

Verschwindende Vermittler: Diderots Monster

GERALD SIEGMUND

Eine Welt ohne Monster?

Am Ende des 18. Jahrhunderts sei das Monstrum »als Thema und als Begriff« aus dem modernen Denken verschwunden. »Die Philosophie der Aufklärung will nichts von ihm wissen, ihre Sprache hat es vergessen«, fasst etwa Hans Richard Brittnacher in seiner »*Ästhetik des Horrors*« aus literaturwissenschaftlicher Sicht das vermeintliche Ende einer langen Tradition der Beschäftigung mit dem Monstrum zusammen (vgl. Brittnacher 1994: 192). Das späte Mittelalter hatte die fremden hybriden Wesen, halb Mensch, halb Tier, auf seinen Weltkarten an die Ränder der damals bekannten Welt verbannt. Mit der Renaissance waren sie ins Zentrum der Zivilisation vorgerückt, wo man verschiedene Erklärungen und Deutungsmuster für sie parat hielt. So nennt der französische Mediziner Ambroise Paré, Leibarzt der Könige Henri II und Charles IX, in seinem 1573 zum ersten Mal und bis 1607 in sechs zum Teil erweiterten Auflagen erschienenen Buch »*Des monstres et prodiges*« nicht weniger als 38 Gründe für die Existenz von Monstren (Paré 1971). Die Geburt von siamesischen Zwillingen oder Hermaphroditen, aber auch von Blinden und an Gallen- oder Nierensteinen Erkrankten, kündigt von der Allmacht Gottes. Ihr Geboren-Werden fungiert als göttliches Zeichen für kommendes Unheil oder aber legt Zeugnis ab von einer allzu starken Einbildungskraft der Frau während der Empfängnis eines Kindes. Und mit dem 18. Jahrhundert soll das alles an ein Ende gekommen sein?

Im taghellen Licht der Vernunft sei das Monster und mit ihm das Gespenst verschwunden. Doch wie sieht es im Zwielflicht des Theaters aus, wie im Dämmer der Bühnen? Danach wird in der Folge zu fragen sein. »Was an Monstren so nachhaltig beunruhigt«, fährt Brittnacher fort, »die bedrohliche Nähe kontingenter Natur, bleibt bei aller, auch der fortgeschrittensten, Erkenntnis unerklärlich. Die beängstigende Affinität des Monstrums zum Selbst geht in seine Theoretisierung nicht ein, aber in der Faszination an seiner ästhetischen Darstellung bleibt sie, wie unbewußt und uneingestanden auch immer, präsent.« (Brittnacher 1994: 193) Die Aufklärung rationalisierte das Monster als vermeidbares Naturphänomen oder als Rest alten Aber-

glaubens weg und delegierte es ins Reich der Fiktion. Hier unterlag seine ästhetische Darstellung allerdings einer strengen Regulierung.

Für den Literaten Jean-Francois Marmontel, der für den Eintrag *Fiction* in Diderot und d'Alemberts »*Encyclopédie*« verantwortlich zeichnet, ist Literatur dazu da, eine »neue Welt zu schaffen, eine Welt, wie sie sein würde, wäre sie einzig zu unserem Vergnügen gemacht.« (Daston/Park 2002: 251) Und dieses Vergnügen wird für ihn gerade durch das Monströse und die monströs wuchernde Einbildungskraft beeinträchtigt, die sich durch das Vermischen von benachbarten Arten auszeichnet. Die Fiktion muss sich an die Gegenstände halten, die die Sinneseindrücke und die Wahrnehmung dem Geist vermitteln. Sie muss sich also an die Wahrscheinlichkeit halten. Je weiter sich der Geist von der Wahrscheinlichkeit entferne, so d'Alembert im *Discours préliminaire* zur »*Encyclopédie*« 1751, desto bizarrer und unerfreulicher seien die Dinge, die er forme (vgl. Daston/Park 2002: 249). Voltaire löst das Monster in seinem »*Philosophischen Wörterbuch*« als eigenständiges Objekt vollständig auf. »Der erste Neger war jedoch in den Augen weißer Frauen ein Monstrum, und die erste unserer Schönheiten war für Neger ein Monstrum.« (Daston/Park 2002: 251) Dieses reziproke Erschrecken über das Fremde, Andere führt ihn zu dem Schluss, dass das Monstrum einzig im Auge des Betrachters liegt, einem Auge, das von gesellschaftlichen und kulturellen Konventionen geprägt wurde, die der Anblick des Monsters in Frage stellt. Das Monster verletzt nicht mehr länger die Ordnung der Natur, sondern die Konventionen einer Gesellschaft. Das Erschrecken, das es auch auf diesem Gebiet nach wie vor auslöst, resultiert aus der Erkenntnis der Kontingenz bestehender Ordnungen, die der Anblick des Monsters plötzlich augenfällig macht.

Was sowohl Hans Richard Brittnacher als auch Lorraine Daston und Katherine Park bereits vor ihm in »*Wonders and the Order of Nature*« formuliert haben, ist jedoch bei genauerer Betrachtung in der Ausschließlichkeit, mit der die Autoren und Autorinnen das Monströse aus der Tradition der Aufklärung wegerklären, nicht haltbar. Denn das Monster ist nicht nur eines der zentralen Fermente in den Diskussionen an den wissenschaftlichen Akademien in London, Paris und später auch in Berlin. Allein an der Pariser *Académie* wurden zwischen 1699 und 1749 ca. 70 Artikel und 70 Annalen zum Thema des Monsters veröffentlicht, die um eine Erklärung von monströsen Erscheinungen und Missgeburten im Hinblick auf die göttliche Ordnung der Natur ringen. Die beiden Anatomen Louis Lémery und Jacques Winslow stritten öffentlich über den göttlichen Anteil an der Entstehung von Monstren. Während Winslow Monster als Vertreter einer Ordnung betrachtete, die vereinbar mit Gottes Vorhersehung ist, ging Lémery davon aus, dass die Eizelle und die Samenzelle zwar göttlichen Ursprungs und also gut sind, dass es aber in der späteren Entwicklung des Embryos zu zufälligen Fehlentwicklungen kommen kann. Für die Monstren war Gott dann nicht mehr verantwortlich (vgl. Curran 2001: 27-38; Huet 1993: 37-45, 61-67).

