive deren Versuch, zugleich jedoch auch selbst ein in weiten Teilen dramatischer, nämlich dialogischer oder vielmehr polylogischer Text.

In der ›Lesefassung‹ der Sechzigerjahre beginnt er mit einer Szenerie der Gesellschaft und verrät damit *notabene* mehr über die Intentionen der Herausgeber als über diejenigen Brechts. Es handelt sich bei der Szene, Brechts eigenen Aufzeichnungen und dem im Folgenden zitierten Manuskript zufolge, auf jeden Fall um »DIE ERSTE NACHT«:

AUF EINER BUEHNE, DEREN DEKORATION VON EINEM BUEHNEN-
ARBEITER LANGSAM ABGEBAUT WIRD, SITZEN AUF STUEHLEN ODER
VERSATZSTUECKEN EIN SCHAUSPIELER, EIN DRAMATURG, UND EIN
PHILOSOPH. AUS EINEM KLEINEN KORB, DEN DER BUEHNENARBEITER
HINGESTELLT HAT, NIMMT DER DRAMATURG FLASCHEN UND ENTKORKT

-
- 92 Vgl. die Datierung in der ›alten‹ Gesamtausgabe der Werke Brechts: Bertolt Brecht: »Der Messingkauf 1937-1951«, in: ders.: *Schriften zum Theater 2*, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 16, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, 499-657. Hier S. 499 (= BBGW 16, S. 499).
- 93 Vgl. die Datierung in GBFA 22.2, S. 695-869. Hier S. 695. Im Folgenden wird, soweit nicht anders angegeben, aus den im Brecht-Archiv einsehbaren Original-Manuskripten zitiert (abgekürzt mit der Sigle BBA sowie der jeweiligen Manuskript- und Blattnummer), da die in den beiden Gesamtausgaben abgedruckten Fassungen bereits eine Interpretation der jeweiligen Herausgeber darstellen. Diese gleichermaßen ›geglättete‹ Interpretation wird in erster Linie an der Standardisierung der Typographie durch die Herausgeber, nämlich weg von der charakteristischen Kleinschreibung und – wie an dieser Stelle – der pointierenden Schreibung in Majuskeln durch Brecht, hin zur zeit-typischen ›Rechtschreibung‹ deutlich. Dass Brecht »seit Anfang 1939 und mit Unterbrechungen und mit unterschiedlicher Intensität bis 1955« am *Messingkauf* arbeitete, ist auch im Brecht-Handbuch zu lesen: Klaus-Dieter Krabiel: Art. »Der Messingkauf«, in: Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*, hg. von Jan Knopf, Stuttgart 2003, S. 192-220. Hier S. 192. Auch Hinweise zur älteren Forschungsliteratur, die hier nicht im Einzelnen besprochen werden kann, finden sich dort. Die jüngste und ausführlichste Forschungsarbeit zum *Messingkauf* ist die kürzlich erschienene Dissertation von Lydia J. White: *Theater des Exils: Bertolt Brechts »Der Messingkauf«*, Berlin 2019. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit lag jene Arbeit noch nicht vor, sodass sie hier keine weitere Berücksichtigung findet.

SIE UND DER SCHAUSPIELER GIESST DEN WEIN IN GLAESER UND BIETET SIE DEN FREUNDEN DAR.⁹⁴

Bemerkenswert ist daran zunächst einmal die Tatsache, dass hier die fünfte der im Personenverzeichnis aufgeführten Figuren fehlt: die Schauspielerin, das heißt die einzige überhaupt auftauchende Frau. Es sind, so heißt es, »Freunde«, die hier zusammensitzen, und sie spielen kein Theater, stellen nichts anderes dar als sich selbst. Vielmehr scheinen sie gemeinsam etwas zu feiern, doch ist nicht klar, was genau das sein sollte. Anders gesagt, es scheint sich um eine Art *Symposion* zu handeln, das jedoch in einem Zwischenbereich von privatem und öffentlichem Raum, nämlich auf einer im Abbau befindlichen Bühne stattfindet. Zuschauer scheint es (noch) keine (mehr) zu geben und insofern wird auch nichts respektive für keinen Dritten etwas dargestellt, jeder ist er selbst. Die Stühle dagegen sind zum Teil gar keine Stühle, sondern lediglich »Versatzstücke«, da ja bereits »langsam abgebaut wird«. Da aber, wie gesagt, die Schauspielerin fehlt, stellt sich die Frage, ob sie vielleicht die einzige Zuschauerin ist oder ob sie diese vielmehr spielt. Damit wäre sie auch die einzige Figur, die nicht nur sie selbst ist, sondern auch etwas anderes, hier Zuschauerin und damit ihr eigenes ›Anderes‹, insofern jedenfalls, als Schauspielerin und Zuschauerin als aufeinander angewiesene Positionen gedacht werden. Dass die Schauspielerin hier aber tatsächlich die Zuschauerin ist, dafür gibt es keine konkreten Hinweise im Text. Insofern haben wir es mit zwei Abwesenheiten zu tun, einer konkreten und einer abstrakten. Konkret fehlt die Schauspielerin, deren Abwesenheit jedoch nur auffällt, insofern sie im Paratext zuvor angekündigt worden ist. Abstrakt, weil unspezifisch, fehlen Zuschauer überhaupt.

Der sich vollziehende Abbau ist ferner keiner der gesamten Bühne oder gar des Theaters selbst, sondern ein Abbau der »Dekoration«, anders gesagt: des scheinbar Überflüssigen, der Patina oder eben: des ›Messings‹, worauf wir gleich noch näher eingehen werden. Nicht abgebaut wird die nackte Substanz des Theaters, das Gerüst, die Bühne selbst. Der Bühnenarbeiter, der für diesen Abbau zuständig ist, hat außerdem auch etwas hinzugefügt, nämlich den nützlichen »kleinen Korb«, der den Wein enthält, welchen sich die Freunde gegenseitig »darbieten«. Auch diese Wortwahl ist bemerkenswert, ist eine ›Darbietung‹ und deren Verbform doch gemeinhin nicht mit ausgeschenktem Wein assoziiert, sondern eher mit künstlerischen ›Darbietungen‹. Die Ebene

94 BBA 126, 13.

der Darstellung, lässt sich daher sagen, ist von den Menschen zu den Dingen übergegangen. Dargeboten wird auf der Bühne keine Kunst (mehr), kein Als-ob, sondern Dingliches, Reales, Sinnliches, das in einem unmittelbaren Lebenszusammenhang der Menschen steht, etwas, das sie konsumieren können: Wein.

Eine andere mögliche Deutungsebene der Darbietung ist das offensichtlich rituelle Element dieser Handlung: Wird etwas ›dargeboten‹ anstatt bloß ›angeboten‹ oder ›gereicht‹, wird gleichsam auch sprachlich das Gestische der Handlung betont, die minimale Unterbrechung der Bewegung, die auch rituellen Handlungen, etwa in der kirchlichen Liturgie, eigen ist. Da es ausgerechnet Wein ist, der dargeboten wird, drängt sich somit das Bild des letzten Abendmahls Jesu auf, was auch die Abwesenheit der einzigen Frau erklären würde, hier aber nicht weiter verfolgt werden soll.

In jedem Fall handelt es sich bei dem ›Darbieten des Weins‹ um die sprachliche Inszenierung einer Geste, die über sich selbst hinausweist, insofern sie ein kulturelles Archiv an semantischen Zuschreibungen beinhaltet. Mit Agamben gesprochen: »Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.«⁹⁵ An dieser Stelle wird deutlich, dass die so verstandene Geste immer schon eine doppelte ist, nämlich körperlich ausgeführt auf einer Bühne einerseits sowie sprachlich inszeniert oder eben bloß behauptet andererseits. In jedem Fall muss die Geste als Geste fassbar sein und damit minimal isoliert von ihrem Kontext stattfinden. Sie muss erkennbar und benennbar sein.

Im *Messingkauf* wird dies deshalb besonders virulent, weil nicht in der diskutierten ›Theorie‹, sondern in der Szene, in der die Diskussion stattfindet, die Instanz des Zuschauers fehlt oder zu fehlen scheint und die Geste des Wein-Darbietens somit auf die sprachliche Verfasstheit angewiesen ist, um überhaupt als ›Geste‹ erscheinen zu können. Anders gesagt: Die Theorie ist hier selbst Theater, das aber nur in der Sprache, genauer in der Schrift stattfindet; die Geste bleibt Potenz.

Die Sprache hält somit fest, was außerhalb von ihr gar nicht existieren würde, und wird somit selbst zum Zuschauer ihres eigenen gestischen Potentials. Der Zuschauer, wie er uns bereits bei Diderot und Rancière begegnet ist, ist ferner jene Instanz, die das Dargebotene in irgendeiner Weise, sei es

95 Agamben: »Noten zur Geste«, S. 106.

affirmativ oder kritisch, affektiv oder kognitiv, synthetisiert und in dem Darbotenen ein ›Ganzes‹ erkennt, somit also selbst zur Institution des Theaters dazugehört.

Im *Messingkauf* stellt sich diese Art der Synthese auch deshalb als Problem dar, weil es sich dabei nicht nur um eine große Menge von fragmentarischen Schriften handelt, sondern auch, weil sich diese nicht durchgängig einer bestimmten Textgattung zuordnen lassen, wenn auch weite Teile in einem dialogischen respektive dramatischen Modus verfasst sind.⁹⁶ Was also kennzeichnet die Schriften, die unter dem Titel *Der Messingkauf* zusammengefasst sind? Die im Folgenden zu begründende These lautet, dass es gerade keine Motive, Ideen, Theorien oder Formen sind, auch kein Zuschauer als Adressat und Instanz der Synthese, sondern vielmehr der Titel selbst, mithin also eine *nolens volens* ›auktoriale‹, aber subjektlose Instanz. Es handelt sich somit um einen Versuch, verschiedene Elemente zu einem (neuen) Ganzen zusammenzufügen, kurz: um eine Montage, die auch als solche sichtbar ist, obgleich auch der Unterschied zwischen dem unauflösbar Vermischten und der technischen Montage reflektiert wird.

Die zunächst scheinbar willkürlich für den Titel gewählte Anekdote enthält nicht bloß eine autopoetologische Komponente, sondern zugleich eine dekonstruktive Geste. Jene kurze Geschichte vom Messingkauf wird in einer der längeren dramatischen Passagen vom Philosophen erzählt, und zwar in einem thematischen Zusammenhang, der ihn mit Diderots *Paradox über den Schauspieler* vergleichbar macht. Es geht in dem Gespräch um nichts anderes als die Gefühle des Schauspielers während der Darstellung auf der Bühne und dessen Wirkung auf den Zuschauer, wobei sich der Schauspieler selbst für den ›Gefühlsschauspieler‹ ausspricht, der Philosoph hingegen an den »Dingen an sich«, wie er sagt, und am »wirklichen Leben« interessiert ist und sich daher Sorgen darüber macht, dass die Gefühle während der Nachahmungen die Erkenntnis verstellen, obgleich er Gefühle im Zusammenhang mit Theater – und das ist wichtig – nicht grundsätzlich ablehnt. Zunächst also fragt der

96 Wie in den Original-Manuskripten deutlich wird, handelt es sich jedoch zugleich um einen permanent unterbrochenen, gewissermaßen modular, in sprachlichen Einzelgesten aufgebauten Dialog, bei dem sehr häufig einzelne Bausteine auf einem eigenen Blatt stehen und größere Abschnitte zu Mappen zusammengefasst sind. Nicht zuletzt aufgrund dieser Erscheinungsweise ist es problematisch, den *Messingkauf* als fortlaufenden, in sich geschlossenen Text oder gar als ›Theorie‹ zu betrachten.

Schauspieler die anderen Anwesenden rhetorisch, wie Nachahmungen ohne Gefühle denn überhaupt eine Wirkung entfalten könnten:

DER SCHAUSPIELER [...] aber wie sollen wir ihm die vorfälle nachahmen, wenn wir nicht unsere gefühle und leidenschaften mobilisieren? bei einer kalten darstellung würde er selber einfach davonlaufen. übrigens gibt es keine kalte darstellung. jeder vorfall erregt uns, es sei denn, wir seien gefühllos. DER PHILOSOPH Oh, ich habe nichts gegen gefühle. Ich stimme zu, dass gefühle nötig sind, damit darstellungen, nachahmungen von vorfällen aus dem menschlichen zusammenleben zustande kommen können und dass die nachahmungen gefühle erregen müssen. was ich mich frage, ist nur, wie eure gefühle und besonders die bemühung, besondere gefühle zu erregen, den nachahmungen bekommen, denn ich muss leider dabei bleiben, dass es die vorfälle aus dem wirklichen leben sind, die mich besonders interessieren. ich möchte also noch einmal betonen, dass ich mich als eindringling und aussenseiter hier fühle in diesem haus voll von tüchtigen und unheimlichen apparaten, als jemand, der hereingekommen ist, nicht um behagen zu empfinden, ja sogar ohne furcht unbehagen erzeugen würde, da er mit einem ganz besonderen interesse gekommen ist, dessen besonderheit man gar nicht genug unterstreichen kann.⁹⁷

Der Philosoph, so wird hier deutlich, bezieht also keineswegs kategorisch Position gegen Gefühle oder die ›Einführung‹. Er betont vielmehr sein eigenes, subjektives, »ganz besonderes« Interesse am Theater, welches er im Folgenden anhand der Anekdote über jenen Messingkauf zu spezifizieren versucht, der dem gesamten Textkonvolut seinen Namen gibt. Dabei fällt auf, dass er die ›Besonderheit‹ seines Interesses zwar dramatisierend wiederholt und nachhaltig betont, dieses jedoch nicht philosophisch und damit argumentativ begründet, sondern vielmehr zu einer Geschichte, einem *Mythos* greift, dessen Verbindung zu ihm selbst ebenfalls über ein ›Fühlen‹ besteht – also über das, was ihm doch eigentlich Unbehagen bereitet:

ich fühle diese besonderheit meines interesses so stark, dass ich mir wie ein mensch vorkomme, der, sagen wir, als messinghändler zu einer musikkapelle kommt und nicht etwa eine trompete, sondern bloss messing kaufen möchte. die trompete des trompeters besteht aus messing, aber er wird sie

97 BBA 126, 15/16.

kaum als messing verkaufen wollen, nach dem wert des messings, als so- undso viele pfund messing. so aber suche ich hier nach meinen vorfällen unter menschen, welche ihr hier irgendwie nachahmt, wenn eure nachahmungen freilich einen ganz anderen zweck haben, als den, mich zu befriedigen. klipp und klar: ich suche ein mittel, vorgänge unter menschen zu bestimmten zwecken nachgeahmt zu bekommen, höre, ihr verfertigt solche nachahmungen, und möchte nun feststellen, ob ich diese art nachahmungen brauchen kann.⁹⁸

Das Material, um das es in der kurzen Geschichte geht, nämlich Messing, ist, rein technisch gesehen, eine Kupferlegierung und es lässt sich damit unter anderem nichts Geringeres als »Gold simulieren. Messing ist, anders gesagt, Theatergold.«⁹⁹ Somit ist es aber nicht nur ein Mittel der Täuschung, mithin ein genuin »theaterhaftes«¹⁰⁰ Material, da es den Schein als Sein »verkauft« (wir erinnern uns an den paradoxen, aber notwendigen »Schein der Authentizität«¹⁰¹ des Kunstwerks im Kapitalismus), sondern es ist darüber hinaus ein Sinnbild für die speziell in diesem Text Brechts sich zeigende unauflösbare Mischung der Gattungen.¹⁰² Eine Legierung (von lateinisch *ligare*: »binden, anbinden, vereinigen«)¹⁰³ nämlich ist zwar ein spezifisches, homogenes Material, doch sie besteht aus mehreren chemischen Elementen. Anders gesagt, eine Legierung ist eine Mischung, die mehr und anderes ist als die Summe ihrer Teile – hier eben »Messing«, gleichwohl muss sie auf technischem Wege gewonnen werden.

Das Theaterhafte des Theaters zeichnet sich damit nicht nur durch den täuschenden Charakter, den »Schein der Authentizität«, den die Legierung

98 BBA 126, 16.

99 Nikolaus Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer). Brechts inkommensurable Fragmente *Fatzer* und *Messingkauf*«, in: *The Creative Spectator/Der kreative Zuschauer*, hg. von Theodore F. Rippey, Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook 39 (2014), S. 30-54. Hier S. 44.

100 Ebd.

101 Vgl. Theisohn: *Plagiat*, S. 454.

102 Dass es sich beim *Messingkauf* um eine »Überschreitung und Vermischung von Gattungen« handelt, bemerkt auch Christof Šubik in seiner Studie über die Beziehungen von Brechts Theater zur Philosophie: Christof Šubik: *Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertold Brechts*, Wien 2000. Hier S. 63.

103 Vgl. <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/ligare> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

erst herstellt, aus, sondern ebenso dadurch, dass es immer schon eine Mischung aus verschiedenen Einzelkomponenten ist, auf die es sich jedoch nicht reduzieren oder zurückführen lässt. Die irreduzible Vermischung einzelner Elemente ist vielmehr sogar die Möglichkeitsbedingung für die täuschend ›authentische‹ und zugleich auf anderes verweisende Funktion des Messing-Theaters oder des Theater-Messings. Die Auflösungserscheinungen im *Messingkauf*, der ›Abbau‹, der uns dort vorgeführt wird, mag somit auch der unmögliche Versuch sein, das Theater eben doch in seine Einzelteile zu zerlegen, es zurückzumontieren oder kurz: zu dekonstruieren.

Hinzu kommt ferner das Element des Kaufs, denn das Messing, sprich das (Oberflächen-)Material des Theaters, soll ja nicht lediglich verwendet, sondern zunächst einmal gekauft werden. Die Legierung als Vermischung der verschiedenen Elemente wird somit nicht selbst hergestellt, sondern käuflich erworben, womöglich auch ›abgekauft‹ im uneigentlichen Sinne, wobei sich dann die Frage stellt, wer hier wem etwas ›abkauft‹. In der Anekdote ist es der Messinghändler, mit dem sich der Philosoph identifiziert und der dem Trompeter, welcher der Analogie folgend ein Schauspieler wäre, das Material seines Instruments abkaufen möchte, ohne sich jedoch für dessen aktuelle Form und Funktion zu interessieren. Das Interesse am bloßen Material und dessen Kauf sprengt also die Form und reduziert ›das Theater‹ (respektive die Trompete) auf die jeweilige Materialität oder mehr noch den Gebrauchswert desselben. Der Trompeter allerdings möchte sein Instrument nicht als reines Messing verkaufen, weil die aktuelle Form des Messings – hier die Trompete – für ihn eben mehr ist als das bloße Material, aus dem sie hergestellt worden ist. Der Philosoph ist in diesem Sinne mehr noch als ein geschäftstüchtiger Egoist, ein Dekonstruktivist und Materialist: »klipp und klar: ich suche ein mittel, vorgänge unter menschen zu bestimmten zwecken nachgeahmt zu bekommen, höre, ihr verfertigt solche nachahmungen, und möchte nun feststellen, ob ich diese art nachahmungen brauchen kann.«¹⁰⁴ Wie der Händler bloß am Messing interessiert ist, um es für seine eigenen Zwecke zu nutzen, so ist der Philosoph nicht am Theater als solchem interessiert, sondern an dessen einzelnen Nachahmungen, und zwar nur an jenen, die er für seine Zwecke brauchen kann. Wenn aber auch das Messing, also – um im Bild zu bleiben – auch die einzelnen, für den Philosophen brauchbaren Nachahmungen eine mithin unauflösbare und das heißt gerade nicht dekonstruierbare

Mischung verschiedener Elemente sind, dann entpuppt sich das Bild als seinerseits irreduzibel, da die jeweilige Reduktion auf ein vermeintliches ›Material‹, das sich beliebig weiterverwenden lässt, die Tatsache verschleiert, dass auch dieses Material bereits aus Einzelteilen besteht, welche sich allerdings nicht so ohne weiteres wiederum reduzieren oder zerlegen lassen. Anders gesagt: Die ›Dekonstruktion‹ und die Möglichkeit der Weiterverarbeitung von derart zerlegtem ›Material‹ (wir erinnern uns an das Zitat und die Zitierbarkeit im vorigen Kapitel) scheinen eine Grenze zu haben.

›Der Messingkauf‹, so lässt sich zusammenfassen, ist eine potenzierte Metapher, die mindestens drei Dimensionen des skizzierten Theaters, welche ihrerseits zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen, in sich vereinigt: die Täuschung, die Mischung und die Möglichkeit der Instrumentalisierung für partikuläre, dem Theater selbst fremde Interessen.

Alle drei Komponenten führen uns wieder zurück zum Zuschauer, denn der Philosoph, so wie er an der gerade besprochenen, zentralen Stelle in Erscheinung tritt, erweist sich durchaus als ein besonderer Typus des Zuschauers, eines Zuschauers nämlich, der teilnimmt, mitdenkt, urteilt, aber auch seine ganz eigenen, privaten Interessen im Blick hat, wie oben gezeigt worden ist. Er ist nun einmal, wie er selbst sagt, als ein Fremder gekommen und bleibt dies auch:

ich möchte also noch einmal betonen, dass ich mich als eindringling und außenseiter hier fühle in diesem haus voll von tüchtigen und unheimlichen apparaten, als jemand, der hereingekommen ist, nicht um behagen zu empfinden, ja sogar ohne furcht unbehagen erzeugen würde, da er mit einem ganz besonderen interesse gekommen ist, dessen besonderheit man gar nicht genug unterstreichen kann.¹⁰⁵

Sein gleichsam ethnographischer wie auch strategisch naiver Blick von außen, seine Rolle als teilnehmender Beobachter und sein Interesse am ›Material‹ des Theaters stellen das Täuschende, die scheinbare Homogenität des eigentlich aus heterogenen Elementen Vermischten, mithin des willkürlich Montierten, wie auch zu guter Letzt die Instrumentalisierbarkeit des Theaters heraus. Insofern ist er keineswegs einfach ein Zuschauer, sondern eine wesentlich ambivalentere Figur. Er führt auf alle Fälle »einen Kampf gegen das ›so und so‹ [...], einen Kampf gegen Vorstellungen von der Welt als etwas Fertiges, Vorprogrammiertes, Determiniertes und mit sich Identischem

105 Ebd.

[...].«¹⁰⁶ Er evoziert, anders gesagt, die Paradoxa des Theaters im Wortsinne, das heißt die verschiedenen und inkommensurablen Meinungen über, Vorstellungen von und Erfahrungen mit ›dem Theater‹, sei es als Schauspieler, Zuschauer oder Theoretiker desselben.

Der Schauspieler im *Messingkauf* hat indes eine andere Meinung über den Philosophen, wie in einem der Fragmente deutlich wird:

DER SCHAUSPIELER *steht auf*: Er ist kein Zuschauer.

DIE SCHAUSPIELERIN Was meinst du damit?

DER SCHAUSPIELER Er hat keinen Sinn für Kunst. Er ist hier fehl am Ort. Vom Standpunkt der Kunst aus ist er ein Krüppel, ein armer Mensch, der einen ganz bestimmten Sinn nicht mitbekommen hat bei der Geburt, den Kunstsinne. [...] Kunst will er nicht, sie ekelt ihn an, sie soll nicht sein. Ich durchschaue ihn jetzt vollkommen. Er ist der dicke Mann im Parkett, der ins Theater gekommen ist, weil er einen Geschäftsfreund treffen wollte. Wenn ich mir oben mein Herz ausblute über Sein oder Nichtsein, sehe ich sein fischiges Auge auf meine Perücke gerichtet, wenn der Wald von Dunsinane heraufkommt gegen mich, sehe ich ihn nachschauen, wie er gemacht wird.¹⁰⁷

Dass sich der Schauspieler hier in die jeweiligen Titelrollen der beiden wohl bekanntesten Tragödien Shakespeares imaginiert, nämlich *Hamlet* und *Macbeth*, zeugt nicht gerade von Bescheidenheit, kann jedoch auch als ironische Zuspitzung gelesen werden. Ob der Figur des Schauspielers selbst diese ironische Haltung eigen ist, wird aus dem Fragment allerdings nicht deutlich. Einen Hinweis auf die ungebrochene Ernsthaftigkeit der Figur, die von außen relativiert werden muss, liefert die letzte Replik der Schauspielerin, die ihren Kollegen fragt: »Springst du jetzt mit der Kunst zusammen nicht etwas zu hoch?«¹⁰⁸

Bemerkenswert an der Passage ist jedoch nicht in erster Linie die durchaus klischeebehaftete Polemik des Schauspielers gegen den Philosophen, sondern die räumliche Positionierung des Schauspielers, der sich selbst nämlich

106 Lydia J. White: »Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners *Woyzeck* und Bertolt Brechts *Der Messingkauf*«, in: *The Creative Spectator/Der kreative Zuschauer*, hg. von Theodore F. Rippey, Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook 39 (2014), S. 216-234. Hier S. 221.

