

II. Diderots Paradoxa

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

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

-
- 1 Auf die Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Begriffs *sensibilité* verweist Felix Rellstab im Vorwort zu seiner Übersetzung, die wir in dieser Arbeit jedoch nicht als Textgrundlage verwenden: vgl. Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, übers. Rellstab, S. 11f. Dass Diderot nicht das Gefühl schlechthin bekämpfen will, wie Rellstab bemerkt, werden wir in den folgenden Lektüren jedoch ebenfalls feststellen können.
 - 2 Vgl. Gunter Gebauer, Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 247.
 - 3 Vgl. Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press 1997. Sowie die deutsche Übersetzung: dies.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, Frankfurt a.M. 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ERSTER SPRECHER. Reden wir nicht mehr davon!

ZWEITER SPRECHER. Warum?

ERSTER. Es ist die Arbeit Ihres Freundes.

ZWEITER. Was tut's?

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

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

täten stützt, nicht darunter leiden.

ERSTER. Vielleicht.⁹

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

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

9 Diderot: *Paradox*, S. 5.

10 Ebd. S. 6.

11 Ebd. S. 8.

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

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

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

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

12 Ebd. S. 7.

13 Ebd.

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

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

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

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

ERSTER. Wie, haben wir nicht weiter diskutiert?

ZWEITER. Nein.

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

ZWEITER. Ich habe geträumt.

ERSTER. Was haben Sie geträumt?¹⁴

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

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

14 Ebd. S. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Ebd. S. 29.

19 Ebd.

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

II.1.1 Das *Paradox* und der Zuschauer

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

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

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

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

20 Diderot: *Paradox*, S. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Ebd. S. 25.

28 Ebd. S. 18.

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

II.1.2 Nicht-Identität als Bedingung von Gleichheit

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

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

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

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

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

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

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

30 Ebd. S. 29.

31 Vgl. ebd. S. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Ebd. S. 32.

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Ebd. S. 30.

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

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

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

49 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Ebd. S. 141.

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

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

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

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

57 Ebd. S. 27f.

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

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

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

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

58 Ebd. S. 32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Ebd.

65 Ebd. S. 43.

66 Diderot: *Paradox*, S. 18.

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

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

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

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

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

68 Vgl. ebd. S. 44.

69 Diderot: *Paradox*, S. 18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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