Blinde und Träumer

Die naturwissenschaftliche Diskussion um das Monstrum ist also in vollem Gange, als der junge Denis Diderot sich 1745 anschickt, ins literarische und philosophische Leben einzutreten. Von seiner ersten Schrift, einer Übersetzung aus dem Englischen von Shaftesburys »*Inquiry concerning virtue, or merit*« (1699; »*Essai sur le mérite et la vertu*«; »*Versuch über Verdienst und Tugend*«), dem er wesentliche Impulse in Bezug auf die Definition des Zwecks von Kunst als eine moralische verdankt, über den »*Brief über die Blinden*« 1749, »*Rameaus Neffe*« 1761, »*D'Alemberts Traum*« 1769, bis hin zu den »*Elementen der Physiologie*« 1782 bleibt das Monster für Diderot ein zentraler Bestandteil seines Denkens. Es dient ihm als eine Art Skalpell, um das Funktionieren der Natur zu erforschen. Es dient ihm aber auch als Motor seiner Gedankenexperimente, seines spekulativ-philosophischen Denkens über das Wesen und die Identität des Menschen. Dazu ersinnt er Textverfahren, die durch Abschweifungen und Einschübe gekennzeichnet sind. Auf diese Weise schafft er wuchernde Texte, die selbst monströse Gestalt annehmen, um die Identität und Geschlossenheit des Textes und damit auch seiner Bedeutung radikal in Frage zu stellen. Kurzum: in Diderots Denken wird eben das zum Thema, was die Aufklärung, schenkt man Kritikern wie Brittnacher Glauben, gerade nicht thematisiert und theoretisiert, nämlich die »bedrohliche Nähe kontingenter Natur« und »die beängstigende Affinität des Monstrums zum Selbst.« (Brittnacher 1994: 193)

»The range and contexts within which physical monstrosity appears in Diderot's works is remarkable«, bemerkt dann auch Andrew Curran in seiner Studie über Diderots Monster (Curran 2001: 3). Tauchen Monster in Diderots Werk zunächst noch in einem deistischen Weltbild auf, wo sie entweder als Zusammenbruch der sinnvollen göttlichen Ordnung oder aber als Vertreter einer zweiten Ordnung außerhalb der Zuständigkeit Gottes firmieren, werden sie in dem anonym veröffentlichten »*Brief über die Blinden*« 1749 dezidiert in einen materialistischen Kontext gestellt (vgl. Hill 1972: 170-181). Monster sind Zeichen eines gottlosen Universums.

Im »*Brief über die Blinden*« entwirft der blinde Mathematiker Nicholas Saunderson – ein real existierender Wissenschaftler, den Diderot aber in eine fiktive Situation platziert – eine Vorstellung von Monstrosität. Auf seinem Totenbett liegend, bezeichnet sich Saunderson aufgrund seiner Blindheit selbst als Monster. Er nutzt seinen körperlichen Defekt dazu, zu beweisen, dass die Ordnung der Natur alles andere als perfekt ist und manchmal auch monströse Geschöpfe produziert. »Sehen sie mich genau an, Herr Holmes«, sagt er von sich, »ich habe keine Augen. Was haben wir beide Gott getan, daß der eine dieses Organ bekommen hat und der andere desselben beraubt worden ist?« (Diderot 1984a: 80) Seine Blindheit stellt eine Herausforderung für die theologische Vorstellung einer göttlichen Natur dar. Wie kann Blindheit und damit das Böse sein, wenn die Natur gut und moralisch ist?

Diderot ordnet im Brief Monster und Gott auf einer Ebene an, womit es auch keine zweite, gesonderte Natur neben der Göttlichen gibt. Saunderson

baut auf seiner Monstrosität, seinem körperlichen Defekt also, das schlagende Argument auf, dass die Natur nicht einmal als eine von Gott gemachte, perfekte Schöpfung zu begreifen sei, sondern als eine sich allmählich entwickelnde. Zu einer früheren Zeit der Weltgeschichte, so Saunderson, gab es viele solcher Monster wie ihn, die sich anders entwickelt hätten. Die Natur ist nichts ewig Festes, sondern sie ist äußerst launig und verbindet mal dies mit jenem: »Was ist diese Welt, Herr Holmes? Eine Zusammensetzung, immer wieder Umwälzungen unterworfen, die alle eine beständige Tendenz zur Zerstörung anzeigen; eine schnelle Aufeinanderfolge von Wesen, die einander ablösen, sich verdrängen und verschwinden; eine vergängliche Symmetrie; eine vorübergehende.« (Diderot 1984a: 81)

Das Zusammengesetzte, Vermischte, Unreine und das Zufällige werden hier zum Prinzip der organischen und der anorganischen Natur selbst erhoben. Dies findet seine vielleicht radikalste Ausformulierung in Diderots »*Gespräche mit d'Alembert*«, die zwischen 1769 und 1770 geschrieben wurden. Der Text, zu Lebzeiten Diderots nicht veröffentlicht, besteht aus drei Dialogen, wovon der zweite mit *D'Alemberts Traum* überschrieben ist. Das erste Gespräch, *Unterhaltung zwischen Diderot und d'Alembert*, entspinnt sich zwischen den Freunden Diderot und d'Alembert, wobei Diderot d'Alembert seine Theorien über die Natur des Organischen am Beispiel von d'Alemberts eigener Entstehung unterbreitet. D'Alembert sei nur das zufällige Resultat der Natur, obwohl er seine Identität doch auf eine Kohärenz zurückführen könne.

Von Diderots naturphilosophischen Überlegungen nachhaltig verwirrt, träumt d'Alembert in der zweiten Unterredung ungewöhnlich lebhaft von dessen molekularen Theorien. Die Verstörung muss derart nachhaltig gewesen sein, dass d'Alemberts Lebensgefährtin, Fräulein von Lespinasse, nach einer durchwachten Nacht an d'Alemberts Bett am nächsten Morgen den Arzt Bordeu herbeigerufen hat, um den noch schlafenden d'Alembert untersuchen zu lassen. Dabei entspinnt sich ein Dialog zwischen Lespinasse und dem Arzt auch über die Mitschriften von d'Alemberts Fieberträumen, die Lespinasse ganz geistesgegenwärtig angefertigt hat. Gleich das erste Zitat aus ihrem Protokoll, das sie Bordeu vorliest, gibt Auskunft über die Sorge d'Alemberts. Noch im Traum ersucht er, die Frage nach dem einheitsstiftenden Bewusstsein mit der nach einer sich permanent wandelnden Materialität zu vereinen. »Hören sie«, sagt Fräulein Lespinasse, d'Alemberts Rede wiedergebend:

»Zuerst nichts, dann ein lebender Punkt... An diesen lebenden Punkt legt sich ein anderer an, dann noch einer, und durch diese aufeinanderfolgenden Anlagerungen entsteht ein Wesen, das *eines* ist, denn ich bin doch eines, daran kann ich nicht zweifeln...« Während er dies sagte, betastete er sich überall. »Aber wie ist diese Einheit entstanden?« (Diderot 1984b: 526)