107 Hier zitiert nach GBFA 22.2, S. 787.

108 Ebd. S. 788.

als Zuschauer und gleichsam ›Beleuchter‹ des Philosophen imaginiert, mit-hin als einen Beobachter zweiter Ordnung: Er »durchschaue« ihn »vollkommen«, meint er, »sehe« sein »fischiges Auge« auf seine Perücke gerichtet und »sehe« ihn »nachschaun«, wie der Wald gemacht ist. Durch diese Perspektivierung verkehren sich die Rollen der beiden Antagonisten und die Aussage des Schauspielers wird performativ, unterstrichen noch durch seine Bewegung des Aufstehens: Er verlässt seinen Platz, urteilt über den Philosophen-Zuschauer, macht diesen seinerseits zum Objekt der Beobachtung und damit sich selbst zum urteilenden, zum ›emanzipierten‹ Zuschauer. Die Tatsache, dass er von sich selbst behauptet, diese doppelte Konzentration – auf sein eigenes Spiel und auf denjenigen, der ihn beobachtet – bewerkstelligen zu können, lässt darauf schließen, dass er in der von ihm geschilderten Situation ein ›kalter‹ Schauspieler im Sinne Diderots ist, einer, der zugleich er selbst, ganz bei sich ist und zugleich auch ganz auf die Figur konzentriert ist, die er spielt. Das hieße jedoch auch, dass er nicht der ungebrochene Gefühlsschauspieler sein kann, als welchen er sich dem Philosophen in der anderen zitierten Stelle ausgegeben hat. Wäre er ein solcher, dann könnte er jene Beobachtung zweiter Ordnung gar nicht vollziehen, denn er ginge ganz in seiner Rolle auf.

Was der Schauspieler hier zeigt, ist demnach weniger, dass der Philosoph kein Zuschauer ist, wie er behauptet, sondern dass er selbst nicht jener Schauspieler ist, als den er sich ausgegeben hat, zugleich jedoch ebenfalls ein Zuschauer. Mit Rancière lässt sich hier tatsächlich von einem »Paradox des Zuschauers« sprechen, »ein Paradox, das vielleicht grundlegender ist als das berühmte Paradox des Schauspielers. Dieses Paradox lässt sich einfach formulieren: Es gibt kein Theater ohne Zuschauer [...].«¹⁰⁹ Die Stoßrichtung Brechts im *Messingkauf* geht freilich in genau die Richtung dieses Rancière zufolge ›unmöglichen‹, weil zuschauerlosen Theaters,¹¹⁰ dessen konkrete Unmöglichkeit sich aber an genau dieser Stelle besonders bemerkbar macht: Um ein Urteil über den Philosophen sprechen zu können, muss der Schauspieler sich zunächst selbst in eine Zuschauerrolle begeben oder zumindest in eine solche imaginieren, indem er sogar räumlich eine andere Position bezieht. Die Pointe besteht schließlich darin, dass der Schauspieler dem Philosophen genau das zum Vorwurf macht, was Kennzeichen des Theaters selbst ist, nämlich nicht mit sich und den eigenen Bezeichnungen identisch zu sein.

109 Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 12.

110 Vgl. auch Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer)«.

Was er ihm vorwirft, das ist, kein stummer, genießender Zuschauer zu sein, der die Verteilung der Rollen als eindeutige und unveränderbare belässt: agierende Schauspieler auf der Bühne und passive Zuschauer im Parkett. Um das jedoch überhaupt zur Sprache bringen zu können, muss er selbst seine vermeintlich »natürliche« Position verlassen – er tut dies sogar physisch, indem er aufsteht – und seinerseits in die Rolle des urteilenden und analysierenden Zuschauers schlüpfen, anstatt die »Darbietung« des Philosophen als Philosophen einfach zu »genießen« – denn immerhin spielt auch der lediglich seine Rolle.

Was den Philosophen, obwohl er dem Schauspieler zufolge ein Kunstbanause ist, also auszeichnet, ist, dass er zunächst unbeirrt und konsequent seine Rolle spielt, damit jedoch gleichzeitig den Schauspieler derart aus der Reserve lockt, dass dieser seine eigenen Vorurteile über das Theater und die Kunst im Allgemeinen artikuliert. Dieses Einfordern fester Positionen führt dann performativ gerade zu deren Auflösung oder zumindest einer Verschiebung, was wiederum Kennzeichen des gesamten Textkonvoluts ist, in dem die Positionen keineswegs so eindeutig verteilt sind, wie es aufgrund der prototypisch benannten Figuren zunächst den Anschein haben mag. Vielmehr entwickeln sich die Positionen der Figuren immer wieder innerhalb der Dialoge, so zum Beispiel auch beim zentralen Thema der Einfühlung, von der sich der Schauspieler als Dogma verabschiedet, ohne sie im Folgenden jedoch in Gänze abzulehnen, während der Philosoph schließlich die »Leichtigkeit«¹¹¹ zum zentralen Merkmal des Theatermachens erklärt und damit einen Ausweg aus der nur vermeintlichen Aporie aufzeigt, nämlich ein Drittes jenseits der konsequenten Einfühlung einerseits und deren völliger Verbannung andererseits benennt:

DRAMATURG [...] diese Leichtigkeit hast du verbunden mit einem großen Ernst der Aufgabe gesellschaftlicher Art.

SCHAUSPIELER Am meisten hat mich anfangs deine Forderung, einzig und allein mit dem Verstand zu arbeiten, verstimmt. Du verstehst, das Denken ist etwas so Dünnes, im Grund Unmenschliches. Selbst wenn man es gerade das Menschliche nennen will, macht man hier einen Fehler, denn dann fehlte mir an ihm eben das Tierische.

PHILOSOPH Und wie steht es jetzt damit?

SCHAUSPIELER Oh, dieses Denken scheint mir jetzt nicht mehr so dünn. Es

111 Vgl. ebd. S. 44-46.

steht in gar keinem Gegensatz zum Fühlen. Und was ich den Zuschauern er-
rege, sind nicht nur Gedanken, sondern auch Gefühle. Das Denken scheint
mir jetzt einfach eine Art Verhalten, und zwar ein gesellschaftliches Verhal-
ten. An ihm nimmt der ganze Körper mit allen Sinnen teil.¹¹²

Dem versöhnlichen Ton der Diskutanten entspricht auf inhaltlicher Ebene
die Versöhnung von Denken und Fühlen zu einem »gesellschaftlichen Ver-
halten«, jenem zuvor ausgeschlossenen Dritten also, an dem jetzt »der ganze
Körper mit allen Sinnen« teilnimmt. Das Fragment endet schließlich mit ei-
ner Notiz, die keiner der Figuren zugeordnet ist, nämlich mit der »Fähigkeit,
Impulse zu verleihen.«¹¹³ Diese Fähigkeit ist, folgt man den vorangegan-
genen Beschreibungen des Dramaturgen über die vom Philosophen ins Spiel
gebrachte »Leichtigkeit«, nichts anderes als deren Folge:

Das Wissen, daß dieses Etwas-Vorgeben, für das Publikum Zurechtmachen
nur in einer heiteren, gutmütigen Stimmung vor sich gehen kann, einer
Stimmung, in der man zum Beispiel auch zu Späßen geneigt ist. Du hast
den Ort der Kunst richtig bestimmt, als du uns so auf den Unterschied
zwischen der Arbeit eines Mannes, der fünf Hebel an einer Maschine be-
dient, und einem Mann, der fünf Bälle auffängt, aufmerksam machtest. Und
diese Leichtigkeit hast du verbunden mit einem großen Ernst der Aufgabe
gesellschaftlicher Art.¹¹⁴

Die »Fähigkeit, Impulse zu verleihen«, lässt sich hier nahtlos anfügen, denn
diese ist es nicht nur, die der Mann mit den fünf Bällen benötigt, sondern
auch derjenige, der »Späße« macht oder für das Publikum etwas »zurecht-
macht«, insofern er tatsächlich etwas bewirken möchte, das auf andere Art
zustande kommt als dadurch, dass er mechanisch »fünf Hebel an einer Ma-
schine bedient«. Eben darum muss die Stimmung nicht bloß »heiter«, son-
dern auch »gutmütig« sein, sie muss von einem Wohlwollen dem Publikum
gegenüber getragen sein, und sei dieses auch nur ein imaginiertes oder ein
zukünftiges, erst noch kommendes Publikum. Zusammengefasst heißt das:
Der große Ernst der Aufgabe gesellschaftlicher Art benötigt die Fähigkeit, Im-
pulse zu verleihen, und ist daher auf Leichtigkeit angewiesen und auf Gut-
mütigkeit. Dafür braucht es dann in der Tat weniger Zuschauer als vielmehr

112 GBFA 22.2, S. 752f.

113 Ebd.

114 Ebd.

Mitspieler, Gesprächspartner, Freunde und Kritiker – und andere Impulsverleiher. Auch hier, im Theater, braucht es eine ›Politik der Freundschaft‹, um mit Derrida zu sprechen.

In einer weiteren kurzen Passage, die ebenfalls keiner der Figuren zugeordnet ist, wird schließlich die Kunst im Allgemeinen als »ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit« bezeichnet, dessen Autonomie sich gerade darin zeigt, Widersprüche, Paradoxa und somit auch echte Pluralität darstellen zu können: »So ist die Kunst ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit, welches weder verhüllte Moral, noch verschönertes Wissen allein ist, sondern eine selbständige, die verschiedenen Disziplinen widerspruchsvoll repräsentierende Disziplin.«¹¹⁵ Dies mag ein Hinweis auf die im *Messingkauf* implizit enthaltene ›Theatertheorie‹ oder zumindest auf einen, und zwar den zentralen Aspekt davon sein: Theater als eine die verschiedenen Disziplinen widerspruchsvoll repräsentierende Disziplin, gewissermaßen als Meta-Disziplin, die alle anderen in sich enthält, ohne dass diese jedoch gänzlich im Theater aufgehen würden. Para-Doxa als Gegenmeinungen, Gegenstimmen bleiben so erhalten, können erscheinen, werden nicht aufgelöst oder zum Schweigen gebracht – auch in Abwesenheit eines konkreten Publikums und gerade durch die eigene Unabgeschlossenheit.¹¹⁶

IV.2.1 Der Schauspieler, die Einfühlung und der Widerspruch: Ein Echo aus Diderots *Paradox*

In der großen Komödie, der Komödie der Gesellschaft, auf die ich immer zurückkomme, sind alle heißen Seelen auf der Bühne, alle genialen Leute sitzen im Parkett. Die ersten heißen Verrückte, die zweiten, die sich damit beschäftigen, ihre Verrücktheiten zu kopieren, heißen Weise.¹¹⁷

In Diderots *Paradox über den Schauspieler* gibt es eine interessante und – wie bereits diskutiert worden ist – für das Verständnis des Gesamttextes zentrale Umkehrung der üblichen Rollen: Nicht etwa im institutionalisierten Theater, wie gemeinhin angenommen, sondern in der Gesellschaft, gar in der »Komödie der Gesellschaft«, sind die Gefühlsschauspieler, die »heißen Seelen« auf der Bühne. Die Nachahmer, nämlich die berufsmäßigen Schauspieler, sitzen

115 Ebd. S. 755.

116 Vgl. Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer)«, S. 48.

117 Diderot: *Paradox*, S. 12.

dort als Zuschauer im Parkett und studieren jene. Sie sind darüber hinaus auch »Weise« und somit nicht bloß Spieler und Zuschauer, sondern womöglich auch noch Dramaturg und Philosoph in einer Person. Bei Diderot nutzen die Schauspieler ihre Erkenntnisse und ihr Talent dann freilich, um später die Theaterzuschauer zur Einfühlung in die von ihnen vorgespielten Rollen zu bewegen. Sie sind, so kann man sagen, zwar selbst emanzipierte Zuschauer, aber auch geschickte Manipulatoren, wenn es um das eigentliche Theaterpublikum geht. Das »Kopieren« der Verrücktheiten dient nicht primär der Belehrung der Zuschauer, sondern deren Unterhaltung qua Suggestion. Dem idealen Schauspieler nach Diderot bleibt daher, wir erinnern uns,

weder Verwirrung, noch Schmerz, noch Melancholie, noch seelische Niedergeschlagenheit. Diese Gefühlseindrücke nehmt ihr mit euch fort. Der Schauspieler ist müde, ihr seid traurig. Es liegt daran, daß er sich bewegt hat, ohne zu fühlen, und ihr gefühlt habt, ohne euch zu bewegen. [...] die Illusion ist euer; er weiß genau, daß er sie nicht ist.¹¹⁸

In Brechts *Messingkauf* wiederum verschiebt sich die Verteilung der Rollen auf andere, und zwar radikalere Weise, die, wie zum Teil schon gezeigt worden ist und hier noch weiterverfolgt werden soll, mit einem ebenso radikalen Nachdenken über das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer, Denkendem und Fühlendem einhergeht: Alle Figuren, sowohl diejenigen, die üblicherweise auf der Bühne sind (der Schauspieler und die Schauspielerin), als auch diejenigen, die entweder hinter den Kulissen sind (der Dramaturg und der Beleuchter) oder im Parkett sitzen (der Philosoph), befinden sich dort auf einer im Abbau befindlichen Bühne, und zwar ohne Zuschauer. Im Verlauf der Dialoge gibt es jedoch, wie schon gezeigt worden ist, verschiedene Änderungen der Positionierungen, insbesondere was die vorübergehende Besetzung jener Leerstelle betrifft, die durch die Abwesenheit von Zuschauern entsteht. Diese Änderungen führen nicht zuletzt dazu, dass sich diejenigen Fragmente, denen keine Figurenbezeichnung vorangestellt ist, meist auch nicht ohne weiteres einer bestimmten Figur zuordnen lassen.

Übertragen auf Diderots Bild von der »Komödie der Gesellschaft« haben wir es im *Messingkauf* also mit einer gesteigerten Unordnung zu tun, insofern nicht nur die Zuordnung der üblichen Plätze vertauscht worden ist, denn es sind bei Diderots Beschreibung bereits »alle heißen Seelen auf der Bühne, alle genialen Leute sitzen im Parkett«, sondern die bipolare Verteilung der

118 Ebd. S. 13f.

Plätze selbst – Schauspieler und Zuschauer, Fühlende und Denkende – in Frage steht. Anders gesagt, Brechts *Messingkauf* thematisiert inhaltlich wie formal die »paradoxe Wirksamkeit der reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung.«¹¹⁹ Den Begriff der ›Unordnung‹ verwendet Brecht in seinem *Arbeitsjournal* indessen auch selbst, um den *Messingkauf* zu beschreiben. Am 5.9.1943 notiert er dort: »der messingkauf liegt in unordnung.«¹²⁰ Dies kann im Hinblick auf das zuvor Diskutierte nicht nur als Hinweis auf den bleibenden fragmentarischen Charakter verstanden werden, sondern auch als Beschreibung der dort entwickelten ›Theorie‹ selbst, die insofern schwer als Theorie fassbar ist, als sie zum einen eine Antwort auf bestimmte Umstände und daher womöglich nicht verallgemeinerbar ist und weil sie zum anderen eine Theoretisierung des hier ›dramatisch‹, also weitgehend im Dialog Verhandelten dogmatisch werden und damit jene ›Leichtigkeit‹ verlieren würde, von der an anderer Stelle ebendort die Rede gewesen ist.

Die ›Unordnung‹ hat dann auch Auswirkungen auf die ›Theorie‹ vom Schauspieler, die implizit entwickelt wird. Diese ist aus den eben genannten Gründen keineswegs statisch, fußt nicht auf einzelnen Lehrsätzen, sondern besteht gerade in der ambivalenten und lebendigen Auseinandersetzung über und von Zuschauer und Schauspieler, Bühne und Parkett, und dies noch vermittelt über die verschiedenen einander widersprechenden Figuren des *Messingkaufs*. Brechts dort formuliertes Anliegen ist zwar eindeutig emanzipatorisch, was die Rolle der Zuschauer betrifft, jedoch steht die Form des »verkehrs zwischen bühne und zuschauerraum« selbst zur Debatte, wie in einem Eintrag im *Arbeitsjournal* vom 2.8.1940, also in einer früheren Arbeitsphase, deutlich wird: »den MESSINGKAUF durchflogen. die theorie ist verhältnismäßig einfach. betrachtet wird der verkehr zwischen bühne und zuschauerraum, die art und weise, wie der zuschauer sich der vorgänge auf der bühne zu bemächtigen hat.«¹²¹ Der Zuschauer soll sich, so viel ist klar, »der vorgänge auf der bühne bemächtigen«, es steht jedoch zur Debatte, wie das geschehen soll und die Debatte selbst wird ihrerseits auf einer Bühne geführt – ohne Zuschauer.

Es ist daher auch hier naheliegend, sich zunächst den Schauspieler und dessen ›Rolle‹ genauer anzusehen, der bipolaren Verteilung der Positionen also zunächst einmal zu folgen. Die intensive Auseinandersetzung mit dem

119 Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 29.

120 Brecht: *Arbeitsjournal*, S. 617.

121 Ebd. S. 136.

Schauspieler fällt in die dritte und damit vorletzte Arbeitsphase am *Messingkauf* im oder um das Jahr 1945.¹²² Es findet sich in den Fragmenten aus dieser Zeit ein Gedicht oder zumindest ein in Versen abgefasster Text über die Nachahmung respektive »den Nachahmenden«, der bereits jene konträren Positionen in sich vereint, welche der Schauspieler und der Philosoph an der oben besprochenen Stelle noch gegeneinander vertreten haben, nämlich Einfühlung und genaue Nachahmung des Schauspielers auf der einen Seite und kritische Distanznahme, das Zeigen des Zeigens auf der anderen Seite. Hier aber erscheint »der Nachahmende« vielmehr als Denkender, der sich dennoch nicht völlig distanziert, sondern gerade als Denkender und Kommentierenden besonders tief in die Nachahmung eintaucht, die wiederum erst dadurch verwirklicht wird, gewissermaßen als Hyperrealität:

der nur nachahmende, der nichts zu sagen hat
zu dem, was er da nachahmt, gleicht
einem armen schimpansen, der das rauchen seines bändigers nachahmt
und dabei nicht raucht. niemals nämlich
wird die gedankenlose nachahmung
eine wirkliche nachahmung sein.¹²³

Zunächst einmal wirken die durchgängigen Enjambements als Unterbrechungen und Pointierungen des jeweils Folgenden zugleich. Was hier verworfen wird, ist offenkundig keineswegs die Einfühlung (auch wenn diese nicht direkt erwähnt wird), sondern die »Gedankenlosigkeit« und Sprachlosigkeit des Nachahmenden, das gleichsam »bloße« Nachahmen ohne eigenes Zutun. Jene Defizite äußern sich wiederum darin, dass die Nachahmung nicht konsequent genug, das heißt nicht »wirklich« genug erfolgt: Um seinen Bändiger wirklich nachzuahmen, muss der Schimpanse, so das zentrale Bild, »wirklich« rauchen und nicht bloß so tun, »als ob« er rauche. »Gleichen« und »Nachahmen« stehen dabei in einem Spannungsverhältnis derart, dass sie einander in einer *mise en abyme* »aufheben« und auch diese selbst durchkreuzen. Bis zum Ende des ersten Satzes haben wir es mit einer weitgehenden Symmetrie zu tun, deren Mitte das Verb »gleichen« am Ende der zweiten Zeile bildet und die damit die semantische Ebene, eben den Vergleich des Nachahmenden mit dem Schimpansen, auch performativ darstellt. Es handelt sich also um eine buchstäbliche »Gleichung«, bei der das *tertium comparationis*

122 Vgl. Krabiel: Art. »Der Messingkauf«, S. 210.

123 BBA 127, 49.

identisch – eben ›gleich‹ – zu sein scheint mit dem zu Vergleichenden, nämlich mit dem Akt des Nachahmens. Ein *tertium* wird es jedoch erst dadurch, dass es selbst nicht mit sich identisch ist, was wiederum durch ein zweites *tertium* ausgedrückt wird, nämlich durch das Rauchen als einen konkreten Akt der Nachahmung. Anders gesagt: Die ›wirkliche‹ Nachahmung verhält sich zum Nachgeahmten wie das *tertium* zum Vergleich und wie das Zitat zum Zitierten: Sie fügen dem ›Ursprünglichen‹, dem Original jeweils etwas hinzu, sind mehr und nicht etwa weniger als dieses; sie sind Kommentar, Gedanke, Bewusstmachung, Verwandlung in Kunst des ansonsten ›bloß‹ Vorhandenen.

Dabei wird das Rauchen des Schimpansen über den Vergleich den beiden Negationen oder vielmehr Privationen am Anfang und am Schluss entgegengestellt (›nichts zu sagen [...] zu dem«, »gedankenlos«). Das Rauchen als konkreter und wirklich vollzogener Akt steht somit für den Kommentar zum Nachgeahmten und für den Gedanken dazu gleichermaßen, und das heißt: Gedanke, Versprachlichung und Kommentar fallen zusammen, ermöglichen die »wirkliche« Nachahmung, die dadurch *als* Nachahmung erscheint, und das heißt als Nicht-Identisches. Die Nachahmung, die als solche glückt und als Nachahmung erscheint, ist nicht das, was sie vorgibt zu sein, nicht identisch mit dem, was sie darstellt, aber gerade deswegen eine gelungene Nachahmung. Anders gesagt: Die Über-Identifikation mit dem Nachgeahmten (die durchaus eine Nähe zur Einfühlung aufweist) ist zugleich die Distanzierung davon. Weil so die Nachahmung als Nachahmung erscheinen kann, ist sie zugleich ein Kommentar zum Nachgeahmten, mithin auch Kritik. Sie ist reines Zeigen und damit nicht identisch mit dem Nachgeahmten, sondern verdoppelt dieses, macht es sichtbar und benennbar. In der solchermaßen verstandenen Nachahmung zeigen sich Gemeinsamkeiten sowohl mit dem Zitat als auch mit der Geste. Konsequenterweise führte eine solche Nachahmung zu ›zitierbaren Gesten‹ oder umgekehrt: ›Zitierbare Gesten‹ wären die Möglichkeitsbedingung solcher Nachahmung.

