

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 *Paradox* um ästhetische Darstellung und das Erlebarmachen 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 vormalig 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 verstehen des 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 der 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 Gladiateur 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 artistische 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*, wenngleich 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.)