Noch im Traum muss sich d'Alembert tastend seines Körpers versichern, um eine Vorstellung oder ein Gefühl für seine Einheit zu gewinnen. Der Traum,

der als Text im Text ein Zitat im zitierten Dialog bildet, kommt hier als abgründige »Nacht der Welt« zum Vorschein, in der sich das Selbst auflöst, als ein dunkler Schacht, wie es Hegel formuliert, in der sich das Subjekt der Aufklärung zurückzieht. Über dem Abgrund seiner Verrücktheit, »worin phantasmatische Erscheinungen von ›Partialobjekten‹ umherirren« (Žižek 1998: 14f.) wie die isolierten, losgelösten Punkte in d'Alemberts Traum, wird die Realität und Rationalität des vernünftigen Subjekts allererst begründet¹. Auch für Diderot scheint die verrückte Auflösung der Normalzustand zu sein, wohingegen die feste Gestalt des Subjekts Zufall ist. Die Textstrategie Diderots lässt es hier nicht zu, definitiv über den Realitätsgehalt der Rede und der einzelnen Positionen zu entscheiden. Vielleicht hat sich Lespinasse verhört, denn immer wieder verweist sie darauf, dass d'Alembert so leise sprach und dass ihr Manuskript zu undeutlich sei, als dass sie es lesen könne (Diderot 1984b: 529). Als Bordeu ihr auch noch ihren eigenen unverständlichen Text erklären kann, zweifelt sie vollends am Realitätsgehalt des Geschriebenen und des Geschehens, sodass sie den Diener rufen muss, um Klarheit zu gewinnen. Zudem mischt sich d'Alembert mit einer längeren Rede über die Individualität des Menschen ins Gespräch ein, obwohl er noch schläft. Als er später aufgewacht scheint, fordert ihn der Doktor auf, weiter zu schlafen (ebd.: 542). Aus dem Gespräch zwischen Bordeu und Lespinasse bleibt er im Folgenden bis auf wenige Einwürfe weiterhin ausgeschaltet. Der Leser muss sich also im Unklaren darüber sein, ob das ganze Gespräch zwischen Bordeu und Lespinasse nicht doch im Fiebertraum von d'Alemberts stattfindet, beide Figuren also von d'Alembert erträumt sind und damit ein irreales Hirngespinnst eines Kranken bilden. Das, was sich als reales Gespräch darstellt, wäre dann lediglich der Traum eines Träumenden, dem jeglicher referentieller Status fehlt.

Ist Fräulein Lespinasse zunächst noch zurückhaltend was Bordeus Theorien über die Identität der Arten angeht, stimmt sie bald fröhlich in das gedankliche »Monster-Machen« mit ein. Die Identität des Einzelnen kann nur mit problematischen Analogien aufrechterhalten werden. Wie ein Tropfen Quecksilber sich mit anderen verbindet, wie eine Biene in einem Schwarm aufgeht, so verhält sich der Einzelne zum Ganzen der Natur. Doch wie der Tropfen Quecksilber – hat er sich in den Verbund mit den anderen begeben – als einzelner Tropfen nicht mehr zu identifizieren ist, so verliert auch das Ich seine Identität. Am Horizont steht immer die permanente Umbildung des Ichs. Nur durch das Gedächtnis als letzte Instanz personaler Identität kann das Ich aufrechterhalten werden. Monster und Mensch stehen auf

1 | Die Formulierung »Nacht der Welt« hat der Kulturkritiker und Philosoph Slavoj Žižek Hegels »*Jenaer Realphilosophie*« aus dem Jahr 1803 entliehen, um mit Hegel das Subjekt und die symbolische Ordnung aus der Auflösung, der Nacht heraus zu begründen. Um von einer wie auch immer gearteten Natur zu einem menschlichen Subjekt und seiner Realität zu gelangen, muss nach Hegel und Žižek ein Umweg gegangen werden, der über die völlige Zersetzung des Subjekts führt (Žižek 1998: 14f.).

einer Stufe. Der Mensch entsteht nach einem Durchgang durch die monströse und von Monstern bevölkerte dunkle Nacht der hellen Vernunft, einer Nacht, die den Tag und die Vernunft in einer dialektischen Wendung ebenso begründet wie das Monster den Menschen. Im Fiebertraum unternimmt d'Alembert einen, wie es Bordeu bezeichnet, »großartigen Gedankenflug« und macht »hohe Philosophie« (ebd.: 539):

»Ich bin nur deshalb so, weil ich so werden musste. Verändern sie das Ganze, so verändern sie auch mich; aber das Ganze verändert sich ja unaufhörlich ... Der Mensch ist nur ein *gewöhnlicher* Effekt, das Ungeheuer ein *außergewöhnlicher*; beide sind gleich natürlich, beide gleich notwendig, beide auf gleiche Weise in die allgemeine Weltordnung hineingestellt... Was ist dabei erstaunlich? Alle Wesen gehen im Kreislauf ineinander über, also auch die Arten ... alles ist in unaufhörlichem Fluß... Jedes Tier ist mehr oder weniger Mensch, jedes Mineral mehr oder weniger Pflanze, jede Pflanze mehr oder weniger Tier. [...] Und ihr sprecht von Individuen, ihr armseligen Philosophen! Hört auf mit euren Individuen [...] Entstehen, leben und vergehen heißt die Gestalt wechseln [...].« (Ebd.: 537f.)

So wie der Mensch permanent seine Gestalt wechselt, also monströs wird, und darin immer auch dem Tier ähnlich ist, so wechselt auch der Text permanent seine Form. Das eine geht unvermittelt in das andere über: der Traum in die Realität, die Wirklichkeit in den Traum, die Wirklichkeit historisch verbürgter Personen (Diderot hat Fräulein Lespinasse tatsächlich am Krankenbett d'Alemberts kennen gelernt) in den fiktionalen Dialog, die naturwissenschaftliche empirische Forschung der Zeit in die philosophische Spekulation, das empirische Experiment in das Gedankenexperiment, die wissenschaftliche Theorie in den dramatischen Dialog, der alle ihre Bestandteile in die Schwebel bringt. Damit wird das Prinzip des »Monster-Machens« auf der Textebene aufgegriffen und vorgeführt (vgl. Curran 2001: 76). Der Text vollzieht, wovon er spricht. So fließen die Sätze von Bordeu und Lespinasse ineinander über. Der eine führt den angefangenen Satz der anderen fort und umgekehrt, sodass sich zwischen den beiden nicht nur die Grenzen der Rede, sondern – sofern diese im Text an die Sprache gebunden bleiben muss – auch die Grenzen personaler Identität verwischen.

»Fräulein von Lespinasse: Sie haben recht, Doktor. Im Traum hatte ich schon oft das Gefühl ...

Bordeu: ... wie Kranke bei einem Gichtanfall ...

Fräulein von Lespinasse: ... daß ich riesengroß würde ...