Die Ambivalenz und Doppelbewegung der Nachahmung als Angleichung und Distanzierung versucht der Philosoph indes argumentativ zu fassen, indem er zwischen ›hineinversetzen‹ und ›hinausversetzen‹ differenziert, zwischen ›vorstellung‹ und ›illusion‹ und schließlich zwischen ›sichineinfühlen‹ und ›sichhineinversetzen‹:

DER PHILOSOPH ihr werdet wohl immer wieder euch in die person, die ihr darstellen sollt, in ihre lage, in ihre körperlichkeit, in ihre denkwaise im geist

hineinversetzen müssen. das ist eine der operationen des aufbaus der figur. es fördert durchaus unsere zwecke, nur ist nötig, daß ihr es versteht, euch dann wieder hinauszusetzen. es ist ein großer unterschied, ob jemand eine vorstellung von etwas hat, wozu er fantasie braucht, oder eine illusion, wozu er unverstand braucht.¹²⁴

Dass der Philosoph jedoch seinerseits einer übertriebenen ›Einführung‹ in den von ihm indirekt kritisierten Schauspielertypus unterliegt, deutet der Schauspieler in seiner Replik an und bildet damit ein Korrektiv zur Position des Philosophen:

DER SCHAUSPIELER ich glaube, du hast eine übertriebene meinung, fast eine illusion darüber, wie tief wir schauspieler des alten theaters uns in die rollen einfühlen. ich kann dir sagen, wir denken an allerhand beim spielen des lear, woran lear kaum gedacht haben dürfte.¹²⁵

In der Entgegnung des Philosophen wird dann allerdings eine weitere Differenzierung eingeführt, nämlich jene entscheidende zwischen Schauspieler und Publikum. Erinnerung der bisherige Dialog nicht nur der Form, sondern auch der Positionen wegen an Diderots *Paradox über den Schauspieler*, so wird nun die große Differenz dazu deutlich: Es geht dem Philosophen nicht um einen idealen, ›großen‹ Schauspieler und die Perfektionierung von dessen Kunst, sondern vor allem anderen darum, das Publikum *nicht* in eine Illusion zu versetzen:

DER PHILOSOPH ich zweifle nicht daran. [...] aber das sind lauter gedanken, die der bemühung gewidmet sind, das publikum nicht aus seiner illusion aufwachen zu lassen. sie mögen eure einführung stören, aber sie vertiefen die des publikums. und es ist mir ja bei weitem wichtiger, daß die letzte nicht zustandekommt, als dass die eure nicht gestört wird.¹²⁶

Wenn aber der Schauspieler behauptet, dass seine Einführung beim Spiel auf der Bühne ohnehin nie besonders groß sei, er das Publikum durch sein Spiel aber dennoch in eine Illusion versetzen kann, dann kann es gar nicht die Einführung des Schauspielers sein, welche die Illusion erzeugt, mithin ist auch

124 BBA 127, 54.

125 Ebd.

126 Ebd.

nicht dessen Einfühlung in die Rolle das Problem. Das erkennt auch der Philosoph und antwortet auf die Frage des Schauspielers, ob das »sichhineinversetzen« in die Person »also nur bei den Proben vor sich gehen und nicht auch beim spielen«¹²⁷ geschehen soll, mit einer uneindeutigen, aber dennoch präzisen Stellungnahme, die verrät, dass es bei der Verabschiedung der Einfühlung nicht um ein Dogma geht, sondern um eine Reaktion auf spezifische Umstände und um die Vermeidung von Einseitigkeit:

DER PHILOSOPH ich bin jetzt in einiger Verlegenheit mit meiner Antwort. Ich könnte einfach antworten: beim spielen sollt ihr euch nicht in die Person hineinversetzen, dazu wäre ich durchaus berechtigt, einmal, da ich einen Unterschied zwischen sich einfühlend und sich hineinversetzen gemacht habe, dann weil ich wirklich glaube, die Einfühlung ist ganz unnötig, vor allem aber, weil ich fürchte, durch eine andere Antwort, wie immer sie sei, dem ganzen alten Unfug wieder ein Türlein zu öffnen, nachdem ich das Tor vor ihm verschlossen habe. Gleichwohl zögere ich.¹²⁸

Es ist also keineswegs so, dass die Einfühlung für den Philosophen *per se* gefährlich wäre, vielmehr, so meint er, sei sie »ganz unnötig«, es braucht sie einfach gar nicht unbedingt. Trotz seiner Furcht öffnet er das »Türlein« zu ihr dann aber doch wieder und bekennt:

Ich kann mir Einfühlung als Grenzfall vorstellen, ohne dass Schaden geschieht. Durch eine Reihe von Vorkehrungen könnte man Schaden vermeiden. Sie müsste unterbrochen werden und nur an bestimmten Stellen stehen oder ganz, ganz schwach sein und gemischt mit kräftigen andern Operationen. [...] kurz, wenn ich sicher sein könnte, dass ihr den ungeheuren Unterschied zwischen dem neuen Spiel und dem alten, das auf voller Einfühlung beruht, als kaum weniger ungeheuer sehen könntet, wenn ich ganz schwache Einfühlung für möglich erkläre, dann würde ich es tun.¹²⁹

Die Vorsicht, mit der er das »Türlein« öffnet, und der fast durchgängige Konjunktiv verraten indes noch etwas von der zuvor geäußerten Furcht, aber auch von dem Bedürfnis, das Andere nicht ganz auszuschließen, ihm noch Raum zu gewähren, da die Gegensätze möglicherweise nicht so ausschließend sind, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mögen.

127 Ebd.

128 BBA 127, 54/55.

129 Ebd.

Sofern Einfühlung und Empathie synonym zu verstehen sind,¹³⁰ kann vor diesem Hintergrund ein Argument dafür gefunden werden, warum die Einfühlung vom Philosophen nicht ganz verworfen wird, warum sie nicht unbedingt schaden muss. Der Grund dafür liegt darin, dass es sehr feine graduelle Unterschiede gibt, dass »ganz schwache einfühlung für möglich«¹³¹ erklärt werden kann, die Gefahr, die der Philosoph fürchtet, aber in der »vollen« Einfühlung besteht, die wohl als Identifikation und Selbstverlust zu verstehen ist. Volle Einfühlung käme dem Ressentiment im Sinne Nietzsches¹³² gleich, wie es hier, im Anschluss an Breithaupts Thesen zur Empathie, schon mehrfach besprochen worden ist, doch wenn es Einfühlung in verschiedener Intensität gibt und sie zudem unterbrochen werden kann, dann muss sie keinen Schaden anrichten. Als Schaden wäre dabei jene Wirkung auf den Zuschauer zu verstehen, welche diesen von seiner Realität entfernt, kurz: Schaden entsteht dann, wenn Einfühlung als Herrschaftsmittel gegen den Zuschauer eingesetzt wird und damit die tatsächlichen Probleme in der Wirklichkeit verschleiert und nicht etwa kritisch beleuchtet werden.¹³³ Dass dies die Position des Philosophen ist, hat Klaus-Detlef Müller festgestellt und zudem darauf hingewiesen, »daß Brecht als den Höhepunkt und die reinste Form des solchermaßen diffamierten Illusionstheaters das naturalistische Theater und insbesondere das System Stanislawskis analysiert.«¹³⁴ Wir werden allerdings später sehen, dass Brecht noch ein anderes »Illusionstheater« im Blick hatte, eines, dessen affektive Wirkungsmacht noch sehr viel größer und schädlicher gewesen ist.

Setzt man diese Differenzierungen, also die Tatsache, dass Einfühlung nicht dogmatisch, sondern unter spezifischen Voraussetzungen abgelehnt wird, in Bezug zu den oben besprochenen Versen über die Nachahmung im *Messingkauf*, so wird außerdem klar: Der Nachahmende, von dem dort die Rede ist, sollte womöglich sogar ein Mensch voller Leidenschaft, einer mit

130 Dass der »Begriff der Einfühlung weitgehend durch den Begriff der Empathie ersetzt worden ist«, setzen etwa Robin Curtis und Gertrud Koch im Vorwort zu ihrem Sammelband zur »Einfühlung« voraus. Vgl. Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009, S. 7.

131 BBA 127, 55.

132 Vgl. Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, S. 60.

133 Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und »Linksabweichung« in Bertolt Brechts »Messingkauf«, in: *Brechts Theorie des Theaters*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1986, S. 142-182. Hier S. 154.

134 Ebd.

starken eigenen Gefühlen sein, und zwar, um die Nachahmung selbst kritisch kommentieren zu können, sie ›wirklich‹ werden zu lassen als Nachahmung, nicht als vermeintlich Identisches mit dem Nachgeahmten. Dadurch wäre dann auch eine graduelle, eine bewusste Einfühlung möglich. Als lediglich Einfühlender wäre die von ihm vollzogene Nachahmung jedoch keine, sondern der Einfühlende würde sich in der naturalistischen Abbildung verlieren, jedoch ohne ›wirklich‹ zu rauchen, wie es dort heißt, das bedeutet, ohne tatsächlich selbst etwas aktiv zu tun. Gelungene Nachahmung basiert hingegen zunächst einmal auf Ästhetisierung, die Schauspielkunst auf »einem unmittelbaren menschlichen Vermögen, einer Lust der Menschen in Gesellschaft.«¹³⁵ Darum auch ist der Philosoph der Meinung, dass die Einfühlung für das Schauspiel eigentlich »ganz unnötig« sei, wenngleich das keiner Verdammung der Einfühlung als solcher gleichkommt, lediglich der Begrenzung ihrer Wirksamkeit und Angemessenheit, denn Kritik wird dadurch wenn nicht direkt verunmöglicht, so doch zumindest behindert. Wird Einfühlung als Mittel eingesetzt, besteht eine Diskrepanz zwischen vordergründigen Zwecken und den Mitteln zu deren Erreichung, wie es sie auch in Bezug auf den Naturalismus und dessen geradezu photographische Wiedergabe von Wirklichkeit gibt: »Wenn Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Illusion und der Einfühlung geleistet werden soll, so hat das zur Folge, daß die Kritik ohnmächtig wird, denn das entscheidende kritische Vermögen, die Ratio, ist ausgeschaltet.«¹³⁶

Die Einfühlung als mitunter suggestive und irrationale Technik behindert also das kritische Vermögen, sie hypnotisiert und paralyisiert genau genommen. Warum gerade die Einfühlung als ›suggestive Technik‹ aber im Grunde sogar »ganz unnötig« ist, das zeigt ein anderer kurzer Text Brechts aus etwa der gleichen Zeit. Die Wahrheit, so die dort vertretene These, braucht keine suggestiven Techniken, zu denen eben auch die Einfühlung zu rechnen ist, um erkannt zu werden, sondern vielmehr eine präzise Bezeichnung, Begriffe, mithin Ratio:

Wir wissen von jenen Schulen für Verkäufer, wo die Angestellten lernen, suggestiv zu verkaufen. Alle diese Haltungen sind oft beobachtet bei Täuschungsabsichten (»versetzen Sie sich in meine Lage«; »auch Sie hätten nicht anders gehandelt«, »wenn ich Sie wäre, würde ich ...«, »ich würde es nicht

135 GBFA 22.2, S. 754.

136 Müller: »Der Philosoph auf dem Theater«, S. 155.

sagen, wenn ich es nicht glaubte«). Natürlich kann man einen Mann in der Hypnose auch dazu bringen, einen *Apfel* als Apfel zu essen, aber sollte man dies nicht auch ohne Hypnose erreichen können?¹³⁷

Bereits der Versuch, Einfühlung zu erzeugen oder rhetorisch Zustimmung herzustellen, ist demnach verdächtig, denn wozu sollte man jemanden manipulieren oder überreden sollen, wenn es lediglich darum geht, das für jedermann Offensichtliche zu erkennen? Worum es dem Philosophen im *Messingkauf* also zu gehen scheint, das ist darüber hinaus die Verteidigung der Schauspielkunst als etwas, das gerade nicht der Suggestion, dem ›Verkauf‹ und der Täuschung dienen soll, kurz, die Verteidigung der Schauspielkunst als etwas Nicht-Instrumentalisierbares, denn sie »kann nur als eine elementare menschliche Äußerung betrachtet werden, die ihren Zweck in sich hat.«¹³⁸ Damit wäre auch die Schauspielkunst selbst noch einmal gegen eine rein politische Verzweckung geschützt, ob mit oder ohne Techniken der Einfühlung.

Das schließt mithin auch ein, dass Widersprüchliches in der Schauspielkunst und in Bezug auf sie nicht aufgelöst werden kann und daher eine gewisse Scheu besteht – beim Philosophen und bei Brecht selbst –, eine in sich geschlossene, das heißt in aller Regel auch widerspruchsfreie Theorie zu Papier zu bringen. Der Dialog, die dramatische Form scheint dafür jedoch in besonderem Maße geeignet zu sein und verbindet Diderot und Brecht an diesem zentralen Punkt: Beide wenden sich in fiktiven Dialogen und sprachlichen Masken in unterschiedlicher Weise gegen die Einfühlung als zentrale Technik des Theaters – aber eben nicht ganz und gar.

Insofern das Problem der Einfühlung im *Messingkauf* ein so zentrales Thema darstellt und weil sie gerade *nicht* komplett verabschiedet wird, muss auch Ralf Simons These widersprochen werden, beim *Messingkauf* handle es sich im Grunde um eine Theorie der Komödie und folglich seien alle Stücke Brechts als Komödien zu lesen. Brecht, so Simon, nehme

das gesamte Inventar der Komödientradition auf, aber nicht, um aus der basalen Distanznahme Komik zu erzeugen, sondern um aus ihr Kritik entstehen zu lassen. Er ist also für eine Theorie der Komödie dann adaptierbar, wenn eine solche nicht von der Komik und dem Lachen ausgeht, sondern von den zugrundeliegenden Strukturen der Beobachtung und Reflexion.¹³⁹

137 GBFA 22.1, S. 283. (Hervorh. i. O.)

138 GBFA 22.2, S. 754.

139 Simon: »Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*«, S. 280.

Simons These steht und fällt mit der Brecht unterstellten radikalen Verabschiedung der Einfühlung und der permanenten Steigerung von Distanzierungsverfahren und Verfremdungseffekten, da diese die Möglichkeitsbedingungen von Beobachtung und Reflexion seien. Dass diese Einseitigkeit in der Theorie aber gerade im *Messingkauf* so nicht zu finden ist, sollte anhand der vorangegangenen Lektüre in diesem Kapitel deutlich geworden sein. Interessanterweise bemerkt Simon auch, dass die »Theorie« des *Messingkaufs* selbst als »Theater« erscheint, mithin also »theatralisch ist und damit die Pluralität in sich trägt.«¹⁴⁰ Dies jedoch wertet er als Mangel und Widerspruch im Werk Brechts, der, so Simon, »in immer neu nachgeschobenen Selbstkommentierungen dem Ästhetischen eine vereinheitlichende Theorie aufzwingen«¹⁴¹ wolle. Dass gerade die Form des *Messingkaufs* hingegen vielmehr die Infragestellung einer solchen »vereinheitlichenden Theorie« sein könnte, kommt Simon nicht in den Sinn, dabei ist genau das die Konsequenz der nur scheinbar theoretischen Inkonsistenz, mit der die Einfühlung im *Messingkauf* eben nur zum Teil, aber – und das ist wichtig – nicht endgültig verabschiedet wird.

IV.2.2 Die ›Theatralik des Faschismus‹ als dunkelste Seite der Einfühlung

Studieren wir unerschrocken, oder auch erschreckend, wie der, von dem wir sprechen, das Kunstmittel der Einfühlung verwendet! Sehen wir, welche Kunstgriffe er gebraucht!¹⁴²

Einen Hinweis darauf, in welchem konkreten Kontext »das Kunstmittel der Einfühlung« tatsächlich rigide abgelehnt wird, liefert Simon indessen auch. Es ist der Aufsatz über die *Theatralik des Faschismus* von 1939, der ursprünglich vermutlich in den *Messingkauf* integriert werden sollte, in der Gesamtausgabe jedoch davon gesondert erscheint.¹⁴³ Simon liest die *Theatralik des Faschismus*

140 Ebd. S. 290. Simon merkt dies lediglich in einer Fußnote an, obgleich es sich hierbei um eine Beobachtung von zentraler Bedeutung handelt.

141 Ebd. S. 286.

142 GBFA 22.1, S. 566.

143 Vgl. ebd. S. 283 u. 289. Vgl. ferner GBFA 22.2, S. 695: »*Zweite Nacht*: Die Poetik des Aristoteles/das Emotionenracket/die neuen Stoffe/der Held/der K-Typus und P-Typus/Theatralik des Faschismus/die Wissenschaft/Gründung des Thaeters.« Sowie ebd. der Kommentar auf S. 1075, wo als Datierung der Mai 1939 angegeben ist: »Über die *Theatralik*

als unmittelbar zum *Messingkauf* gehörend, was im Kontext seiner These zwar plausibel ist, vor dem Hintergrund des hier bisher Erarbeiteten jedoch mehr dafür spricht, dies nicht zu tun.

Es handelt sich bei dem kurzen Text um einen ebenfalls fiktiven Dialog zwischen zwei diesmal namentlich genannten Figuren, Thomas und Karl. Während die einleitenden Worte von Thomas sehr didaktisch klingen – er gibt einen Rückblick auf eine theaterpraktische Übung und kündigt sodann die Beschäftigung mit der »Theatralik im Auftreten der Faschisten«¹⁴⁴ an –, bereitet Karl die Beschäftigung mit dem Theater in dieser Zeit »Unbehagen«, denn er fürchtet Zynismus:

Ich denke mir, daß auch diese Betrachtung eigentlich dem Theater dienen soll, und muß gestehen, daß mir das einiges Unbehagen verursacht. Wie soll ich an das Theater denken, wenn das Leben so schrecklich ist? Zu leben, das heißt, am Leben zu bleiben, ist heute zu einer Kunst geworden; wer will da noch darüber nachdenken, wie man die Kunst am Leben erhalten könnte? Selbst solche Sätze, wie der eben ausgesprochene, scheinen mir schon zynisch in diesen Tagen.¹⁴⁵

Leben, Überleben und Kunst seien demnach geradezu identisch geworden, jedoch erscheint Karl bereits das Aussprechen dieses Satzes mit der anschließenden rhetorischen Frage als zynisch. Er relativiert das Aussprechen einer Wahrheit, indem er dieses Aussprechen selbst – durch den unvermittelten Wechsel von der Objekt- zur Metasprache – als zynisch beschreibt und damit die eigene Kritikfähigkeit gleichsam neutralisiert, den eigenen Worten nicht mehr ganz traut. Jedoch, so macht ihm Thomas klar, ginge es doch gerade darum, »diese Kunst zu leben«¹⁴⁶ zu verbreiten und jene der Unterdrückten zu studieren, und zwar gerade als Unterdrückte. Ausdrücklich geht er davon aus, dass die Mittel des Theaters zwar aktuell missbraucht werden, deswegen aber nicht zu verwerfen, sondern, ganz im Gegenteil, zurückzuerobern und zunächst genau zu studieren seien: »Angesichts des Elends der Menschheit, welches durch Menschen erzeugt wird, sprechen wir von den Diensten,

des Faschismus wird aber nicht für den *Messingkauf* bearbeitet.« In der alten Gesamtausgabe ist der Aufsatz noch in den *Messingkauf* integriert: vgl. BBGW 16, S. 558-569.

144 GBFA 22.1, S. 561-569. Hier S. 562.

145 Ebd.

146 Ebd.

welche unsere Kunst der Vergewaltigung leisten kann.«¹⁴⁷ Diese »Vergewaltigung« der Menschen geschieht, das wird von Thomas etwas später deutlich ausgesprochen, in erster Linie durch das Mittel der Einfühlung:

Betrachten wir vor allem die Art, wie er bei den großen Reden, die seine Schlächtereien vorbereiten oder begründen, agiert. Du verstehst, wir müssen ihn da betrachten, wo er das Publikum dazu bringen will, sich in ihn einzufühlen und zu sagen: ja, so hätten wir auch gehandelt. Kurz, wo er als *Mensch* auftritt und das Publikum davon überzeugen möchte, seine Handlungen als einfach menschliche, selbstverständliche aufzufassen und ihm so gefühlsmäßig seinen Beifall zu schenken. Das ist sehr interessantes Theater.¹⁴⁸

Das Studienobjekt, um das es hier geht, ist kein anderer als Hitler. Die rhetorische Strategie Thomas' zeigt dessen eigene Technik auf: Beobachtung zweiter Ordnung (»Betrachten wir [...]«), mithin Theatralisierung zweiter Ordnung (»[...] wir müssen ihn da betrachten, wo er das Publikum dazu bringen will [...]«), in Brecht'scher Terminologie also: Verfremdung. Durch die Positionierung an einem dritten Ort jenseits von Redner (Hitler) und Publikum (»einheitliche Masse«¹⁴⁹) wird eine Distanz erzeugt, die der letzte Satz, welcher die gesamte Szenerie zum Theater erklärt, auf die Spitze treibt: Hitlers rhetorische Ausbrüche zum Zwecke der Massensuggestion als »interessantes Theater«.

Doch auch Thomas baut mitunter auf rhetorische Strategien der Zustimmung, wenn er mit einem ›Wir‹, das hier als *Pluralis Auctoris* zu lesen ist, Karl und auch die Leserin zu sich und seiner Positionierung hinzuholt. Die unmittelbar anschließende, direkte Ansprache Karls (»Du verstehst, wir müssen [...]«) unterbricht diesen Zustimmungsgestus jedoch und erinnert wieder an die zugrundeliegende doppelt theatrale Situation, nämlich den Dialog über die ›Theatralik des Faschismus‹, welche darauf beruht, das ›Volk‹ zum Publikum zu machen, welches ganz und gar in der Einfühlung aufgeht: »Durch allerlei Tricks wird zuerst die Erwartung des Publikums – denn das Volk muss zum Publikum werden – erregt und gesteigert. [...] Er ist eine Einzelperson, ein Held im Drama, und versucht, das Volk, besser gesagt das Publi-

147 Ebd.

148 Ebd. S. 565. (Hervorh. i. O.)

149 Ebd.

kum, sagen zu machen, was er sagt. Genauer gesagt, fühlen zu lassen, was er fühlt.«¹⁵⁰

Was Thomas hier präzise beschreibt, ist eine Form induzierten Ressentiments, denn das ›Volk‹, das nun das Publikum eines ›Helden‹ im Drama ist, wird zum buchstäblichen ›Nach-Fühlen‹ verleitet, geradezu »vergewaltigt«, wie es zu Beginn heißt. Das ist der Zweck der dem Theater entlehnenen »Tricks« und die Voraussetzung dafür ist, dass »der Anstreicher«, wie Thomas Hitler dann bezeichnet, nicht als Politiker spricht, auch nicht als *public man*, als öffentliche Person, sondern »als Privatmann und zu Privatmännern.«¹⁵¹ Erst die scheinbare Privatheit, die bizarre ›Menschlichkeit‹ des »Anstreichers« ermöglicht die volle Einfühlung, jedoch wird der Schein der Privatheit paradoxerweise durch »theatralische« Mittel, nämlich insbesondere durch Gesten und »Haltungen« erreicht und »der Zuhörer nimmt teil an den Triumphen des Redners, er adoptiert seine Haltungen.«¹⁵²

Scheint diese Übernahme von Haltungen und auch Verhaltensweisen zunächst an die ›zitierbaren Gesten‹ zu erinnern, markiert die genaue Wortwahl doch einen wichtigen Unterschied: Das »Adoptieren« von Haltungen verweist auf eine sehr viel stärkere affektive und identifikatorische Bindung als ein Zitieren von Gesten, das primär technischer Natur ist, Distanz behält oder diese sogar erst herstellt und nicht zuletzt Kritik ermöglicht. Die Differenz ist genau genommen doppelter Art, es ist jene zwischen Gefühlsschauspieler und kaltem Schauspieler einerseits und ferner die zwischen einfühlendem und emanzipiertem Zuschauer andererseits. Die Techniken, die Thomas beim »Anstreicher« studiert hat, laufen indes auf das Gegenteil einer wie auch immer gearteten distanzierten Haltung hinaus, nämlich darauf, dass dessen Verhalten »als ein sozusagen naturgesetzliches Verhalten erscheint. Er ist so, wie er ist – und alle (sich in ihn einfühlend) sind so wie er.«¹⁵³

Eine der dunkelsten Seiten der Einfühlung oder, in heutiger Terminologie formuliert, der Empathie,¹⁵⁴ das wird in Brechts kurzem Dialog deutlich, ist die beschriebene ›Theatralik des Faschismus‹. So weit, so gut und so auch

150 Ebd. S. 566.

151 Ebd.

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Vgl. Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*. Auf Brechts *Theatralik des Faschismus* geht Breithaupt selbst, obwohl er von Haus aus Germanist ist, nicht ein, obwohl der Text die womöglich beste literarisch-theoretische Ausarbeitung und ein einschlägiger Beleg seiner Thesen wäre.

bereits hinlänglich bekannt.¹⁵⁵ Wichtig, weil über den zeithistorischen Kontext hinaus von gesellschaftlichem (möglicherweise jedoch nicht von allgemeinem) Interesse sind daran zwei Aspekte, die beide am Schluss des Dialogs zur Sprache kommen und leicht zu überlesen sind. Zum einen ist das der – zunächst paradox erscheinende – auch hier vorhandene Aspekt einer Einschränkung der Einfühlungskritik. Es mag zunächst überraschen, ist aber innerhalb des Dialogs nur folgerichtig, dass – bei aller Differenz zum *Messingkauf* – sogar hier ein winziges ›Türlein‹ zur Einfühlung offengelassen wird, wie sich am Schluss zeigt, wenn Thomas erklärt: »Die großartigste Eigenschaft des Menschen ist die Kritik, sie hat die meisten Glücksgüter geschaffen, das Leben am besten verbessert. Wer sich in einen Menschen einfühlt, und zwar restlos, der gibt ihm gegenüber die Kritik auf und auch sich gegenüber.«¹⁵⁶ Der kurze Einschub in der Mitte des Satzes, das »und zwar restlos«, inszeniert formal das genaue Gegenteil dessen, was er behauptet, denn durch sich selbst, durch den Einschub als Selbstbeschränkung, wird die Aussage des Satzes unterbrochen und gilt ihrerseits nicht mehr ›restlos‹, sondern nur bedingt.

