

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 bezueigten 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 Hochwürden 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 Genaues 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 wohlthätigen 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 handle, 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 wahnende 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 grob 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 hinzulesen [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 artifiziell 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 *Briefan 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 Schauspielerinnen 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 ›nachfühlenden‹ 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 Zweifeln-de 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 anderen 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 uneholbare 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 Verwechseln 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 im 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.