Bordeu: ... daß ihr Fuß bis an den Boden ihres Bettes reichte ...

Fräulein von Lespinasse: ... daß meine Arme und Beine sich unendlich verlängerten und mein übriger Körper einen entsprechenden Umfang annahm.«

(Diderot 1984 b: 550)

Die Leitfragen der drei Gespräche von Diderot lassen sich mit Andrew Curran wie folgt zusammenfassen:

»[W]hat is the conceptual status of the species in a world where monsters and monstrous races attest of the mutability of all life forms? What becomes of notions of difference and identity if the *conformation* of the human body is shown to be nothing more than the result of a biological throw of the dice? In short, how, if at all, must the self find its bearings in a universe where the terms ›normality‹ and ›monstrosity‹ are demonstrated to be meaningless? In *Le Rêve*, the view of a mutable nature (embodied by species mutation, polyps, and monsters) crashes headlong into d'Alembert's and L'Espinasse's vision of the self-as-object: the firmly entrenched notion of psychological wholeness and personal singularity that underlies the subjective experience.« (Curran 2001: 81)

Der Schauspieler und das Monster

Im letzten Drittel von *D'Alemberts Traum* versucht Bordeu gänzlich unerwartet und auf merkwürdige Weise doch wieder Ordnung in das fröhliche monströse Treiben der Natur zu bringen. Das Ende des Traums, gleichsam kurz vor dem Erwachen, stellt einen Bruch im Text dar. Wie Andrew Curran argumentiert hat, widerspricht das, was Bordeu jetzt entwickelt, dem, was er über die prinzipielle Wandelbarkeit der Natur und damit über Monster gesagt hat (vgl. Curran 2001: 107). Zusammen mit der Tendenz, die Monster, die er gerade noch heraufbeschworen hat, wieder zu zähmen, taucht zum ersten Mal der Schauspieler im Zusammenhang mit dem Problem der Identität auf.

Was also schafft nach Bordeu Ordnung in der Welt der zufälligen Entstehung? Bordeu entwirft eine spekulative Theorie des psycho-physischen Gleichgewichts im Menschen. Während d'Alembert, als er im Traum gesprochen hatte, vor Bordeu und Lespinasse noch behauptet hatte, dass Individualität wie Monstrosität eigentlich inhaltsleere Konzepte und Begriffe seien, räumt Bordeu am Ende ein, dass die Fähigkeiten, die ein Individuum auszeichnen und es zu einem solchen machen, abhängig sind von einem inneren Konflikt. Dieser Konflikt ist allerdings nicht psychologisch aufgefasst, sondern er spielt sich auf einer rein physiologischen, also materiellen Ebene ab. Diderot greift für sein Verständnis der Lebewesen auf die Theorie der Keimfädchen zurück, die der Schweizer Naturforscher Albrecht von Haller vorgebracht hatte. Jede Keimfaser entwickelt sich demnach aufgrund einer inneren Zielgerichtetheit, »durch Ernährung und Gestaltung« (Diderot 1984b: 542), zu einem bestimmten Organ, dem wiederum ein bestimmtes Sinnesvermögen eigen ist. Die einzelne Keimfaser ist selbst allerdings zunächst »bloß ein empfindliches System« (ebd.: 542), gleichsam ein neutrales, für alle Empfindungen gleichermaßen offenes Gewebe, das sich erst zu einem bestimmten Organ aufbauen muss. Das Problem, das sich für Bordeu in diesem Zusammenhang nun stellt, berührt das Verhältnis von Empfindung und Gedächtnis und damit zum Willen und Denken des Menschen als Sitz seiner personalen Identität. Wie kann man einem solchen neutralen Gewebe aus sich verbindenden Keimfädchen ein Zentrum zusprechen, von

dem bestimmte wiederholbare Empfindungen und damit so etwas wie ein Gedächtnis als Bedingung personaler Identität ausgehen?

»Bordeu: Das heißt, die ständige, unveränderliche Beziehung aller Eindrücke auf diesen gemeinsamen Ursprung bildet die Einheit des Lebewesens.

Fräulein von Lespinasse: Das heißt: das Gedächtnis für alle diese aufeinanderfolgenden Eindrücke bildet bei jedem Tier die Geschichte seines Lebens und seines Selbst.

Bordeu: Das heißt: das Gedächtnis und der Vergleich, die sich notwendig aus all diesen Eindrücken ergeben, führen zum Denken und zum Schlussfolgern.« (Ebd.: 548)

Es drängt sich die Frage geradezu auf, wie diese »unveränderliche Beziehung aller Eindrücke« auf das Gedächtnis und damit auf das Denken und den Willen des Menschen begründbar ist, wenn doch gleichzeitig alles einer ständigen Veränderung unterworfen ist. Das empfindliche System des Gedächtnisses bildet den Ursprung aller Keimfäden, die die organische Natur ausmachen, weil diese sich ständig auf es zurückbeziehen müssen, um überhaupt wissen zu können, was sie sind. Die vorherrschenden Eigenschaften (»Vernunft, Urteilskraft, Einbildungskraft, Wahnsinn, Schwachsinn, Rohheit, Instinkt«; ebd.: 562) oder das Wesen eines Menschen entstehen durch ein spezifisches Verhältnis dieses Ursprungs oder Zentrums der jeweiligen Fäden (»l'origine du faisceau«) zu deren Verzweigungen. Im Konflikt zwischen Zentrum und Peripherie kann es zu einer Dominanz der Verzweigungen kommen und damit zu einer allzu großen Sensibilität oder Empfindsamkeit, die den Menschen schwächt. Zentrum und Peripherie müssen in ein bestimmtes gesundes Verhältnis zueinander gesetzt werden, jedes Ungleichgewicht schafft einen bestimmten Typus von Menschen.

»Ist der Ursprung oder der Stamm im Verhältnis zu den Zweigen zu stark, so entstehen Dichter, Künstler, Phantasten, Zauderer, Schwärmer, Verrückte. Ist er zu schwach, so entstehen, wie wir sagen, Rohlinge oder Unmenschen. Ist das ganze System schlaff, weich, kraftlos, so entstehen Schwachsinnige. Ist das ganze System kraftvoll, in innerem Einklang und wohlgeordnet, so entstehen scharfsinnige Denker, Philosophen, Weise.« (Ebd.: 562f.)