Zum anderen verweist der letzte Satz des Dialogs auf die überzeitliche und nicht lediglich aktuelle Brisanz des zuvor Diskutierten: »Meinst du,« so fragt Thomas Karl, »die Praxis des Anstreichers ist neu?«¹⁵⁷ Die eindeutig rhetorische Frage muss dabei nicht nur als Verweis auf die lange Geschichte politischer Verführungskunst gelesen werden – zu denken wäre hier insbesondere an Machiavellis *Fürst* sowie an Rousseaus *Brief an d'Alembert* und die Diskussion um die Manipulation der öffentlichen Meinung bei Lippmann¹⁵⁸ –, sondern kann auch als Hinweis auf mögliche Wiederholungen in der Zukunft verstanden werden, sodass die ›Theatralik des Faschismus‹ dann keine Bezeichnung für ein bestimmtes historisches Phänomen mehr wäre, sondern der Begriff für eine totalitäre und von Brecht sehr präzise analysierte Form politischer Manipulation schlechthin. Bereits Frank Dietrich Wagner bemerkt hierzu:

155 Vgl. Frank Dietrich Wagner: *Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus*, Opladen 1989, insb. S. 199–220.

156 GBFA 22.1, S. 569.

157 Ebd.

158 Vgl. Machiavelli: *Der Fürst*; Rousseau: *Brief an d'Alembert*; Lippmann: *Die öffentliche Meinung*.

Im Massenfaschismus wird die kalte Herrschaftslogik so exekutiert, daß tatsächlich breite Massen ihr innerlich überzeugt zustimmen. Faschismus dieses Typs ist mehr als eine objektive Herrschaftsvariante. Er ist zugleich subjektives Bedürfnis für viele, applaudierte Gesellschaftsordnung und bejahetes Wertsystem. [...] In der ›Theatralik des Faschismus‹ im *Messingkauf* entfaltet Brecht diesen Politikstil an der Figur Hitler, doch auch wieder so allgemein, daß er von dieser einen Figur ablösbar und auf andere übertragbar ist. Auch das Rede-Ritual wird in den wiederholbaren und übertragbaren Grundzügen geschildert. Die Intention ›Unterstellung unter den Führer‹ ist auch von anderen Rednern leistbar.¹⁵⁹

Was Wagner als Herrschaftsform des Faschismus beschreibt, nämlich die Verlagerung der Herrschaft in das beherrschte Subjekt selbst, erscheint bei Brecht als Ergebnis gelungener Propaganda und Massensuggestion durch einen einzelnen Redner und ›Führer‹. Die These der ›Ablösbarkeit‹ von der konkreten historischen Situation, wie Wagner sie darlegt und der wir hier folgen wollen, müsste jedoch dahingehend erweitert und gewissermaßen radikalisiert werden, dass gar nicht unbedingt eine einzelne konkrete Person notwendig ist, um »breite Massen« zu überzeugen. Das bedeutet, dass ein Umkippen in totalitäre Verhältnisse nicht zwangsläufig durch eine Einzelperson und deren ›Theatralik‹, also durch einen Diktator initiiert sein muss, sondern es kann – das deuten die Formulierungen bei Wagner und auch bei Brecht selbst bereits an – durch nahezu beliebig viele »Redner« exekutiert werden, die dann lediglich alle dasselbe »Rede-Ritual« aufführen müssten. Durch die »wiederholbaren und übertragbaren Grundzüge« ergibt sich die Möglichkeit einer nahezu beliebigen Übertragung auf verschiedene Subjekte.

Dass gelungene ›Einführung‹ dieser extremen Art, also ein Aufgeben der eigenen Person zugunsten einer totalen Identifikation mit einer Führungsinstanz und deren Vorstellungen und Ansprüchen, ferner auch mit einer sprachlichen Monotonie sowie einem Mangel an Vorstellungskraft auf Seiten derjenigen, die sich mit ihr identifizieren, verbunden ist, beschreibt auch Hannah Arendt in ihrem Bericht über den Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem. Was dieser im Prozess sagte, so Arendt,

159 Wagner: *Brecht. Kritik des Faschismus*, S. 215. Auch Wagner liest, wie hier deutlich wird, den Text noch als Teil des *Messingkaufs*; seine Monographie ist vor der Berliner und Frankfurter Ausgabe erschienen.

war stets das gleiche, und er sagte es stets mit den gleichen Worten. Je länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, daß diese Unfähigkeit, sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu *denken* verknüpft war: Das heißt hier, er war nicht imstande, vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgend etwas vorzustellen. Verständigung mit Eichmann war unmöglich, nicht weil er log, sondern weil ihn der denkbar zuverlässigste Schutzwall gegen die Worte und gegen die Gegenwart anderer, und daher gegen die Wirklichkeit selbst umgab: absoluter Mangel an Vorstellungskraft.¹⁶⁰

Auch bei Hannah Arendt ist es demnach nicht das (Ein-)Fühlen, sondern das Denken, welches die Voraussetzung für eine den anderen einbeziehende, den anderen respektierende Vorstellungskraft ist. Dabei wäre es durchaus nahelegend, Eichmann auch einen absoluten Mangel an Empathie (mit seinen Opfern und mit den ihm im Prozess gegenüberstehenden Menschen) vorzuwerfen, doch das Entscheidende, was Eichmann fehlte, so macht Arendt deutlich, ist der durch das Denken sich vollziehende Perspektivwechsel, die Fähigkeit, »vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgend etwas vorzustellen«. Dabei kommt noch erschwerend hinzu, dass es für ihn sehr viel leichter als für einen »gewöhnlichen Verbrecher« gewesen ist, sich selbst zu betrügen, denn

er brauchte sich nur in eine nicht zu ferne Vergangenheit zurückzusetzen, als zwischen ihm und seiner Umwelt vollkommene Übereinstimmung herrschte, weil 80 Millionen Deutsche gegen die Wirklichkeit und ihre Faktizität durch genau die gleichen Mittel abgeschirmt waren, von denen Eichmanns Mentalität noch 16 Jahre nach dem Zusammenbruch bestimmt war – durch die gleiche Verlogenheit und Dummheit und durch die gleichen Selbsttäuschungen.¹⁶¹

Die Selbsttäuschungen waren demnach nicht etwa auf individuelle Defizite zurückzuführen, sondern waren eine kollektive Erscheinung, und es liegt der Schluss nahe, dass Selbsttäuschung und Aufgabe der eigenen Person durch die von Brecht beschriebene »restlose Einfühlung« Hand in Hand gehen oder mehr noch: Jene Einfühlung ist bereits eine Selbsttäuschung, weil sie das

160 Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, übers. von Brigitte Granzow, München 2006, S. 126. (Hervorh. i. O.)

161 Ebd. S. 129.

Singuläre eines Anderen, einer Autorität totalisiert und dadurch sowohl das eigene Selbst als auch die Wirklichkeit aus den Augen verliert. Das einzige Mittel gegen einen politischen Verführer, welcher Art auch immer, und dessen »Vergewaltigung« durch die Herstellung von Einfühlung gibt uns Thomas aus Brechts Dialog an die Hand. Es ist etwas, das jeder und jede leisten kann, nämlich die Wahrnehmung der »Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite« und die dadurch notgedrungen sich einstellende Relativierung absoluter Deutungsmacht sowie die Pluralisierung von Perspektiven: »Die Herstellung der Einfühlung mißlingt ihm bei denjenigen, deren Interessen durch ihn fortgesetzt verletzt werden, und zwar dann, wenn sie sich immerfort die Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite vor Augen halten und ihn nur als einen kleinen Bestandteil davon sehen.«¹⁶²

Dass dieser Widerstand aktives Handeln erfordert, macht Brechts Formulierung ebenfalls deutlich: Kein bloßes Hinschauen ist gefragt, sondern ein Sich-vor-Augen-Halten der gesamten Wirklichkeit. Nicht nur die scheinbar so natürliche Einfühlung geschieht demnach technisch, als bewusst eingesetztes Kunstmittel zum Zwecke der Massensuggestion, sondern auch deren Misslingen muss vom ›Zuschauer‹ aktiv herbeigeführt werden. Dafür braucht es ebenfalls eine Technik, die vom Einzelnen beständig angewendet werden muss, nämlich die Technik der kritischen Distanznahme auch noch gegenüber den vermeintlich eigenen Gefühlen.

IV.3 Ein anderes Drama der Nicht-Identität: Die *Flüchtlingsgespräche*

»Angestiftet von Diderot«¹⁶³, so lautet der Titel eines Aufsatzes von Klaus-Detlef Müller über Brechts *Flüchtlingsgespräche*, die im Jahr 1940 entstanden sind. Der Titel von Müllers Aufsatz bezieht sich dabei nicht auf die in dieser Arbeit verhandelten Texte Diderots, sondern auf einen weiteren bedeutenden Dialog. Ein Eintrag Brechts in seinem Arbeitsjournal vom 1.10.1940 gibt Auskunft über die Art der »Anstiftung«, von der Müller spricht, und den konkreten Text, um den es geht:

162 GBFA 22.1, S. 568.

163 Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Angestiftet von Diderot: Brechts ›Flüchtlingsgespräche‹«, in: *Literatur im Spiel der Zeichen. Festschrift für Hans Vilmar Geppert*, hg. von Werner Frick, Fabian Lampart und Bernadette Malinowski, Tübingen 2006, S. 239-254.

ich las in DIDEROTS JAKOB DER FATALIST, als mir eine neue möglichkeit aufging, den alten ZIFFEL-plan zu verwirklichen. die art, zwiegespräche einzuflechten, hatte mir schon bei KIWI gefallen. dazu habe ich vom PUNTILA noch den ton im ohr. ich schrieb probeweise 2 kleine kapitel und nannte das ganze FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE.¹⁶⁴

Es sind demnach in erster Linie die Form des Zwiegesprächs und der »ton« Diderots, die Brecht interessieren, und zwar so sehr, dass er offenbar unmittelbar ins Schreiben kommt. Müller stellt über die Form des Dialogs zudem einen Bezug zum unmittelbar davor entstandenen *Messingkauf* her, betrachtet diesen jedoch als »philosophische Form« des Dialogs und die *Flüchtlingsgespräche* dagegen als »satirischen Roman«.¹⁶⁵

Dass sich eine solche klare Trennung in verschiedene Gattungen bei genauerem Hinsehen jedoch als schwierig erweist, haben wir bereits beim *Messingkauf* gesehen, dessen Titel, wie gezeigt, bereits auf ein unauflösbares Mischungsverhältnis verweist. In den *Flüchtlingsgesprächen* erweist sich das dialogische Formprinzip darüber hinaus als Mittel zur Auseinandersetzung mit jener Wirklichkeit, deren Brutalität die beiden Flüchtlinge erst zu solchen gemacht hat, nämlich der des real existierenden Faschismus. Statt einer philosophischen Abhandlung oder einer wissenschaftlichen Analyse wird hier die Form eines fiktiven, freundschaftlichen Gesprächs zwischen einander zunächst Fremden gewählt, weil, so liegt als Schlussfolgerung nahe, diese Form der Fiktion paradoxerweise viel näher an der Wirklichkeit und den Fakten ist, als die zeitgenössische Philosophie, die Wissenschaft oder das Dokumentarische es sein könnten. Der von Diderot geborgte Ton ermöglicht eine Darstellung der Darstellung der Figuren selbst, die etwas gänzlich anderes ist als eine bloße Selbstdarstellung oder eine Verobjektivierung der Flüchtlinge: »Was traurig, tragisch, mitleidsheischend wirken könnte, wird durch diesen Tonfall seiner Lebensnähe beraubt. Erst diese komische Sprachmaske, so scheint es, die in jedem Moment das Artistische und Artifizielle ausstellt, erlaubt es Brecht, über Flüchtlinge zu schreiben, Flüchtlinge sich darstellen zu lassen.«¹⁶⁶

Darauf, dass die zeitgenössische Philosophie nicht geeignet ist, sich adäquat mit der Wirklichkeit zu befassen, verweist ferner ein Ausschnitt aus den

164 Brecht: *Arbeitsjournal*, S. 181.

165 Vgl. Müller: »Angestiftet von Diderot«, S. 243.

166 Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 245.

zu den *Flüchtlingsgesprächen* gehörenden Texten. Ziffel, der Physiker, weist gegenüber Kalle, dem Arbeiter, auf jenen Mangel an Wirklichkeit hin, von dem bereits die Rede war, denn

die augenblickliche Philosophie befaßt sich ausschließlich mit dem reinen Denken und Fakten werden bereits als Unreinheiten angesehen.

KALLE Ich hab gehört, die Physiker haben eine eigene Philosophie aufgestellt.

ZIFFEL Das ist richtig, sie haben es nicht mehr ausgehalten und Gesetze erlassen, die bestimmt haben, was für eine Art Aussagen zulässig sind und was für eine Art nicht. Sie haben darauf bestanden, daß die Aussagen Sinn haben müssen. Das war ein wohlthuender Fortschritt, aber es hat sich herausgestellt, daß es mit der Philosophie aus ist, wenn sie sich streng an Sinn halten soll. Mit der neuen Art von Aussagen hat man nicht viel mehr aussagen können als, sagen wir, »die gelben Stühle kosten bei der Firma A ebensoviel wie die grünen Stühle«. ¹⁶⁷

Ziffels Kritik richtet sich gegen die Abwendung der Philosophie von »der Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite«, wie sie bereits in der *Theatralik des Faschismus* thematisiert worden ist und wie sie, wie bei Hannah Arendt zu sehen war, gerade auch kennzeichnend für die Täter in diesem System gewesen ist. Es ist laut Ziffel demnach notwendig, gerade nicht auf der »Reinheit« des Denkens zu beharren, sondern die Empirie und die gesellschaftliche Realität aus verschiedenen Perspektiven in das Denken und die Theorie miteinzubeziehen, da durch ein zu dogmatisches Beharren auf dem »Sinn« ebendieser verloren geht. Es liegt auf der Hand, hier von einer »Dialektik der Aufklärung« ¹⁶⁸ zu sprechen, doch wollen wir auch selbst nah an der Wirklichkeit des Textes und dessen Verfahren bleiben, ohne ihn sofort unter

167 GBFA 18, S. 312.

168 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 2006, insb. S. 15: »Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann.« Einen direkten Bezug zwischen den *Flüchtlingsgesprächen* und der *Dialektik der Aufklärung* stellt Frank Dietrich Wagner her: »Es sind beides Werke, in denen sich schon die neuen Probleme der postfaschistischen Ära ankündigen. [...] Wo das Ende des Terrors absehbar ist, ist auch Schluß mit allen kurzfristigen Meinungen, die nicht mit ihm rechnen wollten oder konnten.« Vgl. Wagner: *Brecht. Kritik des*

einen von außen herangetragenen Begriff zu bringen, der den Blick auf das Konkrete doch gerade wieder verstellen würde.

Die einzigen noch möglichen Aussagen in einer »reinen Philosophie«, so zeigt Ziffels Beispiel, bestehen aus reiner Logik, aus redundanter Faktizität, jedoch ohne jegliche Auseinandersetzung mit den zugrundeliegenden Zusammenhängen und der daraus folgenden gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der Satz ist nichts als reine Logik und läuft formal auf jene sprachliche Figur hinaus, die uns in *Mann ist Mann* bereits im Titel begegnete, nämlich auf den Satz der Identität: Stuhl ist Stuhl, Mann ist Mann, alles ist identisch und austauschbar.

Gegen eine solche Entwirklichung des Denkens setzt Brecht nicht nur die Form des Dialogs als literarische, dramatische und spielerische Form, sondern konkret auch den Konjunktiv, die grammatische Möglichkeitsform, die zugleich eine Form der Distanzierung oder, mit Brecht gesprochen, der Verfremdung ist:

KALLE Der Idee, daß man den Faschismus aushalten könnt, wenn er nur friedlich wär, begegnet man öfters. Sie ist nicht besonders intelligent. [...] Genauso blöd ist es zu sagen, der Kapitalismus geht noch, aber der Faschismus, das ist zu viel. Wenn der Kapitalismus ohne den Faschismus gegangen wäre, wär der Faschismus nicht gegangen. Er soll nur ein Auswuchs sein, les ich. [...] Die Idee von einem friedlichen Kapitalismus ist wahnsinnig.¹⁶⁹

Der Konjunktiv lässt aus unhinterfragten Behauptungen bloße Meinungen und kritisierbare Ideen werden, die Kalle hier bloßstellt und ihnen sein eigenes Urteil entgegenstellt, nämlich das, dass der Kapitalismus den Krieg immer schon in sich trägt und der Faschismus lediglich dessen Radikalisierung ist, nicht etwas substanziell anderes. In diesem Fall hätten wir es hier mit einer scheinbaren Differenz zu tun, die laut Kalle in Wahrheit eine Identität ist: Kapitalismus und Faschismus sind, so meint er, im Grunde ein und dasselbe oder zumindest doch derart voneinander abhängig und ineinander verstrickt, dass das eine ohne das andere nicht zu denken ist.

Dabei beginnen die *Flüchtlingsgespräche* mit dem umgekehrten Phänomen, nämlich der Nicht-Identität von Begriffen oder vielmehr von Wort und Sache,

Faschismus, S. 327. Dass sich dieses Ende in den *Flüchtlingsgesprächen* tatsächlich bereits als absehbar darstellt, ist aus unserer Lektüre nicht zwangsläufig ersichtlich.

169 GBFA 18, S. 313.

von Signifikant und Signifikat. Im »Bahnhofsrestaurant von Helsingfors«, einem Transitraum und Nicht-Ort *par excellence*,¹⁷⁰ sitzen zwei Männer, geflohen vor dem Krieg in Europa, und reden, »sich ab und zu vorsichtig umblickend«, wie es heißt, über Politik.¹⁷¹ Noch sind sie einander unbekannt und haben daher keine Namen, Ziffel ist noch »DER GROSSE«, Kalle »DER UNTERSETZTE«:

DER GROSSE Das Bier ist kein Bier, was dadurch ausgeglichen wird, daß die Zigarren keine Zigarren sind, aber der Paß muß ein Paß sein, damit sie einen in das Land hereinlassen.

DER UNTERSETZTE Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch. [...]

DER GROSSE Man kann sagen, der Mensch ist nur der mechanische Halter eines Passes. Der Paß wird ihm in die Brusttasche gesteckt wie die Aktienpakete in das Safe gesteckt werden, das an und für sich keinen Wert hat, aber Wertgegenstände enthält.

DER UNTERSETZTE Und doch könnt man behaupten, daß der Mensch in gewisser Hinsicht für den Paß notwendig ist. Der Paß ist die Hauptsach, Hut ab vor ihm, aber ohne dazugehörigen Menschen wär er nicht möglich oder mindestens nicht ganz voll. [...] ¹⁷²

170 Helmut Koopmann spricht eher harmlos von einem »Wartesaal, in dem Vertriebenen stundenweise die Illusion einer Bleibe vermittelt wird.« Vgl. Helmut Koopmann: Art. »Bertolt Brecht: *Flüchtlingsgespräche*«, in: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, hg. von Bettina Bannasch und Gerhild Rochus, Berlin/Boston 2013, S. 249–256. Hier S. 250. Wie harmlos und geradezu aus der Zeit gefallen sich ein solch immerhin noch halböffentlicher »Wartesaal« im Vergleich gar zu heute üblichen, standardisierten Hotel-Architekturen ausnimmt, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, was Sebastian Freiseis anhand des Gebäudes einer Moteltette in Berlin beschreibt, deren Konzept sich nicht einmal mehr die Mühe macht, etwas anderes als bloßer Transitraum für eine ins Extrem getriebene »rastlose Existenzweise« sein zu wollen, einen gleichsam radikalen postmodernen Eskapismus: vgl. Sebastian Freiseis: »Flucht«, in: *promenade architecturale*, 27.1.2019: <https://promenade.architectural.com/2019/01/27/flucht/> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020). Heute, so scheint es, sind Rastlosigkeit und »Mobilität« so sehr zum Normalfall geworden, dass die Brutalität einer solchen Existenzweise kaum noch auffällt – es sei denn, man macht sich die Mühe, deren zugleich in Beton und übergreifige Transparenz gegossene Manifestationen zu betrachten.

171 Vgl. GBFA 18, S. 197.

172 Ebd.

Die Umkehrung des landläufigen Verständnisses im Verhältnis von Mensch und Pass, wir können auch sagen: staatsbürgerlichem Signifikat und Signifikant, gibt nicht nur bereits den heiter-melancholischen Ton des gesamten folgenden Gesprächs vor, sondern klingt auch wie ein Echo aus *Mann ist Mann*. Dort nämlich stellte bereits Uria fest: »Ein Mann kann jederzeit ersetzt werden, aber es gibt nichts Heiliges mehr, wenn es nicht ein Paß ist.«¹⁷³ Doch haben wir es in den *Flüchtlingsgesprächen* mit anderen Subjekten als in *Mann ist Mann* zu tun. War Galy Gay noch das Objekt eines Umbaus, das ihn zum einsatzbereiten Soldaten und flexiblen ›Dividuum‹ machte, sind es hier die Opfer jener erfolgreich umgebauten Dividuen, welche ein Krieg massenweise hervorbringt, deren Pass zur *conditio sine qua non* des Überlebens geworden ist, denn »der Paß muß ein Paß sein, damit sie einen in das Land hereinlassen.«¹⁷⁴

In beiden Fällen jedoch sind die Pässe ein Herrschaftsinstrument, und zwar aus ähnlichen, aber jeweils paradoxen Gründen: Obwohl der Einzelne austauschbar ist und als Einzelner nicht zählt – weder als Soldat noch als Flüchtling –, muss er dennoch eindeutig identifiziert werden können. Die Pässe, so Ziffel, »gibts hauptsächlich wegen der Ordnung. Sie ist in solchen Zeiten absolut notwendig. Nehmen wir an, Sie und ich liefen herum ohne Bescheinigung, wer wir sind, so daß man uns nicht finden kann, wenn wir abgeschoben werden sollen, das wär keine Ordnung.«¹⁷⁵ Die Gefahr, die für die beiden Exilanten besteht, ob mit oder ohne Pass, ist die, erneut exiliert zu werden und damit *de facto* vogelfrei, ohne jedes Asyl zu sein. Der Pass, so wird damit deutlich, dient nicht ihnen selbst, schützt sie in keiner Weise, sondern dient lediglich jenen, die an der Aufrechterhaltung der Illusion einer ›Ordnung‹ interessiert sind, welche es ohnehin längst nicht mehr gibt. Was Ziffel und Kalle durch ihr heiter, aber auch bitter anmutendes Gespräch zur Sprache bringen, ist die Situation des absoluten Exils als solchem, wie es zu jener Zeit (und heute wieder) nicht etwa vereinzelt Gruppen von Menschen, sondern vielmehr Massen von buchstäblich Vereinzelten betrifft:

Die gewaltigen Gruppen von staatenlosen Flüchtlingen und *Displaced Persons* waren Exilanten ohne Exil, ohne Asyl, ohne Freistatt. Sie waren nicht

173 Hier zitiert nach Brecht: *Mann ist Mann*, S. 10.

174 GBFA 18, S. 197.

175 Ebd. S. 199.

allein aus ihren nationalstaatlichen Verbänden, sie waren, da sie über keinerlei Rechtstitel für die Zugehörigkeit zu einer territorial gebundenen Gesellschaft verfügten, aus der Menschheit exiliert.¹⁷⁶

Was Werner Hamacher hier in Auseinandersetzung mit Hannah Arendts Formel vom »Recht, Rechte zu haben«¹⁷⁷ beschreibt, ist die Situation derjenigen Menschen, an welchen sich etwas manifestiert, was potenziell jeden anderen Menschen auch betreffen kann, nämlich die Reduktion auf einen »Zustand ohne Gesellschaft und ohne Recht.«¹⁷⁸ Und, so muss hinzugefügt werden, ohne Sprache. Dies wird wiederum in einem anderen Text Arendts thematisiert.