Wenn das ganze System kraftvoll ist, dann beherrscht sich der Mann in den größten Gefahren und urteilt kühl. Er müsse bestrebt sein, so Bordeu, »Herr seiner inneren Bewegungen zu werden und dem Ursprung des Bündels seine ganze Macht zu erhalten.« (Ebd.: 563) Gelingt ihm das, so ist er mit fünfundvierzig Jahren »ein großer König, ein großer Minister, ein großer Politiker, ein großer Künstler, vor allem ein großer Schauspieler, ein großer Philosoph, Dichter, Musiker oder Arzt. Er ist Herr über sich selbst und seine ganze Umgebung.« (Ebd.: 564) Mittelmäßigkeit entsteht also dann, wenn die Empfindsamkeit an der Peripherie des Körpers die Oberhand gewinnt. Ein großer Mann und großer Schauspieler entsteht indessen dann, wenn

das Zentrum den Fluss der Emotionen in Zaum hält mit dem Ziel, Leiden und Tod zu überwinden.

Doch von welchem Schauspieler ist hier die Rede? Kaum hat Bordeu dem »großen Schauspieler« die Macht zugesprochen, ein starkes Zentrum zu haben, spricht er am Ende der gleichen Textpassage vom Schauspieler als einem »Toren«. »Die sensiblen Wesen oder die Toren befinden sich auf der Bühne, er selbst sitzt im Zuschauerraum; er ist also der Weise.« (Ebd.: 564) Diderot redet hier also von zwei Schauspielern: dem Bühnenschauspieler einerseits und dem Zuschauer andererseits, der auch ein Schauspieler auf dem gesellschaftlichen Parkett sein muss, auf dem er sich bewegt und zeigt. Folgt man dieser Argumentation, so zeigt sich das Problem des Bühnenschauspielers, um den es mir im Folgenden gehen soll, in seiner zu großen Empfindsamkeit. Diese macht ihn wandelbar, weil der Bezug zum stabilisierenden Gedächtnis geschwächt ist. Dies heißt jedoch nichts anderes, als dass der empfindsame Mensch und damit auch der Schauspieler prinzipiell der Monstrosität anheim gestellt sind. Er läuft aus der Form, wechselt seine Gestalt und wird zum Monster. Wie diesem Problem abzuhelpen sei, dem widmet sich Diderot in seinem Text »*Das Paradox über den Schauspieler*«.

Der Schauspieler gibt das Geben

Monstren stehen in Diderots naturphilosophischen Überlegungen im Zusammenhang mit einer Identitätsproblematik – also mit der Offenheit oder Unabgeschlossenheit gegenüber Anderen, dem Art-Fremden. Am Ende des Traumes gibt sich eine Verbindung zwischen dem Monster und dem Schauspieler zu erkennen. Der Schauspieler betritt hier zum ersten Mal die naturgeschichtlichen Diskussionen von Diderot und zwar an einem zentralen Punkt, der thematisch die »*Gespräche mit d’Alembert*« mit dem im gleichen Jahr begonnenen Text »*Das Paradox über den Schauspieler*« verbindet.² Die Verbindung zwischen Monstren und dem Theater in Diderots Denken muss noch gezogen werden. Es findet sich, soweit ich den Forschungsstand überblicken kann, weder ein Hinweis auf die Schauspielproblematik in den Studien zu Diderots Monstren noch umgekehrt ein Versuch, den Schauspieler mit dem Monster in Verbindung zu bringen. Doch wenn das Monster Agens in Diderots Gedankenexperimenten ist, warum bildet dann ausgerechnet seine Theorie des Theaters eine Ausnahme? Auch wenn das Monster expressis verbis im »*Paradox*« auch nicht vorkommt, so ist es in ihm doch existent

2 | Die Selbstermächtigung des Subjekts, die hier auf dem Spiel steht, vielleicht sogar die Selbstermächtigung von Diderot selbst, der auf dem gesellschaftlichen Parkett dem alltäglichen theatralen Rollenspiel der Gesellschaft reüssieren will und muss – so die These von Günther Heeg, der in diesem Paradox ein regelrechtes Angstzentrum Diderots vor gesellschaftlichem Gesichtsverlust ausmacht (Heeg 2000: 99) – bleibt die zentrale Frage auch im »*Paradox*«.

und zwar – die These sei hier gewagt – weil der Schauspieler identisch ist mit dem Monster, wie es Diderot in »D'Alemberts Traum« konzipiert hat.

In einem Brief an Grimm anlässlich der Rezension über das Traktat »Garrick ou les acteurs anglais«, das den Anlass zur Niederschrift des »Paradox« gab, schreibt Diderot 1769: »Es ist ein schönes Paradox. Ich behaupte, dass es die Empfindsamkeit ist, die die mittelmäßigen Schauspieler macht; die extreme Empfindsamkeit die bornierten Schauspieler; der kalte Sinn und der Kopf die großartigen Schauspieler.« (Diderot in: Gebauer/Wulf 1998: 247) Philippe Lacoue-Labarthe hat in seiner Deutung des Textes unterstrichen, dass es sich bei dem Paradox kaum um eine Rezeptur für die richtige Dosierung von Gefühl beim Schauspieler handeln kann. Die Frage, ob der Schauspieler nun heiß, d.h. mit viel Gefühl spielen soll oder kalt, d.h. mit Verstand und Überlegung, verkenne die Tragweite und die Radikalität des Textes in Bezug auf das Problem der Mimesis und des nachahmenden Subjekts. Vielmehr steht die paradoxe Identität des Schauspielers selbst auf dem Prüfstand (vgl. Lacoue-Labarthe 2003: 19).

Das »Paradox« ist ebenso wie die »Gespräche« in Dialogform verfasst, wobei die Redner lediglich als »Der Erste« und »Der Zweite« apostrophiert werden. Am Ende des Dialogs schaltet sich unerwartet ein Erzähler ein, der vergleichbar mit der Strategie des Traums den Status der Rede problematisiert und es unmöglich macht, die im Text verhandelten Positionen z.B. Diderot selbst zuzuschreiben. »Wenn man sie so hört«, wirft der Zweite ein, »ist also der große Schauspieler alles oder nichts.« »Und vielleicht kann er deshalb alles so hervorragend sein«, antwortet der Erste, »weil er nichts ist und weil daher seine eigene Gestalt niemals der fremden Gestalt widerspricht, die er annehmen muss.« (Diderot 1984c: 509) Der große Schauspieler sei weder ein »Pianoforte noch eine Harfe, noch ein Cembalo, noch eine Geige, noch ein Cello.« Er verfügt, so der Erste, über »keinen ihm eigentümlichen Akkord« (ebd.: 514). Den Akkord, den Ton aber, der seiner Rolle entspricht, nimmt er an. Er kann sich alles leihen, weil er selbst nichts ist. Die Schauspieler können nur deshalb alle Charaktere spielen, »weil sie keinen Charakter haben« (ebd.: 516). »Worauf das Gewicht des Paradoxes liegt«, so Lacoue-Labarthe, »ist die Kunst, »alles nachzuahmen«, und »gleiches Geschick für die unterschiedlichsten Charaktere und Rollen.« Sein Akzent liegt auf Abwesenheit, dem Fehlen jedweder Eigentlichkeit.« (Lacoue-Labarthe 2003: 24)

Damit verlagert sich das Problem der Mimesis, die ja die Grundlage für die Kunst des Schauspielers bilden soll, weg von der Beobachtung und Nachahmung der Natur hin zu einer eigenständigen Schöpfung, die dann in einem zweiten Schritt studiert und nachgeahmt wird. Diese Mimesis des Schauspielers »vervollkommnet«, wie Diderot sagt, das, was die Natur überhaupt nicht ins Werk setzen kann. Sie re-präsentiert nicht, oder ahmt nach, sie präsentiert. Das Unvermögen der Natur, alles, was möglich ist, auszuführen, wird von dieser Mimesis ergänzt. Sie wird selbst zur schöpferischen Kraft, indem sie durch Beobachtung und Wahrnehmung ein ideelles Modell schafft, eine Abstraktion, für die es keine konkrete Physis, keine Entspre-

chung in der Natur gibt. Der Schauspieler ahmt damit die Poiesis, die Physis als herstellende *Kraft* selbst nach.

Dieses »modèle idéal«, das die Einbildungskraft des Schauspielers »als ein großartiges Phantom erschaffen hat« (Diderot 1984c: 485), wird nun zur Grundlage für sein Spiel. Im Text wird es mit einer zweiten Figur, dem Gespenst, in Verbindung gebracht. »Wenn man Sie hört«, ruft der Zweite seinem Gesprächspartner zu, »ist dem Schauspieler auf der Bühne und bei den Proben nichts ähnlicher als Kinder, die nachts auf Friedhöfen Gespenster spielen, indem sie ein großes weißes Laken an einer Stange über ihren Kopf halten und unter diesem Katafalk schauerliche Laute von sich geben, mit denen sie die Vorübergehenden erschrecken«, woraufhin der Erste erwidert: »Sie haben recht.« (Ebd.: 486) Der Schauspieler, der selbst nichts ist, läuft ständig Gefahr, andere Formen anzunehmen – was in Diderots Gedankenwelt nichts anderes bedeuten kann, als dass er zum Monster wird. Darauf verweist auch eine parallele Formulierung im »Paradox«, die den Dialog zwischen Bordeu und Lespinasse in »D'Alemberts Traum« über die Ausdehnung der menschlichen Gestalt wieder aufzugreifen scheint. »Wie wir es manchmal im Traum erleben, so berührt ihr Kopf die Wolken, ihre Hände greifen nach den beiden Enden des Horizonts: sie [die Schauspielerin Clairon, A.d.V.] ist die Seele einer großen Marionette (*mannequin*), in die sie sich gehüllt hat; die Proben haben die Hülle unlöslich mit ihr verbunden.« (Ebd.: 486)

Das Gespenst hat keinen Körper, weil es eine Vorstellung ist, eine reine Abstraktion, die als solche in der Natur nicht vorkommen kann. Das Monster auf der anderen Seite ist nur Körper, organische Materie, die durch ihre übergroße Empfindsamkeit ständigem Wandel anheim gestellt ist. Beide müssen zusammenkommen wie die Hand in den Handschuh, um einen großen Schauspieler hervorzubringen. Die beiden Figuren des Monsters und des Gespensts stehen mithin in einem dialektischen Verhältnis zueinander und zwar in dem Sinne, dass das eine nicht etwa das Gegenteil des anderen wäre, sondern in dem Sinne, dass wenn sich der monströse aus der Form geratene Körper nur so lange zum Horizont streckt, er am Ende seines Weges zum Gespenst wird. Umgekehrt droht das gespenstische ideelle Modell, der Weidenkorb, in den sich der monströse Körper hüllen muss, um überhaupt Gestalt gewinnen zu können, in ein Monster umzuschlagen, weil jede Berührung mit dem Konkreten es von sich entfernt. Diderot weist auf die Gefahr hin, dass ein großartiger Schauspieler aus dem persönlichem Gefühl der Eifersucht heraus, das dem Inhalt der darzustellenden Szene gleicht, die Distanz zum Modell aufgeben könnte, also mit ihm identisch werden könnte, was die Perfektion der Darstellung unterminieren würde (ebd.: 506). Das Alles und Nichts, das der Schauspieler ist, muss aufrecht erhalten werden, um das Geben aufrechterhalten zu können.

Körper und Geist stehen dabei also nicht in einem binären Oppositionsverhältnis zueinander, das die beiden in unterschiedliche Sphären (hier das rein Geistige, dort das sinnlos Körperliche) verbannen würde. Vielmehr sind sie die jeweilige Differenz des anderen, ohne die es das eine und das andere

nicht gäbe. Monster und Gespenst exponieren sich in der Poiesis des *Schauspielens*, die im selben Akt zugleich die Figur und den Schauspieler hervorbringt, gegenseitig.

Der Schauspieler bleibt, gefangen im Weidenkorb des »modèle idéale«, ein Monster, aber ein durch das Gespenst gezähmtes. Das Gespenst fungiert hier als Signifikat: als Anspruch eines ideellen Anderen an das Subjekt, Gestalt anzunehmen, um damit für andere, die Zuschauer und für sich selbst als anderen, wiedererkennbar verlässlich zu sein und zu bedeuten. Der Schauspieler dehnt sich aus, läuft aus der Form, überschreitet die natürlichen Grenzen und Funktionszusammenhänge seines Körpers. Das Gespenst dient zur Selbstermächtigung. Dem »modèle idéale« aus dem »Paradox« kommt eine vergleichbare Funktion zu wie dem Zentrum des Geflechts aus Keimfäden in »D'Alemberts Traum«. Es fungiert als ordnendes Prinzip, das die Monstrosität des organischen signifikanten Chaos, des Nichts an Identifizierbar-Substantiellem, das der Schauspieler ist, bannt. In diesem Modell kann der Schauspieler aus dem Ordnung stiftenden und Gestalt gebenden Gedächtnis spielen, weil ihn das Gedächtnis dazu ermächtigt, die Ströme der Emotionen zu beherrschen. Ohne Modell ist der Schauspieler ein mutierendes Monster, ein Monster des Exzesses, weil das Verhältnis der empfindsamen Organe zum Stamm zu stark, der Ansturm der Reizungen und Empfindsamkeit auf das Zentrum zu groß ist. Unter dem Einfluss des Modells (Verstand, Kälte, Überlegung) werden die Nerven ins Gleichgewicht mit dem Zentrum gebracht, um etwas ganz und gar Nichtexistentes, Körperloses nachzuahmen.