1943 hat sie sich gegen den Begriff ›Flüchtlinge‹ als Bezeichnung für sich selbst und ihresgleichen ebenso vehement und zugleich formal paradox gewandt wie Brecht einige Jahre zuvor, nämlich 1937, umgekehrt gegen den Begriff ›Emigranten‹. »Vor allem mögen wir es nicht«, so Arendt gleich zu Beginn ihres Essays *Wir Flüchtlinge*,

wenn man uns ›Flüchtlinge‹ nennt. Wir selbst bezeichnen uns als ›Neuankömmlinge‹ oder als ›Einwanderer‹. [...]

Als Flüchtling hatte bislang gegolten, wer aufgrund seiner Taten oder seiner politischen Anschauungen gezwungen war, Zuflucht zu suchen. Es stimmt, auch wir mussten Zuflucht suchen, aber wir hatten vorher nichts begangen, und die meisten unter uns hegten nicht einmal im Traum irgendeine radikalen politischen Auffassungen. Mit uns hat sich die Bedeutung des Begriffs »Flüchtling« gewandelt. »Flüchtlinge« sind heutzutage jene unter uns, die das Pech hatten, mittellos in einem neuen Land anzukommen, und auf die Hilfe des Flüchtlingskomitees angewiesen waren.¹⁷⁹

Während Arendt im Folgenden den »großen Optimismus« darlegt, mit dem sich die unfreiwillig so bezeichneten ›Flüchtlinge‹ alle Mühe gaben, den »anderen Leuten zu beweisen, dass wir ganz gewöhnliche Einwanderer

176 Werner Hamacher: »The one right no one ever has«, in: ders.: *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018, S. 336-362. Hier S. 338.

177 Vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986, S. 614: »[...] so etwas [...] wie ein Recht, Rechte zu haben.«

178 Hamacher: »The one right no one ever has«, S. 343.

179 Hannah Arendt: *Wir Flüchtlinge*, übers. von Eike Geisel und mit einem Essay von Thomas Meyer, Stuttgart 2018, S. 9.

seien«¹⁸⁰, wendet sich Brecht einige Jahre zuvor in dem Gedicht *Über die Bezeichnung Emigranten* gerade umgekehrt gegen die sprachliche Verharmlosung der Flucht zur scheinbar freiwilligen ›Emigration‹:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:
Emigranten.
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da
Aufnahm.¹⁸¹

Was beide jedoch eint, das ist die Ablehnung der jeweiligen Fremdbezeichnung und das Beharren auf der Diskrepanz zwischen dem eigenen Selbstverständnis und den Namen, die den ›Fremden‹, zu welchen sie selbst gehören, von anderen gegeben werden. Verloren gegangen ist den ›Eingewanderten‹ oder ›Geflohenen‹ jeweils nicht allein die territoriale Zugehörigkeit, sondern auch die sprachliche Zugehörigkeit oder vielmehr die Zugehörigkeit zu einer bedeutungsvollen, allgemein wirkmächtigen und wirklich eigenen Sprache: »Wir haben unsere Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle.«¹⁸²

Vor diesem Hintergrund kann der Pass in Brechts *Flüchtlingsgesprächen* als Symbol jener verlorengegangenen, nicht nur räumlichen, sondern auch sprachlichen und damit politischen Zugehörigkeit verstanden werden, die es aber formal nur so lange geben kann, wie der Pass *als Pass*, das heißt als Dokument jener Zugehörigkeit seines Trägers anerkannt wird, die durch den Pass selbst erst hergestellt wird. Die ›Identität‹ des Passes ist somit daran gebunden, dass er mehr und anderes ist, dass er eine eindeutige Verweiskfunktion hat. Ist er nur noch irgendein Pass, dann ist er gerade kein Pass mehr, und das erklärt auch, warum »der Mensch in gewisser Hinsicht für den Paß notwendig ist«¹⁸³, und nicht etwa umgekehrt der Pass für den Menschen.

180 Ebd. S. 9f.

181 GBFA 12, S. 81.

182 Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 10.

183 GBFA 18, S. 197.

Dass es für die beiden Exilierten Kalle und Ziffel in der Tat kein echtes Asyl, keinerlei Ankommen an irgendeinem Ort geben kann, zeigt sich daran, dass auch in den erwähnten Exilländern von der Schweiz bis Lappland eine Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Rhetorik und Realität und nicht zuletzt auch zwischen Einheimischen und Fremden herrscht, welche wiederum aufgrund ihrer randständigen, ihrer »deterritorialiserten«¹⁸⁴ Position, der »Position der Exilierten«¹⁸⁵ in der Lage sind, genau jene Differenzen und Widersprüche besonders scharf wahrzunehmen. So sagt Ziffel einmal:

Die beste Schul für Dialektik ist die Emigration. Die schärfsten Dialektiker sind die Flüchtlinge. Sie sind Flüchtlinge infolge von Veränderungen und sie studieren nichts als Veränderungen. Aus den kleinsten Anzeichen schließen sie auf die größten Vorkommnisse, das heißt, wenn sie Verstand haben. Wenn ihre Gegner siegen, rechnen sie aus, wieviel der Sieg gekostet hat, und für die Widersprüche haben sie ein feines Auge.¹⁸⁶

Diese extreme Positionierung führt jedoch notgedrungen in eine Aporie: Zwar ist die Emigration gleichsam die Möglichkeitsbedingung für die kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem Herkunftsland als auch mit den Exilorten, doch bleibt diese Position zugleich eine immer unmögliche, da sie sich nie festigen kann, das Ins-Verhältnis-Setzen zu den Dingen jedoch die Bedingung für ein echtes Wissen über die Dinge wäre. »Um zu wissen«, so Didi-Huberman in seinem Buch über Brecht, »muss man Position beziehen, was voraussetzt, dass man sich bewegt und unablässig die Verantwortung für diese Bewegung übernimmt.«¹⁸⁷ Schon dies ist für die beiden Flüchtlinge in Brechts Text und für Flüchtlinge überhaupt nahezu unmöglich, insofern die Flucht doch gerade durch eine unfreiwillige Bewegung, einen Zwang zur Bewegung definiert ist. Die ideale Bewegung des Position-Beziehens hingegen »ist sowohl *Annäherung* als auch *Abstandnehmen*: Annäherung unter Vorbehalt, Abstandnehmen voller Begehren. Sie setzt einen Kontakt voraus,

184 Vgl. zum Begriff der ›Deterritorialisierung‹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhart Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, S. 27: »Das also sind die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung.«

185 Vgl. die Formulierung von Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 13.

186 GBFA 18, S. 264.

187 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 16.

allerdings als einen unterbrochenen, wenn nicht abgerissenen, verloren gegangenen, bis zuletzt unmöglichen.«¹⁸⁸ Und genau das ist dann doch, »alles in allem, die Position des Exils«¹⁸⁹, die sich nach Didi-Huberman an Brechts erzwungenem und fünfzehn Jahre währendem Unterwegssein ab 1933 in exemplarischer Weise zeigt.

Dessen Exilländer entsprechen weitgehend jenen in den *Flüchtlingsgesprächen*, allerdings in unterschiedlicher Reihenfolge.¹⁹⁰ Dabei wird gleich im ersten Land der einzige Ausweg aus der überall sich zeigenden Nicht-Identität zwischen Ideologie und Wirklichkeit von Ziffel auf den Punkt gebracht: erneute Flucht. Bezeichnenderweise geht es in diesem ersten Ländergespräch um Freiheit, also um den Kernaspekt jener Aporie der Positionierung, die wir eben gesehen haben, denn, so lässt sich zusammenfassen, um wirklich Position beziehen zu können, braucht es reale Freiheit, nicht deren Beschwörung: »Wenn Sie meine Meinung wissen wollen: raus aus jedem Land, wo Sie einen starken Freiheitsdurst finden. In einem günstiger gelegenen Land ist er überflüssig.«¹⁹¹ Gemeint ist an dieser Stelle die Schweiz, »ein Land, das berühmt dafür ist, daß Sie dort frei sein können.«¹⁹² Soweit das Klischee. Der Haken an der Sache folgt freilich auf dem Fuße: »Sie müssen aber Tourist sein.«¹⁹³ Kalle steuert schließlich noch seine persönliche Erfahrung bei, welche die Ideologie vollends Lügen straft: »Ich war dort und hab mich nicht sehr frei gefühlt.«¹⁹⁴ Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommt man dann auf Amerika zu sprechen und es spitzt sich die Diskrepanz zwischen beschworener und tatsächlicher ›Freiheit‹ noch weiter zu, denn auch dort »ist ein besonders starkes Gerede von der Freiheit.«¹⁹⁵ Wie, so scheint die eigentliche Frage zu lauten, kann man diesem Freiheitsanspruch gerecht werden, wie soll man die Freiheitsbehauptungen verwirklichen können, die doch umso größer sind, je weniger Freiheit es tatsächlich gibt? Dass das Verhältnis von Freiheitsrhetorik und verwirklichter Freiheit jeweils umgekehrt proportional zueinander zu

188 Ebd. (Hervorh. i. O.)

189 Ebd.

190 Vgl. den Kommentar zur Entstehung: GBFA 18, S. 573; sowie Koopmann: Art. »Bertolt Brecht«, S. 250.

191 GBFA 18, S. 249.

192 Ebd. S. 248.

193 Ebd.

194 Ebd.

195 Ebd. S. 253.

sein scheint und »besonders starkes Gerede« daher verdächtig ist, fasst Kalle schließlich in ein präzises Bild:

Wie ich schon vorhin gesagt hab: es ist verdächtig. Damit einer von Freiheit redet, muß ihn der Schuh drücken. Von Menschen, die in gutem Schuhwerk herumgehn, werdens selten erleben, daß sie in einem fort davon reden, wie leicht ihre Schuh sind und wie sie passen und nicht drücken und daß sie keine Hühneraugen haben und keine dulden würden.¹⁹⁶

Das »Gerede« von der Freiheit, so wird deutlich, entspricht einem Surrogat und mehr noch: Es verhindert mitunter sogar die Verwirklichung tatsächlicher Freiheit, da es Veränderungen in der Wirklichkeit mit Sprache nicht etwa anstößt, sondern diese möglichen Veränderungen ersetzt. Übersetzt in heutige Terminologie ist das, was Kalle beschreibt, somit symbolische »Pseudopolitik«¹⁹⁷, ein reines Lippenbekenntnis, und insofern nicht einfach eine amüsante literarische Anekdote, als das Ausmaß jener symbolischen Formen von Politik in Krisenzeiten allgemein besonders hoch zu sein scheint. Aktuell weist unter vielen anderen etwa Robert Pfaller auf ein eklatantes Missverhältnis zwischen Symbolik und Realität der Politik hin und benennt auch die damit verbundenen Gefahren:

Wenn es nicht gelingt, die pseudolinke Symbolpolitik endlich von links zu kritisieren und sie zugunsten einer wirklichen linken, auf Gleichheit und Wohlstand aller ausgerichteten emanzipatorischen Politik zu verabschieden, dann wird es in Zukunft nichts mehr geben, was den in vielen Ländern bereits spürbar gewordenen Siegeszug der Rechten aufhalten kann. [...] Auch wir Intellektuellen müssen endlich einsehen, was die Massen offenbar schneller begriffen haben: Die Ideologie der Postmoderne, samt den dazugehörigen Pseudopolitiken, ist unrettbar bankrott. Sie ist als neoliberale Komplizin durchschaut und wird sich davon nicht mehr erholen.¹⁹⁸

Unabhängig davon, ob man dieser Zeitdiagnose zustimmt oder nicht, zeigt sie die Gefahren eines zu großen Auseinanderdriftens von öffentlicher Rhetorik einerseits und den missachteten und bagatellisierten persönlichen Erfahrungen Einzelner, und zwar vieler Einzelner andererseits auf, nämlich eine

196 Ebd.

197 Vgl. Pfaller: *Erwachsenensprache*, S. 92.

198 Ebd. S. 94f.

gesamtgesellschaftliche Regression in Richtung rechter Gesinnungen einerseits und neofeudaler Verhältnisse andererseits, die strukturell beide auf größere soziale und ökonomische Ungleichheit ausgerichtet sind und damit zu einer immer weniger zu überbrückenden gesellschaftlichen Spaltung führen.

Flüchtlinge sind indes, das zeigen uns Brechts Figuren Ziffel und Kalle, nicht nur die Opfer eklatanter gesellschaftlicher Missverhältnisse, sondern auch deren präziseste Ankläger, »denn für die Widersprüche haben sie ein feines Auge.«¹⁹⁹ Sie sind diejenigen, deren Existenz von Grund auf paradox ist, ein Schauplatz der gesellschaftlichen Widersprüche, die sie am eigenen Leibe tragen, mitunter auch mit dem eigenen Leben austragen, und daran gibt es nichts zu idealisieren oder zu beschönigen – und doch oder gerade deswegen wählt Brecht dafür jenen heiteren, humoristischen Ton, den er bei Diderot vorgefunden hat.

IV.3.1 Pornographie oder die Kunst der (Selbst-)Zensur

Diderot kommt an einer Stelle der Gespräche auch namentlich vor, und zwar im Zusammenhang der Diskussion von Pornographie und Kunst. Für Ziffel ist Diderot das beste Beispiel für eine »mit Kunst betriebene« und daher »tugendhafte« Pornographie:

Weil wir heute gerade beir [sic!] Pornographie sind: haben Sie das bemerkt, wie tugendhaft die wird, wenn sie mit Kunst betrieben wird? Benutzen Sie die fotografische Methode, und was herausbringt, ist eine Schweinerei. [...] Und dann nehmen Sie Leda mit dem Schwan, ein delikates gemaltes Stück Sodomie, an sich keine gesellschaftsfähige Gewohnheit, aber plötzlich ist dem Ganzen der Stempel der Kunst aufgedrückt und Sie können zur Not Ihren Kleinen zeigen. Und die sexuelle Wirkung ist die zehnfache, weils eben Kunst ist! An den [sic!] Diderot, solche Stellen wie die, wo jemand zuhört, wie die Frau beim Akt immer davon redet, wie sie ihr Ohr juckt [...]. An so was kann man sich immer nur mit Rührung erinnern. Das ist Kunst und wirkt aufregender als eine gewöhnliche Spekulation auf die Sinnlichkeit.²⁰⁰

Der Kommentar lässt hier wissen, dass die von Diderot nacherzählte Stelle eine fast wörtlich übernommene Anekdote ist, die Jacques seinem Herrn er-

199 GBFA 18, S. 264.

200 Ebd. S. 224f.

zählt.²⁰¹ Brecht selbst benutzt insofern also seinerseits eine »fotografische« Methode, indem er das bei Diderot vorgefundene Material nahezu unverändert übernimmt, es – wir erinnern uns an die wichtigste Technik des Schauspielers – zitiert (oder auch plagiiert) und zugleich verfremdet. Viel interessanter als dieses nicht markierte Zitat ist jedoch die behauptete Verbindung von indirekter, uneigentlicher Darstellung und potenziertes Wirkung. Zwar argumentiert Ziffel zunächst scheinbar moralisch mit der »Tugend«, doch geht es ihm offenkundig um etwas anderes, nämlich darum, dass die Kunst »aufregender« wirkt als die Pornographie, das uneigentlich Erzählte also eine weitaus größere Wirkung entfalten kann als das direkt und »naturalistisch« Gezeigte.

Kalles Antwort darauf bleibt dann ihrerseits vage und vielsagend: »Ich hab immer gedacht, man liest viel zu wenig die klassischen Schriftsteller.«²⁰² Vor dem Hintergrund von Diderots bekannten Erfahrungen mit Zensur aufgrund seiner Schriften und Ideen einerseits sowie der Lebenssituation Brechts zur Zeit der Niederschrift der *Flüchtlingsgespräche* andererseits liegt hier die Vermutung nahe, dass der Begriff der »Pornographie« selbst als eine kunstvolle Form der Chiffrierung zu verstehen ist, als eine Form der Verschiebung in einen anderen, aktuell weniger gefährlichen Bereich des Diskurses. Worum es hier eigentlich zu gehen scheint, das ist die Unmöglichkeit, unter bestimmten Voraussetzungen direkt zu sprechen und damit die erwünschte Wirkung zu erreichen, und ferner die Möglichkeiten, welche die Kunst dafür bereithält. So gesehen handelt es sich bei dem Gespräch über »Pornographie« um eine autopoetologische Reflexion, denn die *Flüchtlingsgespräche* vollziehen genau das, was dort als Verfahren der »Kunst« zugeschrieben wird: Über den Stil Diderots, durch das Leihen von dessen Stimme wird ein Ton erzeugt, der zu einem indirekten, uneigentlichen, eben verfremdeten Sprechen über grausame Realitäten befähigt. Eine direkte Thematisierung der gesellschaftlichen Realität, die »fotografische Methode« wäre in der Tat schlicht »Pornographie« und wäre von den Rezipienten vermutlich tatsächlich als »eine Schweinerei« wahrgenommen worden.

Dass echte Pornographie zu jenem Zeitpunkt sehr viel weniger gefährlich als eine direkte Anklage politischer Verhältnisse gewesen ist, zeigen darüber hinaus die mitunter tatsächlich pornographischen Schriften, die sich im

201 Ebd. S. 592.

202 Ebd. S. 225.

Anhang der *Flüchtlingsgespräche* finden.²⁰³ Pornographie in diesem konkreten Sinne wäre also womöglich auch eine Form der Befreiung, wo ansonsten nicht mehr viel Freiheit existiert. In den bereits zur Sprache gekommenen *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* erwähnt Brecht im Teil über die notwendige List bei der Verbreitung der Wahrheit zwar nicht Diderot, jedoch einen anderen Aufklärer, nämlich Voltaire, und dessen Methode der ›Galantisierung‹ oder ›Erotisierung‹ einer politischen, einer Autoritäts- und Machtkritik: »Voltaire bekämpfte den Wunderglauben der Kirche, indem er ein galantes Gedicht über die Jungfrau von Orleans schrieb. Er beschrieb die Wunder, die zweifellos geschehen sein mußten, damit Johanna in einer Armee und an einem Hof und unter Mönchen eine Jungfrau blieb.«²⁰⁴ Auch hierbei handelt es sich um eine Verschleierung durch ›Pornographie‹ respektive um eine gewissermaßen ›pornographische‹ Verschleierung. Das galante Gedicht ist offenbar weit weniger gefährlich, als es die direkte politische Kritik wäre, auch und sogar, wenn es um die Kirche als Machtzentrum und Adressat der Kritik geht.

Darüber hinaus ist die grundsätzliche Bevorzugung einer indirekten Darstellung auch eine Konsequenz aus der Kritik an der unmittelbaren Einfühlung. Pornographie »als gewöhnliche Spekulation auf die Sinnlichkeit«²⁰⁵ setzt auf unmittelbare Reaktion durch maximale Erregung, die eben auch durch eine spezielle Form der ›Einfühlung‹ und Identifikation zustande kommt. In diesem Sinne ist Pornographie das Gegenteil eines kritischen, weil epischen Theaters. Wo das epische Theater zeigt, dass es zeigt, da ist die Pornographie reines Zeigen, ohne Abstand. Zudem ist Pornographie notwendig auf einen Zuschauer angewiesen; ohne Zuschauer ist Pornographie keine, sondern bloße Sexualität und reine Privatangelegenheit. Dagegen ist ein Theater ohne Zuschauer, wie wir gesehen haben, für Brecht zumindest vorstellbar. Wenn dann aber trotz maximaler Einfühlung im Falle der Pornographie dennoch in der Kunst, also mithin auch im Theater, »die sexuelle Wirkung [...] die zehnfache [ist], weils eben Kunst ist«²⁰⁶, dann kann dies nur bedeuten, dass die sexuelle Wirkung nicht durch unmittelbare Einfühlung zustande kommt, sondern ebenfalls durch einen Abstand sogar befördert wird. Dieser kunstvolle Abstand und die Verschiebung des bloß

203 Vgl. ebd. S. 315-327.

204 GBFA 22.1, S. 82f. (Hervorh. i. O.)

205 Vgl. GBFA 18, S. 225.

206 Vgl. ebd.

Sexuellen in den Bereich der Kultur und die Kunst ist natürlich das, was die Psychoanalyse ›Sublimierung‹ nennt.

Das alles ist im Grunde nicht weiter interessant, allerdings findet die Verschiebung hier, wie wir gesehen haben, in umgekehrter Weise statt. Nicht Pornographie oder das Sexuelle wird gemieden und in einen anderen Bereich transformiert, sondern die direkte Darstellung der politischen Realität einerseits sowie experimentellere, radikalere literarische Formen andererseits werden umgangen. Auf diese Gesten der Vermeidung in Bezug auf das politisch Brisante weist auch Müller-Schöll hin:

Wir begreifen hier, was die Lektüre aller nach 1933 verfasster Texte Brechts gleichsam zur Voraussetzung hat: Es sind solche eines Geflohenen, denen eine Rücksicht auf Darstellbarkeit im politischen Sinne eigen ist, ein konstitutives Ausblenden existenzgefährdender Themen wie Formen. Sie müssen deshalb durchgängig zumindest auch auf die Spuren dessen hin gelesen werden, was in ihnen angesichts der Lage nicht geschrieben werden kann oder darf.²⁰⁷

Dass es diese Spuren in den *Flüchtlingsgesprächen* zuhauf gibt, sollte in den hier exemplarisch behandelten Stellen bereits deutlich geworden sein; Hauptmerkmal ist der humoristische, verfremdende Ton, der den ganzen Text durchzieht. Geradezu als Poetik der Flucht lässt sich jedoch das immer wiederkehrende Motiv des Abschieds lesen, dass die einzelnen Episoden jeweils abschließt oder vielmehr abbricht, sie damit verbindet und zugleich auf ein Unendliches, nie Abgeschlossenes verweist: ein niemals mögliches Ankommen der Fremden in der Fremde. Jede Begegnung, jedes Gespräch ist buchstäblich flüchtig, weil die beiden Protagonisten selbst Flüchtige sind und dies auch bis zuletzt bleiben, da sie sich immer wieder aufs Neue entfernen: »Kurz darauf schieden sie voneinander und entfernten sich, jeder an seine Statt.«²⁰⁸ Paradoxerweise ist es dennoch gerade diese Flüchtigkeit, auf die im gesamten Text Verlass ist, weil sie, einem Leitmotiv gleich, immer wiederkehrt. Die wiederkehrende Flüchtigkeit ist zugleich eine flüchtige Wiederkehr und erinnert durch die Unterbrechung, die dadurch markiert wird, an die Brüchigkeit und das Prekäre der Gesamtsituation, aber auch daran, dass es sich um eine Fiktion handelt und wir es mit einem Erzähler

207 Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 247.

208 GBFA 18, S. 211. Der Satz kehrt in exakt dieser Form oder in Varianten davon immer wieder; somit ist er ein Zitat und wohl auch eine zitierbare Geste des Regisseur-Erzählers.

zu tun haben, dessen Zuverlässigkeit wir nicht beurteilen können. Immer jedoch verweist der das Gespräch jeweils abbrechende Satz auf Ungesagtes, nicht Thematisiertes, das »jeder an seine Statt« mitnimmt, womöglich beim nächsten Treffen zur Sprache bringt, vielleicht aber auch für immer ungesagt lässt. Der Erzähler, so scheint es, schützt hier seine Figuren, indem er eine kunstvolle Selbstzensur übt und das Gespräch jeweils abbrechen, die Szene geradezu filmisch »ausblenden« lässt.