Während zu viel Empfindsamkeit den Menschen und den schlechten Schauspieler überwältigt, ihm weder Halt noch Form gibt, so dass er auseinanderläuft, stülpt sich das Gespenst über ihn und formt ihn. Es macht ihn, wie Günther Heeg formuliert hat, zum »Gespensterspieler« (Heeg 2000: 118). Während die Gefühle den Menschen zu einem passiv erleidenden und nur schlecht nachahmenden Wesen machen, das prinzipiell nur Bewegung und Fluss ist und damit nichts Eigentliches, weil er jede Form annehmen kann, also in Diderots Begrifflichkeit ein Monster ist, macht das Gespenst den Schauspieler, der nicht nur nachahmt, sondern schöpft, zum aktiv gestaltenden Herrscher. Das Monster der organischen Empfindsamkeit beruht auf körperlichem Versagen (der Ton, die Stimme, die Zunge; vgl. Diderot 1984c: 535; Diderot 1984b: 563), auf dem Moment also, in dem der Körper selbst in den Vordergrund tritt. Das Gespenst und damit das Theater stiften dagegen einen sinnvollen Zusammenhang.

Monströse Bewegung

Wie lässt sich nun Diderots Monsterdiskurs aus dem späten 18. Jahrhundert mit dem Tanz in Verbindung bringen? Der Tänzer unterliegt dem gleichen Paradox wie der Schauspieler. Für den Schauspieler können wir auch den Tänzer einsetzen, der in Diderots Vorstellung dem gleichen Primat der

schöpferischen Mimesis und damit der Gabe zu geben, unterliegt. Diderot thematisiert den Tanz in seinen »*Unterredungen zum Natürlichen Sohn*«, die 1757 zum ersten mal veröffentlicht wurden, und die sich vor allem gattungstheoretischen Bestimmungen des neu zu begründenden bürgerlichen Trauerspiels widmen. Von den physiologischen und naturphilosophischen Gedankenexperimenten, die zehn Jahre später sowohl das »*Paradox über den Schauspieler*« als auch »*D'Alemberts Traum*« prägen, sieht dieser Text völlig ab.

In der *Dritten Unterredung* über den »*Natürlichen Sohn*« kommt Dorval auf das Ballett seiner Zeit zu sprechen, das für ihn eine »Nachahmung durch Bewegung« sein sollte: »Auch der Tanz erwartet noch einen Mann von Genie. Er taugt überall nichts, weil man es sich kaum träumen lässt, dass er eine Art der Nachahmung sei. Der Tanz verhält sich zur Pantomime wie die Poesie zur Prosa, oder vielmehr wie die natürliche Deklamation zum Gesange. Er ist eine abgemessene Pantomime.« (Diderot 1981: 165) Doch dem Tanz seiner Zeit attestiert Dorval genau das Gegenteil. Zwar bescheinigt er den Tänzern seiner Zeit, dass sie ihre »Glieder mit unendlicher Anmut« zu gebrauchen wüssten, wenn sie »das Menuett, das Paspied, der Rigaudon, die Allemande, die Sarabande« tanzten. Aber, so Dorval, »was ahmt er denn nach? Das heißt nicht singen, das heißt trillern.« (Ebd.: 165) Nicht mehr nur Schrittmuster sollen also ausgeführt werden, sondern diese sollen dem Primat der Nachahmung folgen, das ohne innerere Beseelung ein reines »Trillern« wäre.

Betrachtet man Diderots Forderung nach einer Nachahmung durch Bewegung im Lichte seiner später ausgearbeiteten Naturphilosophie, die als Grundlage auch für seine spätere Schauspielkonzeption dient, kann man eine Verbindung zum Tanz auf einer grundsätzlicheren Ebene ziehen. In Diderots naturphilosophischen Betrachtungen ist Materie, auch die anorganische, immer in Bewegung und wandelbar. Damit sind die Körpergrenzen und die natürliche Gestalt des Menschen stets nur zufällig und von temporärer Ordnung. Auch der Marmorblock, so Diderot, geht seiner Auflösung entgegen. In seiner Notiz »*Philosophische Grundsätze über Materie und Bewegung*« (1770/98) insistiert Diderot darauf, dass es keine »homogene Materie« gebe. Vielmehr sei das Molekül »von sich aus eine aktive Kraft«, also immer in Bewegung und bereit, sich durch vielfältige Wirkungen zu verändern. »Es gibt so viele verschiedene Gesetze, wie es Verschiedenheiten in der eigentümlichen inneren Kraft der elementaren Moleküle gibt, aus denen die Körper aufgebaut sind.« (Diderot 1984d: 585) Die innere Bewegung, die jedes Molekül dazu treibt, unaufhörlich neue Verbindungen mit anderen Molekülen einzugehen, ist in Diderots Gedankensystem gleichbedeutend mit der Monstrosität der Materie. Monstrosität basiert auf Bewegung und Bewegung erzeugt Monstrosität. In der Nachahmung des Gespensts wird nun allerdings zwangsläufig ein Monster geschaffen, weil die Einbildungskraft das zu erstellende Modell aus einzelnen aus der Beobachtung der Natur gewonnenen Teilen zusammen gefügt hat. Das Modell des Schauspielers ist nichts anderes als eine Möglichkeit der Natur, »eine Mischung der Arten«

(Diderot 1984b: 573), die diese noch nicht realisiert hat. Damit berührt Diderots ästhetische Theorie des Schauspielers direkt sein naturwissenschaftlich physiologisches Denken. »Die Kunst«, so erläutert Bordeu Fräulein von Lespinasse, »nichtexistierende Wesen nach dem Vorbild der existierenden Wesen zu schaffen, ist wahre Poesie.« (Ebd.: 574) Ästhetik, Biologie, Chemie und Physiologie treffen sich auf dem gemeinsamen Terrain der Bewegung als energetische Materie.

Naturalisierung, oder: Der verschwindende Vermittler

Für Diderot war das Monster kein Beweis für die Existenz einer zweiten Schöpfung, sondern eine natürliche Tatsache und Beweis für die Schöpfungskraft der Natur. Als dynamisches Prinzip verstanden gibt es keinen kategorialen Unterschied mehr zwischen dem Monster und der Natur. In diesem Sinne verliert das Monster im ausgehenden 18. Jahrhundert, wie Brittnacher (vgl. Brittnacher 1994: 192) und Baxmann (vgl. Baxmann 2000: 410) argumentieren, in der Tat an Bedeutung. Und doch bleibt es als Ferment in Diderots Gedankenexperimenten ständig präsent. Hinter dieser Naturalisierung des Monsters verbirgt sich ein Verbergen des Mechanismus der Wirklichkeitskonstitution selbst. Wie etwas gemacht wird, verbirgt sich hinter der Geschlossenheit der Darstellung. Diese Wirklichkeit entsteht dann, wenn das Monster in gezähmter Form des Gespensts auf den Körper des Schauspielers zurückkommt, wenn sich also die Partialobjekte oder hybriden Elemente, aus denen das Monster zusammengesetzt ist, zu einer Struktur oder Ordnung zusammenfügen. Das Monster verweist auf die *Kontingenz* dessen, was wir als Realität akzeptieren. Theater ist demnach keine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern ein Labor, in dem die Möglichkeitsbedingung von Wirklichkeit als theatral konstituierte erprobt wird. Der Schauspieler und der Tänzer sind monströse und damit signifikante Figuren unserer Wirklichkeitserzeugung.