IV.3.2 (K)ein Theater. Nirgends

Dass ein Bahnhofsrestaurant in der Fremde keine Bühne ist und Flüchtlinge keine Schauspieler sind, wird gleich zu Beginn der *Flüchtlingsgespräche* klar, denn die beiden Protagonisten reden, »sich ab und zu vorsichtig umblickend,«²⁰⁹ über Politik. Ein derartiges Umblicken wäre nicht nur auf einer Bühne des »alten« Theaters ein Bruch mit der Illusion, sondern zugleich auch eine Unmöglichkeit für das epische Theater, welches das Zeigen zeigen soll. Ein vorsichtiges Umblicken in der Öffentlichkeit ist hingegen die Geste desjenigen, der sich verfolgt, bedroht und misstrauisch beobachtet fühlt, und zwar als er selbst und unabhängig davon, was er darzustellen beabsichtigt. Unter diesen Umständen gibt es kein Zeigen irgendeines Zeigens, sondern nur ein Da-Sein ohne Möglichkeit irgendwelcher Darstellung.

Wenn ferner die Bühne als »Fluchtort« gelten kann, »weil ihr Als-ob dort für die Zeit der Vorstellung eine Grundlage schafft, wo anderswo keine ist, und dadurch eine kritische Distanz und mit ihr die Möglichkeit überhaupt von Kritik eröffnet«²¹⁰, dann ist es dieses Als-ob, das in den *Flüchtlingsgesprächen* überhaupt erst wieder hergestellt werden muss, da jene Bühne, die eine Unterbrechung des Alltäglichen und Möglichkeitsbedingung der Kritik wäre, als möglicher Fluchtort fehlt. Eben weil die beiden Protagonisten auf einer realen Flucht sind und somit einem dauerhaften Ausnahmezustand ausgesetzt sind, ist eine Unterscheidung von Alltag und Flucht daraus verunmöglichlicht. Die kritische Distanz der Bühne, auch einer Bühne des öffentlichen Raums, ist unter den Bedingungen jener ungeheuren Distanz, die sie gezwungenermaßen zu ihrem bisherigen Leben einnehmen müssen, eine verlorene. Und dennoch schaffen sie sich Raum für Kritik, flüchtig zwar, aber dennoch möglich. Das kritische Moment wird in erster Linie durch den bereits

209 Ebd. S. 197.

210 Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 251.

mehrfach thematisierten Humor und die damit einhergehende Verfremdung erzeugt, doch täuscht dies auch über die Melancholie hinweg, die sich durch die Abwesenheit eines ›Publikums‹ oder vielmehr von Gesellschaft überhaupt einstellt, eine Melancholie, die durch das Verwiesensein auf sich selbst gekennzeichnet ist. Der Ausweg daraus ist nur der jeweils andere Gesprächspartner.

Was die Situation der beiden Flüchtlinge nämlich konstituiert, ist zunächst der Ausschluss aus einer Gemeinschaft, den man mit Hamachers Auseinandersetzung mit Aristoteles' *Politik* als ein Urteil der »Sprache der Entscheidung«²¹¹ betrachten kann. Diese, wir haben es im Zusammenhang mit Galy Gays Nein, also dem paradoxen Nein eines ›Mannes, der nicht nein sagen kann‹, bereits gehört,

spricht *über* Andere, sie spricht nicht *mit* ihnen. Indem sie das Ende des Miteinandersprechens markiert, lässt sie die Gemeinschaft an just derjenigen Stelle verstummen, an der sie nichts als Sprache sein soll. Indem sie das Miteinanderleben aus Sprache für beendet erklärt, statuiert die *krisis* den Tod der Gemeinschaft. Sie ist Urteil, Gewalt der Physis, Faktum, Fatum; kontraktives Ereignis des Seins ohne jenen Abstand zu sich, der sie zu einem Geschehen der Pluralität des politischen Seins öffnen und auf Andere und Anderes als Sein offenhalten könnte.²¹²

Diesem Urteil über sich, dieser sprachlichen und zugleich physischen Gewalt begegnen die beiden Flüchtlinge mit der sprachlichen Zuwendung zum jeweils anderen und eröffnen einander damit gleichsam wieder einen minimalen gemeinschaftlichen Raum. Doch gehen wir zunächst einen Schritt zurück: Hamacher entfaltet seine Überlegungen an dem Axiom, dass Gerechtigkeit (*dike*) Sprache sei, aber eben in der besonderen Form der Entscheidung respektive *krisis*, und

dass *dike* Entscheidung sei, lässt [...] keinen Zweifel daran, dass diese Entscheidung – *krisis* – nicht anders als sprachlich verfasst sein kann. In dieser definitorischen Bestimmung kulminiert die Darlegung der Identität von Miteinanderleben und Miteinanderreden, von *polis* und *logos*, und die Charakterisierung des Lebewesens, das wesentlich als Gemeinschaftswesen, als

211 Hamacher: »Dike – Sprachgerechtigkeit«, S. 48f.

212 Ebd. S. 49. (Hervorh. i. O.)

zoon politikon, existiert und sich, in eins damit, durch Sprache auszeichnet, als *zoon logon echon*.²¹³

Die Flüchtlinge, denen beides genommen worden ist, die Gemeinschaft und die Sprache, sind damit tatsächlich »aus der Menschheit exiliert«²¹⁴ und müssen sich die Grundlagen eines menschlichen Lebens wieder neu erschaffen, auf gleichsam wankendem Grund und unter bleibender Bedrohung ihres Lebens. Vor diesem Hintergrund ist bereits der zunächst eher unspektakulär erscheinende Titel von Brechts Dialog eine Form der ›Dialektik im Stillstand‹: ›Flüchtlingsgespräche‹ sind ein gleichsam Unmögliches, insofern Flüchtlinge gerade durch ihren Ausschluss aus der Sprache als Objekt jener *krisis* gekennzeichnet sind, die sie überhaupt erst zu Flüchtlingen macht, eine *krisis* nämlich, die so radikal ist, dass sie Menschen »aus der Menschheit exiliert«.

Zugleich eröffnet die Möglichkeit des Gesprächs miteinander jedoch die Aussicht auf ein anderes Miteinanderleben durch Miteinanderreden, gleichsam die Gründung einer neuen ›Gerechtigkeit‹ durch Sprache, die sich jenseits jener Entscheidung befinden würde, durch welche die beiden Männer einander überhaupt erst begegnet sind. ›Flüchtlingsgespräche‹ wären dann sowohl die Infragestellung jener auf Aristoteles zurückgehenden anthropologischen Setzung als auch deren Bestätigung; sie beginnen gleichsam vor dem Hintergrund des geretteten ›nackten Lebens‹²¹⁵, überschreiten diesen

213 Ebd. S. 8f.

214 Vgl. Hamacher: »The one right no one ever has«, S. 338.

215 Vgl. Agamben: *Homo sacer*, S. 17f.: »Welcher Art ist die Beziehung von Politik und Leben, wenn das Leben sich als das darbietet, was durch eine Ausschließung eingeschlossen werden muß? [...] Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegensetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält.« Dass sich Agambens Konzept des *Homo sacer* nur sehr bedingt eignet, um die Figur des Flüchtlings in Brecht Text zu fassen, wird deutlich, wenn man sich die Differenz zwischen Arendts und Agambens Überlegungen vor Augen führt, die Thomas Meyer folgendermaßen beschreibt: »Seine Idee des ›nackten Lebens‹, die ausgehend von der Ausnahme-situation in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern eine Ethik entwickeln wollte, verblieb jedoch ganz im Stadium der Kritik am liberalen Rechtsstaat. Eine Weiterentwicklung dessen, was bei Arendt zunächst ›Avantgarde‹ und dann die Grenze des Menschen bezeichnete, nämlich die sehr konkrete Figur des ›Flüchtlings‹, wurde bei Agamben zum Fetisch einer Scheinradikalität.« Vgl. Thomas Meyer: »Es bedeutet den Zusammenbruch unserer privaten Welt«, in: Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 41-59. Hier S. 57. Heute, das heißt im Sommer 2020, wäre allerdings darüber nachzudenken, ob Agambens ›Scheinradikalität‹ nicht möglicherweise erst jetzt zu einer konkreten Ra-

Ausnahmезustand jedoch letztlich. Das Motto, das Brecht seinem Text voranstellt, spiegelt genau diese Paradoxie wider: Der Einzelne, der gerade eben so sein eigenes ›nacktes Leben‹ retten konnte und darüber auch seine Sprache – fast – verloren hat, weiß zwar, dass er noch am Leben ist, kann über diese Tatsache hinaus aber nichts mehr sagen: »He knew that he was still alive./More he could not say. (Woodhouse)«²¹⁶

Dabei setzt das erste Gespräch bezeichnenderweise mit dem Thema ein, das den Unterschied zwischen ›bloß‹ physischem Leben und legitimiertem Leben in einer Gesellschaft markiert, nämlich mit dem Pass. Genau an dem Punkt, an dem die zynische Bedeutung des Passes unter den aktuellen Umständen zur Sprache kommt, nämlich die Tatsache, dass die Herrschenden genau wissen wollen, »daß man der und kein anderer ist, als obs nicht völlig gleich wär, wens verhungern lassen«²¹⁷, stellen Ziffel und Kalle einander mit ihren Namen vor und erobern sich dadurch ihre Singularität, ihre Menschlichkeit und ihr gesellschaftliches Dasein zurück: »Der Große, Dicke stand auf, verbeugte sich und sagte: Mein Name ist Ziffel, Physiker. Der Untersetzte schien zu überlegen, ob er ebenfalls aufstehen sollte, ermannte sich jedoch dann und blieb sitzen. Er brummte: Nennen Sie mich Kalle, das genügt.«²¹⁸ Zugleich werden sie damit zu exemplarischen Gestalten, zu exemplarischen Flüchtlingen, insofern sie jeweils einen bestimmten Typus des Flüchtlings verkörpern, Ziffel als Physiker den Wissenschaftler, Kalle den Arbeiter, damit aber zugleich die Tatsache, dass jeder zum Flüchtling werden kann, unabhängig von seiner vorherigen gesellschaftlichen Position.

Das Einander-Vorstellen ist auch eine (Rück-)Eroberung des öffentlichen Raums und eröffnet für einen kurzen Augenblick so etwas wie eine Bühne, auf der eine Geste der Höflichkeit möglich ist, nämlich das Sich-Verbeugen. Da die Geste respektive der Gestus, insofern es sich dabei um Formen der Kommunikation handelt, selbst auf Gesellschaft angewiesen ist, den Menschen also nicht als isoliertes Individuum, sondern als *zoon politikon* zeigt, vollzieht

dikalität werden kann und wird. Er scheint bis dato der einzige Philosoph zu sein, der sich öffentlich mit der Frage auseinandersetzt, ob wir (und hier sind buchstäblich alle Menschen gemeint) nicht mittlerweile alle einem nahezu totalitären biopolitischen Regime unterworfen sind, das uns tatsächlich auf das ›nackte Leben‹ reduziert und somit ›Politik‹, Sprache und damit die Bedingungen der Möglichkeit von Demokratie verunmöglicht. Wir erleben ferner: Nicht einmal Flucht ist noch eine Option.

216 GBFA 18, S. 195.

217 Ebd. S. 198.

218 Ebd. S. 198f.

Ziffel hier gleichsam eine Re-Vergesellschaftung sowohl seiner selbst als auch Kalles. Dem »gestischen Prinzip«, wie es hier erscheint, steht nämlich, wie Hans Martin Ritter herausgearbeitet hat, das »mimische Prinzip« gegenüber, von dem sich Brecht mit seinem epischen Theater generell gelöst habe:

Die Ablösung des »mimischen Prinzips« durch das »gestische Prinzip« bedeutet die Abkehr von der ›Kultivierung der seelischen Konflikte‹ und deren unmittelbaren Ausdruck in der Mimik, im Gesicht des Schauspielers. [...] Das mimische Prinzip, das den Menschen aus seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen isoliert und ihn nur als Individuum im Griff eines undurchschaubaren und unbeeinflussbaren persönlichen Schicksals zeigt, führt zur *Entgesellschaftung* des Gestus.²¹⁹

Dem stellt Ziffel seine Verbeugung entgegen, mit der er sich und sein Gegenüber aus der Isolation befreit und wieder einen gesellschaftlichen Zusammenhang herstellt. Darauf, dass der Gestus bei Brecht notwendigerweise sozial sein muss, verweist auch Gilles Deleuze in seinem Kino-Buch und kommt dort zu dem Schluss, dass der Gestus »eine unmittelbare Theatralisierung der Körper« bewirke, »eine Theatralisierung, die oftmals betont unauffällig sein kann, da sie sich von jeglicher Rolle unabhängig macht.«²²⁰ Mit einer solch betont unauffälligen Theatralisierung des Körpers angesichts höchst nicht-theatralischer Umstände und mit einer Rollenunabhängigkeit der Bewegung, insofern die Rollen hier gerade erst neu festgeschrieben werden, haben wir es in der zitierten Eingangsszene der *Flüchtlingsgespräche* zu tun. Der Gestus, um den es geht, verweist somit in doppelter Weise auf das Politische und Gesellschaftliche, einmal allgemein, insofern das gestische Prinzip aus dem isolierten Individuum ein gesellschaftliches Wesen macht, und außerdem konkret,

219 Ritter: *Das gestische Prinzip*, S. 18. (Hervorh. i. O.) Vor dem Hintergrund der Analyse dieser plausiblen Gegenüberstellung erscheint – diese den Rahmen verlassende Bemerkung erlauben wir uns an dieser Stelle – die heute vorherrschende Ästhetik in den Medien jeglicher Art als der krasseste mögliche Gegenpol dazu, insofern jene Ästhetik doch weitgehend davon geprägt ist, isolierte Individuen und deren Mimik abzubilden, die ihnen mittlerweile auf andere Weise genommen wird. Das jedoch wäre ein anderes Thema.

220 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1997, S. 248. Deleuze setzt den Brecht'schen Gestus insbesondere mit dem Kino John Cassavetes', der französischen *nouvelle vague* und dort vor allem mit Jean-Luc Godard in Verbindung, worauf wir hier aber leider nicht weiter eingehen können.

insofern die Verbeugung zusammen mit der Nennung des Namens und des Berufs das verlorene gesellschaftliche Sein der Flüchtlinge wiederbelebt.

Eine ähnliche Geste und somit ein erneutes Auftreten im öffentlichen Raum schließt später den letzten Dialog der *Flüchtlingsgespräche* ab, wenn Ziffel sich erneut erhebt, um mit Kalle anzustoßen: »Und er erhob sich mit seiner Tasse und machte mit ihr eine ungenaue Bewegung, die nicht leicht jemand als einen Versuch zum Anstoßen entlarven konnte.«²²¹ Diese Geste ist eine, die sich selbst gleichsam als solche verschleiert; erneut betont unauffällig ist sie eine, die *nicht* zeigt, dass sie zeigt, aus Rücksicht auf die prekären Rahmenbedingungen. Genau eine solche Geste, die zeigt, was angesichts der Lage nicht gezeigt werden kann, hatte Kalle zuvor gefordert, als er Ziffel darum gebeten hatte, mit ihm auf den Sozialismus anzustoßen, »aber in solch einer Form, daß es hier im Lokal nicht auffällt.«²²²

Fast scheint es so, als habe Brecht mit dieser präzisen Beschreibung einer unvollständigen Geste vorweggenommen, was Judith Butler mit expliziter Bezugnahme auf Benjamins Brecht-Lektüre und ›sein‹ episches Theater »als Zitat einer Handlung, die selbst zum Ereignis wird«²²³, beschreibt. »Was wir also bekommen, ist ein ›Standbild‹, ein eingefrorenes Bild, d.h. gerade eine Geste, die nicht in eine Handlung umgesetzt wird.«²²⁴ Anders als in Butlers Beispiel ist es hier jedoch kein unmittelbar bevorstehender Gewaltakt durch die jeweiligen Protagonisten selbst, der durch eine »Regiehandlung«²²⁵ verhindert werden müsste, sondern vielmehr die Möglichkeit eines solchen gegen die beiden Figuren gerichteten Gewaltakts aufgrund einer tatsächlich vollzogenen Handlung.

Es ist demnach nicht nur ein Nicht-Ort, an dem sich die Flüchtlinge befinden, es ist auch ein Nicht-Theater, das sie aufführen, ein paradoxer Versuch, zu zeigen, ohne zu zeigen, oder jedenfalls betont unauffällig zu zeigen. Die Gesten müssen daher Spuren ihrer selbst sein, können nicht ganz ausgeführt werden, sondern müssen sich gleichsam selbst bremsen, unterbrechen, verflüchtigen, um ihre Träger nicht zu verraten und in Gefahr zu bringen. Ungenauigkeit und Unauffälligkeit sind im Exil lebensnotwendig, ebenso wie auch im Krieg die minimale Abweichung Leben retten kann, denn, wie Ziffel sagt,

221 GBFA 18, S. 305.

222 Ebd. S. 304.

223 Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 79.

224 Ebd.

225 Ebd. S. 77.

»[d]ie Schlamperei hat schon Tausenden von Menschen das Leben gerettet. Im Krieg hat oft die kleinste Abweichung von einem Befehl genügt, daß der Mann mit dem Leben davongekommen ist.«²²⁶

Nicht sklavisch nachgeahmte bekannte Gesten ermöglichen den Flüchtlingen also die zumindest zeitweise Rückeroberung des öffentlichen Raums, sondern deren variiertes, bis zur Unkenntlichkeit verfremdendes Zitieren. Gerade dadurch werden sie doch noch zu Schauspielern, die nicht nur eine »komische Sprachmaske«²²⁷, sondern auch eine »Körpersprachmaske« tragen, welche sie sowohl schützt als auch den eigenen Ausdruck erst ermöglicht. Wenn es sich aber weiterhin um eine identifizierbare Geste handeln soll, darf die Abweichung auch nicht zu groß sein. Die Geste muss noch als solche erkennbar, sie darf kein individueller, gänzlich »privater« Tick sein, gleichwohl aber darf sie »nicht leicht« jemand »entlarven« können, sie darf nicht »auffallen«, denn auch in den Fluchtländern drohen den Flüchtlingen weiterhin Gefahren und sie sind immer noch auf der Suche nach einer neuen Heimat, wie schon Wagner festgestellt hat: »Die Gespräche der Flüchtlinge sind somit nicht Einverständnisversuche über die positiven Lebensbedingungen des jeweils vorfindlichen Exillandes. [...] Als Flüchtlinge bleiben sie auf der Suche. Als Emigranten hätten sie schon je Heimat erreicht.«²²⁸

Was Wagner ebenfalls deutlich erkennt und herausstellt, ist das eigentlich offensichtliche, geradezu triviale, aber in der heute allgegenwärtigen Alternativlosigkeitsrhetorik häufig scheinbar vergessene demokratische Moment der dialogischen Form: »Der Dialog wird in Brechts Hand zu einer geschmeidigen Waffe gegen jede Art von Dogmatik. [...] Die Dialogführung in den *Flüchtlingsgesprächen* ist eine in der deutschen Literatur selten anzutreffende Verführung zur Diskursivität.«²²⁹ Auch Wagner zieht – kaum verwunderlich – in diesem Zusammenhang einen Vergleich zu Diderot, viel wichtiger erscheint allerdings die offensichtliche Entgegensetzung zu jener »rhetorischen Theatralik des Faschismus,«²³⁰ die auf monologisches Gebrüll, maximale Einfühlung und totale Identifikation setzt. Hier liegt dann auch mit ein Grund für die vorhandenen »theatralischen« Vorbehalte, die Unmöglichkeit des Theaters in

226 GBFA 18, S. 202.

227 Vgl. Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 245.

228 Wagner: *Brecht. Kritik des Faschismus*, S. 330.

229 Ebd. S. 335.

230 Ebd.

den *Flüchtlingsgesprächen*, die sich somit als eine doppelte erweist: Sowohl jene Form des Theaters, in der in einem geteilten öffentlichen Raum ein Als-ob, eine womöglich sogar ›epische‹ Darstellung eines Anderen möglich ist, steht dort in Frage wie auch, aufgrund von kritischer Distanznahme, die faschistische, auf Einfühlung und Unterwerfung abzielende monologische Theatralik.

Die Form des Dialogs ermöglicht zwar die Darstellung einer Utopie demokratischer Gleichheit, paradoxerweise aber gerade deswegen, weil die beiden Flüchtlinge ihrer vorherigen sozialen Stellung beraubt sind. Im Bahnhofrestaurant von Helsingfors begegnen sie sich nicht als Arbeiter und Physiker, sondern als Vertriebene und prekär lebende Flüchtlinge, als Heimatlose und zunächst auch Sprachlose. Erst am existenziellen Nullpunkt des Exils, so scheint es, ist ein solches Gespräch auf Augenhöhe möglich; in den ›geordneten‹ Verhältnissen ihrer vormaligen Heimat wären die beiden Männer entweder Gefangene ihrer sozialen Rollen gewesen oder bereits gar nicht mehr am Leben.

Dass aus der größtmöglichen Verneinung der Demokratie, dem Faschismus und seinen Folgen, ein demokratisches Moment erwächst, könnte als Tragik betrachtet werden, wird aber hier in Humor gekleidet und insofern auch theoretisch ›begründet‹, als das immer wiederkehrende Motiv der Nicht-Identität auch strukturell mit Humor in Verbindung gebracht und »einem der größten Humoristen unter den Philosophen«²³¹ zugeschrieben wird, nämlich Hegel. Ziffel ist es, der auf Hegel zu sprechen kommt, als sich das Gespräch explizit um Humor dreht, und der ausgerechnet dessen zwar einflussreiche, aber schwer zugängliche *Wissenschaft der Logik* als »eines der größten humoristischen Werke der Weltliteratur«²³² bezeichnet. Es behandle, so Ziffel, »die Lebensweise der Begriffe, dieser schlüpfrigen, unstabilen, verantwortungslosen Existenzen«, und, so meint er kalauernd weiter, die Begriffe seien wichtig, denn sie seien »die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann«.²³³ Gerade das Motiv der Nicht-Identität, das sowohl den Humor als auch die Dialektik auf den Plan ruft, ermöglicht in mehrfacher Hinsicht Gleichheit – ein Zusammenhang, der uns bereits bei Diderot begegnet ist, wenn auch ohne explizite ›Dialektik‹.

Die das Gespräch in Gang setzende Erkenntnis über die konkrete Nicht-Identität von Bier und Zigarren erweist sich im Nachhinein als bereits voll-

231 Vgl. GBFA 18, S. 262.

232 GBFA 18, S. 263.

233 Ebd.

zogene dialektische Bewegung der Dinge selbst. Der dafür nötige Humor, man kann hier auch sagen: das dialektische, mithin kritische Bewusstsein, ist gleichsam die Möglichkeitsbedingung für das Zustandekommen des Gesprächs, denn erst das Auseinanderfallen von Begriff und Wirklichkeit nötigt überhaupt zum Denken, zur Mitteilung und zum Handeln. Weil die Emigration »die beste Schul für Dialektik«²³⁴ ist, wollen die beiden bereits an dieser Stelle anstoßen, doch vollziehen sie das feierliche Aufstehen als öffentliche Geste »unter diesen Umständen« dann doch lieber »nur im Geiste«²³⁵, weil es Aufsehen erregen könnte. Erst am Schluss, als Kalle Ziffel direkt auffordert, trauen sie sich jene feierliche Geste zu vollführen, die sich selbst als solche verschleiert, weil es eine »ungenauere Bewegung« ist, die nicht leicht zu »entlarven« ist.²³⁶

Die Geste wird nun zwar vollzogen, bleibt aber in ihrer Eindeutigkeit oder Wahrheit vage, die Desorganisation der Bewegung wird selbst zu einer Form der Dialektik, insofern man darunter jene künstlerische und spezifisch Brecht'sche Dialektik versteht, die, wie Didi-Huberman – Brecht zitierend – herausgearbeitet hat, »nicht nur eine Sache der Methode sei: Es braucht *Mut*, die Wahrheit zu schreiben, die *Klugheit*, die fruchtbarsten Situationen zu erkennen, das *Urteilsvermögen*, zu wissen, wem man diese Wahrheit anvertrauen kann, die *List*, sie zu verbreiten, sowie schließlich die *Kunst*, sie als Waffe handhabbar zu machen.«²³⁷

Die schematische Dialektik, wie sie sich bei Hegel und Marx findet, müsse daher vom Künstler »transformiert« werden, so Didi-Huberman, und, so wäre zu ergänzen, behutsam der jeweiligen konkreten Situation angepasst werden. In den *Flüchtlingsgesprächen* ist diese konkrete Situation von der Desorganisation der eigenen Person angesichts eines unsicheren Status in der Welt gekennzeichnet, was sowohl für die Figuren gilt als auch – so darf angenommen werden – für deren Autor. Die Antwort darauf besteht nun aber nicht in einer begrifflichen Reorganisation der Verhältnisse oder der eigenen Person, sondern darin, weitere »Heterogenitäten« zu schaffen, um die Wahrheit nicht zu setzen, wie es die Philosophen tun, sondern »um *die Wahrheit in Dys-*

234 Ebd. S. 264.

235 Ebd. S. 265.

236 Ebd. S. 304.

237 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 109. (Hervorh. i. O.) Er bezieht sich hier auf Brechts »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, vgl. GBFA 22.1, S. 74-89.

position zu bringen« und dadurch zu exponieren.²³⁸ Einfacher gesagt geht es um ein Zeigen statt um ein Erklären, um ein Verkomplizieren anstatt um ein tatsächliches »Entlarven« der Geste. Die Ungenauigkeit der Bewegung Ziffels ist daher kein Unvermögen, eine Verlegenheitsgeste oder gar durch Angst induziert, sondern sie ist das notwendige dialektische und hier durchaus auch humoristische Moment selbst: »Auf diese Weise wird die Wahrheit exponiert, indem man die Dinge desorganisiert, also verkompliziert, während man sie gleichzeitig impliziert – und nicht etwa expliziert oder erklärt.«²³⁹ Mit Butler können wir auch von einem »Ethos der Zurückhaltung«²⁴⁰ sprechen, das sich in jenem »Bremsen«²⁴¹ der eigenen Geste manifestiert, welches in dem »schlampig« ausgeführten Anstoßen eine tatsächliche Handlung höchstens erahnen lässt.

Wo kaum ein Ort zum Verweilen ist, geschweige denn eine Bühne zum Erscheinen, da schaffen sich die Flüchtlinge in ihren Gesprächen und durch ihre Gesten dennoch eine flüchtige Möglichkeit der Darstellung und damit eine minimale Gemeinschaft eines geteilten Als-ob, das sie zu Schauspielern macht und zu praktizierenden Dialektikern. Ihre kritische Distanz entsteht dabei aus jenem Humor, den sie angesichts der Umstände als einzige verbliebene Waffe noch behalten haben und für den es wiederum das Gespräch, also den jeweils anderen braucht, um zur Darstellung gebracht zu werden. Sie entziehen sich damit nicht zuletzt jener Sprache der Entscheidung, deren mehrfache Opfer sie doch geworden sind, und setzen dieser eine Sprache und auch eine zurückhaltende Politik der Freundschaft entgegen – obgleich sie eben noch einander Fremde waren.

238 Vgl. Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 110. (Hervorh. i. O.)

239 Ebd.

240 Vgl. Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 78.

241 Vgl. ebd. S. 77.

V. Schluss

Wir können weder die Geschichte wiederfinden noch den Akt auf den Begriff bringen, wenn die Geste zum Ereignis wird. Vielleicht können manchmal derartige befremdliche Momente der Zitation, diese unvollständigen Performanzen, dem Einhalt gebieten, was ganz alltäglich geworden und zugleich völlig falsch ist.¹

Die Schlusssätze von Judith Butlers Vortrag über die Geste zeigen eine klare und eindeutige ethische Haltung der Autorin: Es gibt das Falsche und es liegt in unserer Verantwortung, dieses Falsche nicht nur zu benennen, sondern es auch zu zeigen und ihm dadurch zugleich Einhalt zu gebieten. Zwar sagt sie hier selbst nicht, was das Falsche konkret ist, doch spricht sie an anderer Stelle indirekt von dem, was sie in unserer Zeit für das Falsche hält, dasjenige mithin, was durch gemeinsames Handeln geändert werden soll. Die Form des Handelns ist dabei von entscheidender Bedeutung und steht in Frage: »*Welche Form*«, so fragt sie zunächst, »*nimmt das Handeln an, wenn seine überkommenen Stützen wegfallen?*« Diese Frage erweist sich als dringlich, wenn etwa jene, die den verheerenden Folgen der Prekarität ausgesetzt sind, sich versammeln, um diesem Zustand entgegenzutreten.² Die von Benjamin und dessen Auseinandersetzung mit Brecht herkommende, in ähnlicher Weise auch bei Derrida auftauchende und von Butler aufgegriffene und weitergedachte Geste als kritische Zitation, Ereignis und Handlung ist für sie dasjenige, was dem Falschen Einhalt gebieten kann, auch und gerade dann, wenn die bisherigen Stützen des Handelns bereits weggefallen sind.

Als Stützen erweisen sich innerhalb von Texten mitunter auch andere Texte, althergebrachte Autoritäten möglicherweise, deren eigener Status umso

1 Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 81.

2 Ebd. S. 47. (Hervorh. i. O.)

prekärer wird, je mehr weiterer Text sich auf sie bezieht, da dies – paradoxerweise – mitunter häufig zur Verstellung ihrer selbst im doppelten Sinne führt. Das Zitieren selbst wird umso prekärer und anspruchsvoller, je stärker es – jedenfalls vermeintlich – einer Selektion aus einer immer größeren Auswahl gleichkommt. Wenn nicht nur das Reden, sondern ebenso das Schreiben auch ein Handeln ist, dann muss sehr genau bedacht werden, was die überkommenen Stützen sind und warum, und nicht zuletzt, wer sich stattdessen – zitiert und zitierend – zu versammeln hat.

Auch die Texte, die wir in dieser Arbeit versammelt haben, sind gewissermaßen kritische Zitationen, ein Herausgreifen von Texten aus einem kontinuierlichen Zusammenhang, um deren kritisches Potential für uns Nachgeborene freizulegen, das sich möglicherweise auch und überhaupt gerade erst dann zeigt, wenn man sie paradigmatisch und sehr genau betrachtet, ungeachtet dessen, was gerade als zitierbar gilt und in welcher Weise. Ausschlaggebend für die Auswahl war die jeweilige Radikalität, mit der dort inhaltlich und formsemantisch Fragen von (Nicht-)Identität, Widerspruch und Paradoxa verhandelt werden. Judith Butler macht uns indes darauf aufmerksam, was die Fluchtlinie dieser Auseinandersetzung ist, nämlich ein theoretisches Erfassen dessen, was es heißt, zu *zitieren*, einerseits sowie die damit verbundenen politischen und ethischen Implikationen, die auf die Unterbrechung und Veränderung dessen hinauslaufen, was *völlig falsch ist*.

Diderot hat uns gezeigt, dass auch falsche, exemplarisch vom Schauspieler als eines dazu virtuos fähigen Subjekts zur Schau gestellte Gefühle echte Gefühle bei dessen Publikum hervorrufen können. Ferner hat die Falschheit des Neffen Fragen nach den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen souveränes Spiel einerseits und, im Gegensatz dazu, der Zwang zur Verstellung andererseits möglich oder geboten ist, aufgeworfen. Inwiefern auch die eigene Fähigkeit zur kritischen Distanz gegenüber gegebenen und vermeintlich falschen Umständen noch einmal ihrerseits in Frage gestellt werden muss, wenn eine radikale Gleichheit der verschiedenen involvierten Positionen ernst genommen wird, haben wir in dem dritten thematisierten Text Diderots gesehen.

Brecht kann in der Radikalität, mit der er diese im Kern durchweg politischen Fragen – (Nicht-)Identität des (In-)Dividuum, Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer innerhalb und außerhalb des Theaters, das Verhältnis von Befremdung, Verfremdung und Kritik – formal behandelt, als ein Nachfolger Diderots betrachtet werden, und nicht nur das. Beide, so sollte in dieser Arbeit deutlich geworden sein, haben uns hinsichtlich heutiger gesellschafts-

politischer Fragen mehr zu sagen, als es die historische Distanz zunächst vermuten lassen würde.

Galy Gay ist nicht nur die paradigmatische Figur eines dekonstruierten Individuums *avant la lettre*, sondern zeigt in geradezu prophetischer Klarheit, wie einfach sich Menschen zum kriegsbereiten Soldaten machen lassen. Dass es sich dabei ausdrücklich um ein Lustspiel handelt, jene Verwandlung also komisch und lustvoll vonstattengeht und dabei durchaus ein befreiendes Moment beinhaltet, macht das Stück nur umso befremdlicher und bedeutender. Wie ließe sich die erfolgreiche Mobilmachung von ansonsten friedlichen Menschen auch anders erklären? Dies ist keineswegs eine rein historische und auf die Anfänge des Nationalsozialismus beschränkte Frage, sondern darüber hinaus eine allgemein politische, die gerade heute (wieder) von Relevanz ist, und das nicht erst dann, wenn explizit und aggressiv für den ›Beruf‹ des Soldaten geworben wird, sondern bereits in dem Augenblick, da flächendeckend und größtenteils unkritisch ein Diskurs über die möglichst effiziente ›Verwertung‹ von sogenanntem ›Humankapital‹ geführt wird.

Was uns ferner der *Messingkauf* als Theoriefragment zeigt, ist in erster Linie nicht unbedingt ein Scheitern der dort implizit enthaltenen Theorie, sondern vielmehr ein Vorbehalt gegenüber der eindeutigen Theoretisierung von etwas, das sich erst in dialogischer, mehrstimmiger und formal heterogener Form annähernd angemessen darstellen lässt, kurz: in theatralischer, mithin auch lebendiger Form. Was Theater in diesem Sinne von Theorie unterscheidet, deren Wortstamm den gleichen etymologischen Ursprung hat und vom ›Betrachten‹ herkommt, ist die Tatsache, dass eine Theorie konsistent und widerspruchsfrei zu sein hat, während das Theater geradezu ein Schauplatz von Widersprüchen und buchstäblichen Paradoxa, nämlich ›Gegenmeinungen‹ sein kann, ohne dass dies ein Defizit darstellen würde. Anders gesagt: Theorie ist notgedrungen weitgehend monologisch, muss es allerdings auch nicht notwendigerweise sein. Paradoxa im Sinne von verschiedenen, insbesondere von einander widersprechenden Meinungen gibt es somit nicht lediglich über Theater als deren Gegenstand, sondern über eine bestimmte Form von Theater als deren Medium erscheinen diese Paradoxa mithin erst. Der fragmentarische Charakter sowie die dialogische Form des *Messingkaufs* versperren sich somit nicht allein einer Dogmatisierung von Lehrsätzen über das Theater, sondern auch einer metasprachlichen, wissenschaftlichen und mithin hierarchischen Überhebung gegenüber theatralischen Darstellungsformen von ›Wahrheit‹.

Brechts *Flüchtlingsgespräche* können und – wir erlauben uns, diese normative Aussage zu machen – sollten auch als Alternative zu aktuellen Diskursen *über* Flüchtlinge gelesen werden. Brechts Auseinandersetzung mit der Existenzweise des Flüchtlings ist von einem theoretischen und ethischen Anspruch getragen, der sich dadurch auszeichnet, dass er sich sowohl von emotionalisierter Effekthascherei als auch von einem kalten und »wissenschaftlich« distanzierten Blick absetzt. Dabei erweisen sich gerade das Theater und die Frage der Darstellbarkeit auch hier als zentral. Hannah Arendts sehr persönliche, aber keineswegs bloß »subjektive«, weil autobiographische Ausführungen im erst vor kurzem wieder neu aufgelegten Text *Wir Flüchtlinge* bilden dazu eine erhellende Ergänzung.

Es bleibt die Frage, wie sich die in dieser Arbeit behandelten Texte auf einen Begriff bringen lassen. In allen Texten werden Formen von Nicht-Identität verhandelt, und zwar auf jeweils höchst komplexe Weise. Angefangen bei der Nicht-Identität von gezeigtem und empfundenem Gefühl über die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichen Konventionen und dem Verhalten des Einzelnen bis hin zur radikalen Zerlegung des Individuums und der Erkenntnis, dass aus der Perspektive des aus der Menschheit Exilierten nichts mehr es selbst ist, aber gerade daraus auch eine besondere Fähigkeit zur Kritik erwächst.

Im Zentrum, so können wir nun sagen, steht in allen Fällen die Frage nach der Fähigkeit des Einzelnen zur Distanzierung vom unmittelbar Gegebenen und zugleich nach den Bedingungen der Möglichkeit dieser Befremdung, mithin auch der Möglichkeit von Kritik, die damit einhergehen kann, aber nicht muss. Dabei erweist sich eine klare Zweiteilung von Wertigkeiten hinsichtlich identifizierender Bezugnahmen und Erscheinungsweisen sowie deren potentielles Scheitern jedoch als tückisch, denn das »Nicht-Identische« kann sowohl Teil der Kritik selbst als auch dasjenige sein, was zu kritisieren ist. Darum ist es zunächst einmal notwendig, die Erscheinungsweisen des Nicht-Identischen differenziert zu beschreiben und das Nicht-Identische des Nicht-Identischen selbst zu erkennen, dessen unterschiedliche Formen kaum alle unter denselben Begriff gefasst werden können. Ohne konkrete inhaltliche Bezugnahme bleibt der Begriff selbst diffus, verführt gar zum Gegenteil dessen, was er semantisch beinhaltet, nämlich zur Subsumtion von Gegensätzlichem, Inkommensurablem unter ein und denselben Begriff.

Dass es unter bestimmten politischen Voraussetzungen zu einer solchen Verwirrung der Begriffe und einem forcierten eklatanten Missverhältnis von Sprache und Wirklichkeit kommt, hat nicht nur Brecht erkannt, sondern bil-

det auch die Ausgangslage für Victor Klemperers *LTI*. Bereits Diderots Gegenspieler Rousseau erkennt indes die Gefahren einer Theatralisierung des politischen Raums, wie sie später Walter Lippmann beschreiben wird. Immer geht es in den genannten Auseinandersetzungen um die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit der insbesondere sprachlichen kritischen Distanz. Ein gemeinsamer Nenner all jener Texte und Herangehensweisen wäre also die Sprachkritik als Machtkritik.

Diderots Schauspieler als paradigmatische Figur des Nicht-Identischen unterhält insofern ein kritisches Verhältnis zur Sprache, als er alles, was er auf der Bühne sagt, und auch all das, was er dort tut, immer schon wiederholt, zitiert, als performativen und iterativen Akt vollzieht, der zuvor von ihm eingeübt worden ist. Zudem hat er die unwillkürlichen Äußerungen der Menschen in der Gesellschaft so ausgiebig studiert wie Klemperer die *LTI*, er kann mithin in der Nachahmung eine kritische Distanz dazu einnehmen. Nicht zuletzt vollzieht der Dialog selbst jenes Prinzip der Unterbrechung, das sich später bei Brecht als Konzept für das epische Theater findet, indem er nämlich die beiden Dialogpartner immer wieder innehalten lässt, sie sich ihrer eigenen Perspektive bewusstwerden lässt – und aus den Meinungen über den Schauspieler respektive das Schauspielerproblem keine Theorie entwickelt, sondern daraus selbst Theater werden lässt. Die Sprache hat dadurch je schon einen Abstand zu sich, ist das Gegenteil dessen, was Klemperer an der *LTI* beobachtet hat, denn diese war vor allem eines: totalitär.

Brechts Theoriefragment verbleibt in ähnlicher Weise zwischen Theorie und Theater, und auch das lässt sich vor allem an der sprachlichen Form festmachen, auch dort haben wir es mit einem Dialog respektive einem Polylog von fünf Figuren zu tun. Sein Theater geht indes noch einen Schritt weiter und hält auch den Zuschauer dazu an, jene Distanz einzunehmen, die bei Diderot vor allem dem Schauspieler vorbehalten war. Nicht so sehr dessen Gefühle beim Spiel, sondern vielmehr jene des Zuschauers sind von Belang, wenn das Theater ›kritisch‹ sein soll. Die Einfühlung, und das heißt bei Brecht in aller Regel auch die Identifikation mit jemandem, ist darum eine so große Gefahr, weil sie jeden Abstand zunichtemacht, mithin auch den sprachlichen Austausch und die Sprache selbst marginalisiert. Dass dies gerade im Faschismus von besonderer Bedeutung ist, liegt darin begründet, dass dieser auf die sprachliche und gefühlsmäßige ›Vergewaltigung‹ der Massen setzt und den Einzelnen sowohl seiner eigenen Gefühle als auch seines eigenen Denkens, der eigenen Sprache, die zugleich *mit* anderen zu sprechen in der Lage ist, beraubt. Paradigmatisch und ambivalent ist hier die Figur Galy Gay, weil sie

als ›Dividuum‹ sowohl ein Ergebnis jener Strukturen ist, als auch das Widerstandspotential dagegen in sich birgt. Er ist teilbar, nicht identisch, kann auch anders, ist nicht zu fassen.

Doch selbst das Nicht-Identische als Möglichkeitsbedingung von Kritik wird zur Gefahr, wo dieses nicht mehr benannt werden darf, mitunter gar die Sprache dafür fehlt, da den Begriffen neue Bedeutungen zugeschrieben worden sind. Diese Problematik, nämlich die Entfremdung von der eigenen Sprache und der Verlust des Vertrauens in deren Fähigkeit, die Wirklichkeit zu beschreiben, findet sich bei Victor Klemperer. Wohin die völlige Übereinstimmung mit der Umwelt führen kann, hat Hannah Arendt an der Figur Eichmanns gezeigt, dessen stereotype Sprache keinerlei Spielraum für kritisches Denken ließ.

Die Flüchtlinge und überlebenden Opfer jener Zeit waren wiederum in besonderem Maße Formen des Nicht-Identischen ausgesetzt. Das haben Arendt wie auch Brecht aufgezeigt. Gerade die verlorene Unbefangenheit der Gesten, also der körpersprachlichen Ausdrucksweise, nimmt bei beider Auseinandersetzung mit der Frage der Existenzweise der Geflohenen eine zentrale Rolle ein. Genau das, was für das epische Theater zentral ist, die Zitierbarkeit von Gesten, wird in den *Flüchtlingsgesprächen* zum Ausweg aus einer fast unmöglichen Situation. Die Erinnerung an die soziale Bedeutung bestimmter Gesten und deren behutsames Andeuten verschaffen einen minimalen Raum der Darstellung, der Gemeinschaft und zugleich doch auch des Schutzes vor weiterer Gewalt und Willkür.

Wenn die Geste zum Ereignis wird, dann ist sie zugleich eine individuelle Handlung und ein zitierter, in irgendeiner Weise auf etwas anderes verweisender Akt, der aber keine Affirmation darstellt und auch nicht lediglich ›kritisch‹ ist, sondern etwas Neues, sich dem Ausgangspunkt Entziehendes. Beim Vollzug einer Geste spricht der Körper, und zwar so, dass er nicht ersetzbar, das so Gesagte nicht übersetzbar ist, obgleich es sich dabei doch um Zitationen handelt. Wenn die Geste als Ereignis nicht nur eine Unterbrechung markiert, sondern gar ein Abbruch ist (wie Butler es andeutet), dann muss sie notwendig zugleich mehr und weniger sein als das, was sie zitiert. Weniger, insofern die vollständig ausgeführte Geste reine Affirmation, ein Weiter-so wäre, mehr, insofern sie über sich hinausweist, sich selbst überschreitet auf das hin, was dem Falschen, von dem sie ausgegangen ist, entgegenzustellen wäre.

Gerade in der unvollständig zitierten Geste als Ereignis manifestieren sich somit jene Erscheinungsweisen des Nicht-Identischen und der Paradoxa, die

im Zentrum unserer Untersuchungen gestanden haben und dadurch sowohl als Begriffe wie auch als Phänomene Kontur gewonnen haben sollten. Die bevorzugten Orte und zugleich die Möglichkeitsbedingungen jener Ereignis-Gesten sind einerseits das Theater, andererseits der politische Raum; die Subjekte, welche sie ausführen, sind entweder Schauspieler oder politische Subjekte. Der im Rousseau'schen Sinne negativ konnotierten ›theatralischen Gesellschaft‹ wäre somit ein ›gesellschaftliches Theater‹ entgegenzustellen, das politische Subjekte und Ereignisse ermöglichte, die mehr wären als sklavisch nachgeahmte Gesten und Zitate, das aber in der Tat aus Gesten bestehen müsste, die aus ›bloßen‹ Sprechakten Ereignisse zu machen in der Lage wären.

Die Auflösung des Sprechakts zur Geste ist nicht nur ein Zeichen eines kritischen Vermögens, sondern auch der Trauer um das, was aufgelöst wird, während wir etwas zusammensetzen; Trauer um all das, was nicht mehr möglich ist, Trauer um den Verlust der überkommenen Stützen – und der Tradition selbst –, die nicht wiederhergestellt werden können. Wenn wir jedoch nicht mehr um das wissen, was wir verloren haben, dann wird die Szene melancholisch.³

Auch darum, aber nicht nur, ist es noch immer von Bedeutung, sich an die Tradition oder vielmehr die Traditionen zu erinnern, welche immer wieder dekonstruiert und totgesagt worden sind. Eine solche Tradition, die wir nur flüchtig und indirekt gestreift haben, ist die der Demokratie, genauer die der radikalen Demokratie. Butlers Auseinandersetzung mit der Geste weist in diese Richtung, indem sie die Frage danach stellt, was von denen getan werden kann und soll, die scheinbar politisch nicht mehr handlungsfähig sind. Für uns nun wenig überraschend, sind es die Geste und das gestische Zitat, mithin auch schauspielerische Qualitäten, die notwendig sind für die von ihr skizzierte Repolitisierung und Ermächtigung.

Denis Diderot und Bertolt Brecht, das haben wir gesehen, haben für ein Zusammendenken von Theater und politischer Existenzweise Ideen und Konzepte entworfen, die es heute erneut zu bedenken und weiterzudenken gilt. Einen Anfang dafür sollen unsere Lektüren zu deren Theater bilden, das sich auch aus jenen Para-Doxa, den Gegenmeinungen entwickelt, die anderswo als Problem betrachtet würden, das es zu lösen gelte, mithin also aus einem die wirkliche Demokratie notwendigerweise konstituierenden Moment.

3 Ebd. S. 80f.

Notwendig dafür ist das Miteinander anstatt eines Übereinander – ob und wie dies tatsächlich realisiert werden kann, darüber lässt uns auch Diderots Dialog im Unklaren, an dessen Ende es fast scheint, als haben die beiden Gesprächspartner aneinander vorbeigeredet oder gar, als handle es sich um die Spaltung eines Autorensubjekts in zwei Rollen, mithin ein ›Subjekt ohne Subjekt‹:

ERSTER: Ich habe also die ganze Zeit allein geredet?

ZWEITER: Möglich, solange wie ich allein geträumt habe.⁴

Zuletzt werden auch bei Diderot die Machtfrage und das politisch bedeutsame Problem der Verstellung aufgeworfen. Ähnlich wie in Brechts *Messingkauf* wird die vermeintliche Kernthese dabei noch einmal in Frage gestellt und die scheinbar klaren Positionen abermals in Unordnung, in Dysposition gebracht: »Bei Gericht, in Versammlungen, überall, wo man die Menschen beherrschen will«, so der *Erste*, »spielt man bald Zorn, bald Furcht, bald Mitleid, um in den anderen alle diese Gefühle zu wecken. [...] Sagt man nicht in der Gesellschaft von manchem Menschen, daß er ein großer Komödiant ist? [...] diese Rolle ist weit schwerer als die des Schauspielers [...]«. ⁵

So wie Brecht die Einfühlung nicht ganz verabschiedet, so relativiert auch Diderot das künstlerische Geschick des Schauspielers und dessen Wirkung, denn, so wird deutlich, es gibt einen, der noch besser, noch »eindringlicher« als der darstellende Künstler ist – es ist jener Komödiant, der Heuchler und ›Höfling‹, wie Diderot ihn vermutlich in *Rameaus Neffen* gezeichnet hat. So mag es zwar sein, dass ein idealer Schauspieler Eindruck auf das Publikum macht, »aber glaubt man wirklich, daß der Schauspieler auf der Bühne eindringlicher und geschickter Freude, Trauer, Gefühl, Bewunderung, Zärtlichkeit heucheln kann als ein alter Höfling?«⁶ Insofern diese letzte und offengelassene Frage als unmissverständliche Gesellschaftskritik zu verstehen ist, bleiben bei aller Emphase für das Rollenspiel und gegen die Einfühlung dennoch zwei ›Türlein‹ offen für das jeweilige Gegenteil, das heißt für Wahrhaftigkeit und für Empathie. Beides, das wissen Diderot und Brecht sehr genau,

4 Diderot: *Paradox*, S. 66.

5 Ebd. S. 67. (Spätestens hier wird deutlich, dass das zu Beginn zitierte Gespräch zwischen Dick Cavett und Marlon Brando um exakt dieselbe Frage kreist wie Diderots *Paradox*. Der Schauspieler Brando sagt dort zum ›Komödianten‹ Cavett den entscheidenden Satz: »I couldn't do what you do.«)

6 Ebd.

braucht gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die jenseits der individuellen Fähigkeiten eines Einzelnen liegen. Der Begriff für diese Bedingungen könnte lauten: Demokratie.