Diese verlangt nicht mehr nur eine perfekte äußere Exekution der Schritte, sondern eine Art innerer Formung oder zumindest körperliche Disposition des Tänzers zur Nachahmung, die im frühen 19. Jahrhundert zu einer veränderten Pädagogik des Tanzes führen soll, die gerade in der Verbindung von Ästhetik und Physiologie liegen wird. Die Bewegung nimmt so den *Umweg* über die Darstellung und somit über die Imagination, die die Darstellung von etwas, was es so in der Natur gar nicht gibt, in Szene setzt. Die Darstellung ist dieser Umweg.

Das Monster wechselt in der Ordnung des Wissens im 16. und im späten 18. Jahrhundert damit seinen Platz. Auch bei Ambroise Paré gab es die Imagination. Doch die Frauen, die aufgrund einer zu lebhaften Einbildungskraft während der Zeugung des Kindes, ein Kind mit einem Froschgesicht zur Welt brachten, verfügten über eine Einbildungskraft, die aufgrund der Ähnlichkeiten und ihrer mechanischen Verkettung hybride Formen zur Welt brachte. Die Einbildungskraft, die in Diderots Texten monströs zu

wuchern beginnt, wird dagegen zur selbstreflexiven, selbstbezüglichen Imagination, die monströs ist, weil sie etwas erzeugt, was es nicht gibt, da es in der Natur kein Vorbild hat. Deshalb muss sich der Tänzer wie der Schauspieler bis zur Grenze der Virtuosität selbst geben. Das Monster, es bewohnt die Bühne im Kopf. Monstrosität ist die Einbildungskraft selbst als deren Möglichkeitsbedingung. Monster sind damit die entstellten und entstellenden Darstellungen des Imaginären selbst. Sie entstehen dort, wo sich die Imagination als Einbildungskraft selbst reflektiert, indem sie in die »Nacht der Welt« hinabsteigt. »Die Kunst der Vermittlung«, die das Monster betreibt, ist jene des »verschwindenden Vermittlers« als drittes Element, das als Agens der Imagination und damit der Wirklichkeitskonstitution fungiert, als solches aber undarstellbar bleiben muss und in den jeweiligen Darstellungen der anmutigen Choreographien und beseelten Pantomimen als deren Ermöglichungsgrund nicht einfließt. Um zu einer symbolischen Darstellung zu gelangen, müssen Schauspieler und Tänzer den Umweg über die Verrücktheit des Monsters gehen. Das Monster erst bereitet die Szene für ihre Darstellung. »Kurz gesagt«, formuliert Slavoj Žižek:

»Die ontologische Notwendigkeit der ›Verrücktheit‹ liegt in der Tatsache begründet, dass es nicht möglich ist, auf direktem Weg von der rein ›animalischen Seele‹, die in ihre natürliche Lebenswelt eingebunden ist, zu einer ›normalen‹ Subjektivität, die in ihrem symbolischen Universum wohnt, zu gelangen – der ›verschwindende Vermittler‹ zwischen beiden ist die ›verrückte‹ Geste des radikalen Rückzugs von der Realität, welche den Raum für ihre symbolische (Re-)Konstitution eröffnet.« (Žižek 1998: 15)

Das Monster als verrückte, weil kontingente Geste der Natur vermittelt zwischen einer vermeintlichen Natur, die uns als sprechende Wesen für immer unzugänglich bleiben muss, und der Herstellung einer Realität. Was bei Diderot also auf dem Spiel steht, ist in der Tat der Tänzer und Schauspieler, der nicht die Rolle, sondern das *Geben zur Herstellung von Wirklichkeit* gibt. Das Monster oder der Schauspieler/Tänzer in seiner monströsen Dimension ist die Figur dieser poetischen Gabe. Es ist die Figur der Eröffnung eines Wirklichkeitsraumes als Möglichkeitsraum. Diderot hat den emotionalen wie zerrüttenden Kampf des Schauspielers mit dem ideellen Modell in die Probenphase verlegt, während die Aufführung nur noch mechanische Wiederholung des einmal erarbeiteten Modells sei. Er hat sozusagen vor der Rampe haltgemacht. Betritt ein solcher Schauspieler oder Tänzer jedoch die Bühne, führte dies in der Tat zu einem performativen Herstellen und Geben in einer veränderten theatralen Kommunikationssituation, in der der Anteil der Zuschauer an der monströsen Erzeugung der Figur stärker ist.

Literatur

- Baxmann, Inge (2000): »Monströse Erfindungskunst«. In: Inge Baxmann/ Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, S. 404-417.
- Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Curran, Andrew (2001): *Sublime Disorder. Physical Monstrosity in Diderot's Universe*, Oxford: Voltaire Foundation.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine (2002): *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, Berlin: Eichborn Verlag.
- Diderot, Denis (1984a): »Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. Mit einem Nachtrag«. In: Denis Diderot, *Philosophische Schriften I*, hg. von Theodor Lücke, Berlin: deb, S. 49-110.
- Diderot, Denis (1984b): »Gespräche mit d'Alembert«. In: Denis Diderot, *Philosophische Schriften I*, hg. von Theodor Lücke, Berlin: deb, S. 511-580.
- Diderot, Denis (1984c): »Das Paradox über den Schauspieler«. In: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften II*, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin: deb, S. 481-539.
- Diderot, Denis (1984d): »Philosophische Grundsätze über Materie und Bewegung«. In: Denis Diderot, *Philosophische Schriften I*, hg. von Theodor Lücke, Berlin: deb, S. 581-588.
- Diderot, Denis (1981): *Das Theater des Herrn Diderot*, hg. und übers. von Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig: Reclam.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: rororo.
- Heeg, Günther (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Nexus.
- Hill, Emita B (1972): »The Role of ›Le Monstre‹ in Diderot's Thought«. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 97, S. 149-261.
- Huet, Marie-Hélène (1993): *Monstrous Imagination*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2003): »Paradox und Mimesis«. In: Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*, Basel: Engeler Verlag, S. 9-33.
- Paré, Ambroise (1971): *Des Montres et Prodiges*, Edition critique et commenté par Jean Céard, Genève: Librairie Droz.
- Žižek, Slavoj (1998): *Die Nacht der Welt. Psychoanalyse und deutscher Idealismus*, Frankfurt a.M.: Fischer.