Literaturverzeichnis

Verwendete Textausgaben

- Akademie der Künste [AdK], Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv [BBA], 1729/001-097 und 124-127.
- Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967 [BBGW].
- Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1988-2000 [GBFA].
- Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal. Erster und zweiter Band 1938 bis 1955*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1973.
- Bertolt Brecht: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig. Lustspiel*, Frankfurt a.M. 1968.
- Denis Diderot: *Œuvres esthétiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1965.
- Denis Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. von Katharina Scheinfuß und mit einem Nachwort von Reinhold Grimm, Frankfurt a.M. 1964.
- Denis Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. und eingeführt von Felix Rellstab, Wädenswil 1981.
- Denis Diderot: *Rameaus Neffe. Ein Dialog*, aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang Goethe, Stuttgart 1984.
- Denis Diderot: »Was halten Sie davon?«, in: ders.: *Die Romane und Erzählungen*, Band II, übertragen von Hans Jacob und Else Hollander, mit einer Einführung von Otto Flake, Potsdam/Berlin 1920, S. 1-6.
- Denis Diderot: »Wie denken Sie darüber?«, in: ders.: *Erzählungen und Gespräche*, übers. von Katharina Scheinfuß und mit einer Einführung von Victor Klemperer, Leipzig 1953, S. 39-44.

Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*, aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986.

Literatur zu Diderot und/oder Brecht

Christine Abbt, Michael G. Festl (Hg.): *Politik, Schauspiel, Philosophie. Eine Auseinandersetzung mit Denis Diderots »Paradox über den Schauspieler«*, *Studia Philosophica* 77, Basel 2018.

Christine Abbt, Michael G. Festl: »Diderots Politik der Darstellung«/»La politique de la représentation chez Diderot«, in: ebd., S. 11-16.

Christine Abbt: »Mit anderen Augen sehen. Zum Verhältnis von Perspektivität und Pluralismus aus differenzanalytischer Sicht«, in: *Perspektivismus. Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik*, hg. von Hartmut von Sass, Hamburg 2019, S. 243-261.

Christine Abbt: »Neugierig, verallgemeinernd, politisch. Zum Verständnis demokratischer Praxis in der Antike aus heutiger Sicht«, in: Christoph Riedweg (Hg.): *Philosophie für die Polis*, Berlin 2019, S. 537-555.

Christine Abbt: »Solidarisierung ohne Empathie? Diderots Entwurf einer politischen Kunst«/»Solidarisation sans empathie? L'esquisse d'un art politique par Diderot«, in: ebd. S. 97-109.

Christine Abbt, Susanne Schmieden: »Simulacra and Authenticity in Diderot's »Sur le Salon de 1765« and »Paradoxe sur le Comédien«, in: Aurélie Gaillard, Marie-Ère Igelmann (Hg.): *Diderot and 18th-Century Human Simulacra, Lumières*, Bordeaux 2018, S. 51-66.

Shane Agin: »Diderot, Rousseau and the Historiography of Virtue«, in: *Diderot Studies* 32 (2012), S. 119-137.

Hannah Arendt: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*, München 1971.

Konstanze Baron: *Diderots Erzählungen. Die Charaktergeschichte als Medium der Aufklärung*, Paderborn 2014.

Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: ders.: *Image, music, text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, New York 1977, S. 69-78.

Marco Baschera: *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von I. Kants »Kritik der reinen Vernunft« und D. Diderots »Paradoxe sur le comédien«*, Heidelberg 1989.

- Alexander Becker: »Philosophie und Textform. Überlegungen anlässlich von Diderots *Rameaus Neffe*«, in: Marcus Andreas Born, Claus Zittel (Hg.): *Literarische Denkformen*, Paderborn 2018, S. 111-127.
- Walter Benjamin: »Bert Brecht«, in: ders.: *Versuche über Brecht*, hg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1981, S. 9-16.
- Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater? Erste Fassung«, in: ders.: *Versuche über Brecht*, S. 7-21.
- Ernst Bloch: »Entfremdung, Verfremdung«, in: ders.: *Verfremdungen I*, Frankfurt a.M. 1962, S. 81-90.
- Theo Buck: *Brecht und Diderot oder Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*, Tübingen 1971.
- Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, übers. von Anna Wieder und Sergej Seitz, Wien 2019.
- Dong-Min Choi: *Die Literatur des Ausnahmezustandes bei Bertolt Brecht (1929-32)*, in: *Brecht – Werk und Kontext*, hg. von Jürgen Hillesheim, Bd. 5, Würzburg 2018.
- Iris Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers: Rousseau, Diderot und die Gladiatur«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 12 (2012), S. 39-49.
- Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, übers. von Markus Sedlaczek, Paderborn 2011.
- Jean Fabre: »Deux frères enemies: Diderot et Jean-Jacques Rousseau«, in: *Diderot Studies* (1961), S. 155-213.
- Max Frisch: »Der Autor und das Theater«, in: ders.: *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a.M. 1967, S. 68-89.
- Gunter Gebauer, Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Reinhold Grimm: »Nachwort«, in: Denis Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. von Katharina Scheinfuß und mit einem Nachwort von Reinhold Grimm, Frankfurt a.M. 1964, S. 71-79.
- Reinhold Grimm: »Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs«, in: *Revue de Littérature comparée* 35 (1961), S. 207-236.
- Jost Hermand: *Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers. Brecht-Studien* (= *Recherchen* 137), Berlin 2018.
- Victor Klemperer: *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Band I: Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin 1954.
- Victor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1941*, hg. von Walter Nowojski unter Mitarbeit von Hadwig Klemperer, Berlin 2015.

- Jan Knopf: *Brecht-Handbuch, Bd. I: Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart 1980.
- Uwe Kolbe: *Brecht. Rollenmodell eines Dichters*, Frankfurt a.M. 2016.
- Helmut Koopmann: Art. »Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche«, in: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, hg. von Bettina Bannasch und Gerhild Rochus, Berlin/Boston 2013, S. 249-256.
- Klaus-Dieter Krabiel: Art. »Der Messingkauf«, in: *Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe*, hg. von Jan Knopf, Stuttgart 2003, S. 192-220.
- Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, übers. von Xenia Rajewsky, Frankfurt a.M. 1990.
- Philippe Lacoue-Labarthe: »Paradox und Mimesis« (Vortrag, gehalten am 1. November 1979 in Berkeley, University of California), in: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*, übers. von Thomas Schestag, Basel 2003, S. 11-33.
- Klaus-Detlef Müller: »Angestiftet von Diderot: Brechts »Flüchtlingsgespräche«, in: *Literatur im Spiel der Zeichen. Festschrift für Hans Vilmar Geppert*, hg. von Werner Frick, Fabian Lampart und Bernadette Malinowski, Tübingen 2006, S. 239-254.
- Klaus-Detlef Müller: »Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und »Linksabweichung« in Bertolt Brechts »Messingkauf«, in: *Brechts Theorie des Theaters*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1986, S. 142-182.
- Klaus-Detlef Müller: »Mann ist Mann«, in: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1984, S. 89-105.
- Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a.M./Basel 2002.
- Nikolaus Müller-Schöll: »Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer). Brechts inkommensurable Fragmente *Fatzer* und *Messingkauf*«, in: *The Creative Spectator/Der kreative Zuschauer*, hg. von Theodore F. Rippey, *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 39 (2014), S. 30-54.
- Nikolaus Müller-Schöll: »Theater der Flucht – Theaterflucht. Brecht und die Krise der Menschenrechte«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 240-257.

- Nikolaus Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt«, in: *MLN* 119, 3 (2004), S. 506-524.
- Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. von Richard Steurer, Wien 2009.
- Juliane Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.
- Bernhard Reich: »Erinnerungen an Brecht«, in: *Brechts »Mann ist Mann«*, hg. von Carl Wege, Frankfurt a.M. 1982, S. 289-293.
- Hans Martin Ritter: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln 1986.
- Hansjürgen Rosenbauer: *Brecht und der Behaviorismus*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1970.
- Susanne Schmieden: »Brechts Diderot-Gesellschaft oder Von der Möglichkeit einer anderen ›theatralischen‹ Wissenschaft«, in: Christine Abbt, Peter Schnyder (Hg.): *Formen des Politischen. Diderots Virtuosität und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum (1750-2000)*, Freiburg i.Br. 2019, S. 183-197.
- Susanne Schmieden: »perhaps/I am the Both which has just come about«. (Non-)Identity as Critique in Brecht's Man equals Man«, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 29, Nr. 1+2 (2014): *Theatre as Critique*, hg. von Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund, Tübingen 2018, S. 28-36.
- Marc Silberman: »Bertolt Brecht, Politics, and Comedy«, in: *Social Research: An International Quarterly* 79 (1) (2012), S. 169-188.
- Ralf Simon: »Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*«, in: *Brecht 100 <=> 2000*, hg. von John Rouse, Marc Silberman und Florian Vaßen, *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 24 (1999), S. 277-290.
- Christof Šubik: *Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertold Brechts*, Wien 2000.
- Philipp Theisohn: *Plagiat: Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart 2009.
- Dieter Thomä: *Puer robustus. Eine Philosophie des Störenfrieds*, Berlin 2016.
- Phoebe von Held: *Alienation and Theatricality. Diderot after Brecht* (= *Legenda. Studies in Comparative Literature* 17), London 2011.
- Frank Dietrich Wagner: *Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus*, Opladen 1989.
- Frank Dietrich Wagner: »Brecht zeichnet Hegel«, in: *Über Brechts Romane*, hg. von Christian Hippe im Auftrag des Literaturforums im Brecht-Haus, Berlin 2015, S. 147-174.

- Samuel Weber: »Die denkende Bühne«, übers. von Jonas Rosenbrück, in: *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, hg. von Leon Gabriel und Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld 2019, S. 249-272.
- Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, New York 2004.
- Carl Wege (Hg.): *Brechts »Mann ist Mann«*, Frankfurt a.M. 1982.
- Richard Weihe: *Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.
- Lydia J. White: »Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners *Woyzeck* und Bertolt Brechts *Der Messingkauf*«, in: *The Creative Spectator/Der kreative Zuschauer*, hg. von Theodore F. Rippey, *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 39 (2014), S. 216-234.
- Lydia J. White: *Theater des Exils: Bertolt Brechts »Der Messingkauf«*, Berlin 2019.
- Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a.M. 2004.
- Hans Jürgen Wulff: Art. »Paradox des Schauspielers«, in: *Lexikon der Filmbe-griffe*, Online-Lexikon der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3816>
- Ralph-Rainer Wuthenow: »Diderots *Paradoxe sur le Comédien* oder die Künstlichkeit der Kunst«, in: Carolina Romahn, Gerold Schipper-Hönicke (Hg.): *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag*, Würzburg 1999, S. 93-102.

Weitere Literatur und Quellen

- Christine Abbt, Nahyan Niazi (Hg.): *Der Vieltuer und die Demokratie. Politische und philosophische Aspekte von Allotrio- und Polypragmosyne*, Basel 2017.
- Christine Abbt: »Die Auslassungspunkte. Spuren subversiven Denkens«, in: dies., Tim Kammasch (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 101-116.
- Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, übers. von Hubert Thüring, Frankfurt a.M. 2002.
- Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, übers. von Elisabetta Fontana-Hentschel, in: *Postmoderne und Politik*, hg. von Jutta Georg-Lauer, Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschaftskritik, Bd. 4, Tübingen 1992, S. 97-107.
- Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, übers. von Brigitte Granzow, München 2006.

- Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986.
- Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes. Band I: Das Denken*, hg. von Mary McCarthy, übers. von Hermann Vetter, München 1979.
- Hannah Arendt: *Wir Flüchtlinge*, übers. von Eike Geisel und mit einem Essay von Thomas Meyer, Stuttgart 2018.
- Aristoteles: *Politik*, übers. und mit einer Einleitung sowie Anmerkungen hg. von Eckhart Schütrumpf, Hamburg 2012.
- »Marlon Brando on Acting«, Gespräch zwischen Dick Cavett und Marlon Brando aus dem Jahr 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=yfy-T3R9Juo>
- Fritz Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin 2017.
- Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M. 2007.
- Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hg.): *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2004.
- Wendy Brown: *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin 2015.
- Rosemarie Brucher: »Das Narrativ der dissoziativen Identitätsstörung im Kontext ökonomischer Imperative«, in: *Leviathan* 42/2 (2014), S. 191-218.
- Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press 1997.
- Judith Butler: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, Frankfurt a.M. 2001.
- Ernst Cassirer: »Das Problem Jean Jacques Rousseau«, in: ders.: *Über Rousseau*, hg. und mit einem Nachwort von Guido Kreis, Berlin 2012, S. 7-90.
- Stefan Corssen: »Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien«, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 24, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Tübingen 1998.
- Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009.
- Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1997.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M. 1976.
- Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983.

- Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M. 2002.
- Jacques Derrida: »Heideggers Ohr. Philopolemologie (Geschlecht IV)«, in: ders.: *Politik der Freundschaft*, S. 411-492.
- Daniela Dröschler: *Zeige deine Klasse. Die Geschichte meiner sozialen Herkunft*, Hamburg 2018. Duden: »Idiotismus«. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Idiotismus>
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): »Idiotismus«. <https://www.dwds.de/wb/Idiotismus#1>
- Didier Eribon: *Gesellschaft als Urteil. Identitäten, Klassen, Wege*, übers. von Tobias Haberkorn, Berlin 2017.
- Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.
- Sebastian Freiseis: »Flucht«, in: *promenade architecturale*, 27.1.2019. <https://promenadearch.wordpress.com/2019/01/27/flucht/>
- Johann Wolfgang Goethe: »Faust. Eine Tragödie«, in: ders.: *Faust-Dichtungen*, Band I, hg. von Ulrich Gaier, Stuttgart 1999, S. 7-489.
- Silja Graupe: *Beeinflussung und Manipulation in der ökonomischen Bildung. Hintergründe und Beispiele*, hg. vom FGW – Forschungsinstitut für gesellschaftliche Weiterentwicklung e. V., Düsseldorf 2017. www.fgw-nrw.de/fileadmin/user_upload/NOED-Studie-05-Graupe-A1-komplett-Web.pdf
- Silja Graupe: »Der manipulierbare Geist. Das Menschenbild hinter dem Change-Management – und wie man sich dagegen wehren kann«, in: Jochen Krautz, Matthias Burchardt (Hg.): *Time for Change? Schule zwischen demokratischem Bildungsauftrag und manipulativer Steuerung*, München 2018, S. 155-178. https://www.silja-graue.de/wp-content/uploads/2018/07/Silja-Graupe_Der-manipulierbare-Geist_2018.pdf
- Hans Ulrich Gumbrecht: *1926: Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2003.
- Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990.
- Werner Hamacher: »Dike – Sprachgerechtigkeit«, in: ders.: *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018, S. 7-49.
- Werner Hamacher: »The one right no one ever has«, in: ders.: *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018, S. 336-362.
- Martin Heidegger: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1975.
- Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006 (19. Auflage).

- Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 2006.
- Florian Illies: 1913. *Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2014.
- Naomi Klein: *Die Schock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus*, übers. von Hartmut Schickert, Michael Bischoff und Karl H. Siber, Frankfurt a.M. 2007.
- Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, hg. und kommentiert von Elke Fröhlich, Stuttgart 2010.
- Hermann Klenner: »Die modernen Völker haben keine Sklaven, sie sind selbst welche.« (C, 231; G, 123), in: *Jean-Jacques Rousseau zwischen Aufklärung und Moderne*, hg. von Hans-Otto Dill, Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 117, Berlin 2013, S. 51-77.
- Jochen Krautz: »Bildung als Anpassung? Das Kompetenz-Konzept im Kontext einer ökonomisierten Bildung«, in: *Fromm Forum 13* (2009), S. 87-100. <http://bildung-wissen.eu/wp-content/uploads/2011/05/Krautz-Bildung-als-Anpassung.pdf>
- Volker Ladenthin: »Jean-Jacques Rousseau: Ein Klassiker der Pädagogik für heute«, in: ders., Jörn Schützenmeister (Hg.): *Rousseau als Klassiker für die pädagogische Bildung* (= *Didactica Nova* 24), Baltmannsweiler 2015, S. 15-212.
- Langenscheidt Wörterbuch Latein – Deutsch: »credere«. <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/credere>
- Langenscheidt Wörterbuch Latein – Deutsch: »ligare«. <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/ligare>
- Le Petit Robert de la langue française: »idiotisme«. <https://pr.bvdep.com/robert.asp>
- Walter Lippmann: *Die Gesellschaft freier Menschen*, Einführung von Wilhelm Röpke, übers. von Dr. E. Schneider, Bern 1945.
- Walter Lippmann: *Die öffentliche Meinung. Wie sie entsteht und manipuliert wird*, hg. von Walter Otto Ötsch und Silja Graupe, übers. von Christian Deppe und Simon Lübeck, Frankfurt a.M. 2018.
- Niccolò Machiavelli: *Il Principe/Der Fürst*, übers. und hg. von Philipp Rippel, Stuttgart 1986.
- Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*, Reinbek bei Hamburg 1981.
- David Marshall: »Rousseau and the State of Theater«, in: *Representations* 13 (1986), S. 84-114.
- Pierangelo Maset: *Wörterbuch des technokratischen Unmenschen*, Stuttgart 2013.

- Thomas Meyer: »Es bedeutet den Zusammenbruch unserer privaten Welt«, in: Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 41-59.
- Philip Mirowski: *Untote leben länger. Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist*, übers. von Felix Kurz, Berlin 2015.
- Friedrich Nietzsche: »Zur Genealogie der Moral«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= KSA 5), München 1999, S. 245-412.
- OECD: *Definition und Auswahl von Schlüsselkompetenzen*. Zusammenfassung, 2005. www.oecd.org
- Robert Pfaller: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt a.M. 2002.
- Robert Pfaller: *Erwachsenensprache: Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur*, Frankfurt a.M. 2017.
- Karl Popper: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Band 1: Der Zauber Platons, Band 2: Falsche Propheten: Hegel, Marx und die Folgen*, Stuttgart 1992.
- Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. von Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002.
- Jean-Jacques Rousseau: Brief an d'Alembert über das Schauspiel, in: ders.: *Schriften*, Band I, hg. von Henning Ritter, München/Wien 1978, S. 333-474.
- Jean-Jacques Rousseau: Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts, in: ders.: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, hg. von Dietrich Leube, München 1981, S. 269-391.
- Adam Smith: *Theorie der ethischen Gefühle*, auf der Grundlage der Übersetzung von Walther Eckstein neu hg. von Horst D. Brandt, Hamburg 2010.
- Adam Smith: *Untersuchung über Wesen und Ursachen des Reichtums der Völker*, übers. von Monika Streissler, hg. und eingel. von Erich W. Streissler, Tübingen 2012.
- Holger Schott Syme: »How to Kill a Great Theatre: The Tragedy of the Volksbühne«, in: *dispositio.net*, 20.5.2017. www.dispositio.net/archives/2452
- Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, übers. von Martin Richter, Berlin 2006.
- Jean Starobinski: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, übers. von Ulrich Raulff, München/Wien 1988.
- Margaret Thatcher: »Interview for Woman's Own (no such thing as society)«, <https://www.margarethatcher.org/document/106689>
- Gerd Ueding, Bernd Steinbrink (Hg.): *Grundriss der Rhetorik: Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart 2005.

- Bernhard Walpen: *Die offenen Feinde und ihre Gesellschaft. Eine hegemonietheoretische Studie zur Mont Pèlerin Society*, Hamburg 2004.
- John B. Watson: *Behaviorism*, Chicago 1962.
- John B. Watson: *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist*, Philadelphia 1924.
- Wolfgang Welsch: »Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft«, in: *Ästhetisches Denken*, hg. von Wolfgang Welsch, Stuttgart 1991.
- Wolfgang Welsch: »Subjektsein heute. Zum Zusammenhang von Subjektivität, Pluralität und Transversalität«, in: *Vernunftnähe, Vernunftferne*, hg. von Helmut Holzhey und Jean Pierre Leyvraz, Bern 1993.
- Wikipedia: »American Guild for German Cultural Freedom«. https://de.wikipedia.org/wiki/American_Guild_for_German_Cultural_Freedom

Danksagungen

Ich danke

zuallererst Christine Abbt für die Ermöglichung und Unterstützung meiner Dissertation, die mit dem vorliegenden Buch ihren Abschluss gefunden hat, sowie für die viereinhalbjährige gute Zusammenarbeit an der Universität Luzern und viele inspirierende Gespräche und Veranstaltungen.

Daniela Herzog, Nahyan Niazi und Leire Urricelqui für die kollegiale Zusammenarbeit und ihre Bereitschaft, ihr Fachwissen und ihre Sichtweisen mit mir zu teilen.

Nikolaus Müller-Schöll für seine Unterstützung und Offenheit sowie seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Frankfurter Theaterwissenschaft für die herzliche Aufnahme in ihr Kolloquium mit spannenden Einblicken in ihre Arbeiten und viele wertvolle Hinweise.

Carolin Piotrowski und Sebastian Freiseis für die nunmehr eineinhalb Jahrzehnte lange Freundschaft, die unzähligen Gespräche, die gemeinsam verbrachte und erzählte Lebenszeit seit unserem ersten gemeinsamen Semester in Tübingen.

Marino Ferri, Sandra Gratwohl, Rebekka Khaliefi und Andrea Zimmermann für ihre moralische Unterstützung während unserer gemeinsamen Zeit als Doktorandinnen an der Universität Luzern.

Daniel Spiesecke für all seine Unterstützung in Luzern und Berlin.

Thomas Forrer und Pascal Omlin für viele interessante Fachgespräche und ihr offenes Ohr über den akademischen Alltag und die dortigen Rollen hinaus.

Bea, Dennis, Anne-Marie und D.G. für ihre Herzlichkeit, ihren Humor und ihre menschliche Unterstützung.

Den Buchhandlungen Quichotte in Tübingen und Alter Ego in Luzern.

Nochmals Andrea sowie Annette, Daniel, Dinah, Johanna, Markus, Ronya, Simone, Sophia und dem Rest der Luzerner Tangowelt für die gemeinsam tanzend verbrachte Zeit.

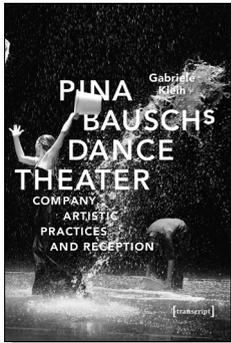
Meiner Familie in Mainz für ihre Unterstützung der verrückten Entscheidung, in die Schweiz zu ziehen und eine philosophische Doktorarbeit zu schreiben.

Johanna Mittelgöker, Johanna Tönsing und den weiteren beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern vom transcript Verlag für die angenehme und professionelle Zusammenarbeit.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bertolt-Brecht-Archivs in Berlin für ihre Unterstützung bei meiner abschließenden Recherche unter erschwerten äußeren Bedingungen im Hochsommer 2020.

Und außerdem vielen weiteren Weggefährten, welche die eine oder andere Spur in dieser Arbeit hinterlassen haben.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater Die Kunst des Übersetzens

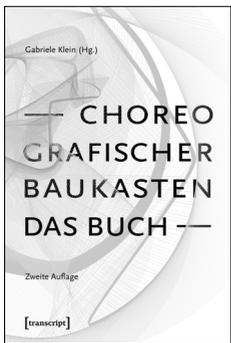
2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farbbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. **Das Buch** (2. Aufl.)

2019, 280 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart., Dispersionsbindung,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5



Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum

Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen

28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)

Technologien des Performativen

Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**