

# Theater als Paradigma der Moderne?

Positionen zwischen historischer Avantgarde  
und Medienzeitalter

herausgegeben von Christopher Balme,  
Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel

unter Mitarbeit von Ralf Rättig und Conrad Solloch

Dg 3562

**francke**  

---

**verlag**

*Johannes Friedrich Lehmann*

## **Der Zuschauer als Paradigma der Moderne. Überlegungen zum Theater als Medium der Beobachtung**

Am Anfang des 18. Jahrhunderts wird die theatrale Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler nach dem rhetorischen Modell von Zuhörer und Redner als Anwesenheitssituation gefasst. Am Ende des Jahrhunderts ist der Theaterzuschauer ein als abwesend gedachter Beobachter und das Theater ein Ort, wo Menschen Menschen beobachten.<sup>1</sup> Zwei Aspekte dieses theatergeschichtlichen Paradigmenwechsels werde ich im folgenden versuchen kurz zu entfalten. Erstens möchte ich ausgehend von Rousseaus Reflexionen über Zuschauen im Gesellschaftszustand zeigen, dass der Zuschauer als Paradigma der Moderne in außertheatralen Beobachtungskontexten oder -fiktionen modelliert – und dann erst auf das Theater übertragen wird. Während Rousseau das Theater bekanntlich generell ablehnt, macht Diderot umgekehrt aus Reflexionen über Selbst- und Fremdbeobachtungen eine Ästhetik des Theaters. Ich möchte daher zweitens zeigen, dass die sogenannte Vierte Wand, die den Zuschauer zum imaginär abwesenden und daher unbeobachteten Beobachter macht, vor diesem Hintergrund und nicht als theaterimmanentes Mittel der Illusionierung verstanden werden muss.

### **I**

Rousseau reflektiert mit seiner radikalen Kulturkritik auf ein gespaltenes Selbstverhältnis des modernen Menschen. Er entwirft den von seinem natürlichen Ursprung entfremdeten Menschen, der in den gesellschaftlichen Vermittlungen, in Kommunikation und Verkehr, in der Luxurierung künstlicher Bedürfnisse und weit ausgreifender Imaginationen sich selbst, d.h. den überschaubaren Horizont seines Körpers, verloren hat. Zugleich ist ihm bewusst, dass die aus dieser Diagnose erwachsene Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und dem natürlichen

---

<sup>1</sup> Unter theater-, literatur- und kommunikationstheoretischem Aspekt ist dies ausführlich behandelt in Lehmann (2000).

Gleichgewicht von Wünschen und Fähigkeiten selbst Teil jenes Selbstverlustes ist, der den modernen Menschen kennzeichnet. Es ist bislang im Kontext von Theater- und Zuschauerbegrifflichkeit nicht gesehen – oder nicht besprochen worden, dass Rousseau den Übergang vom Natur- in den Gesellschaftszustand, von der natürlichen Selbst- zur gesellschaftlich bedingten Eigenliebe an Beobachtungsverhältnisse knüpft: an ein Setting, in dem der Mensch dem Menschen nicht ein Wolf, sondern ein Zuschauer ist. Der Naturzustand ist nach Rousseau entscheidend dadurch gekennzeichnet, dass kein fremder Beobachter existiert, dass jeder sein eigener und einziger Zuschauer ist.<sup>2</sup> Erst das Bewusstsein, von anderen Menschen beobachtet zu werden, bedingt dann jene Spaltung in ein Sein für mich und ein Sein vor anderen; erst jetzt entsteht eine Art Bühnenexistenz, in der das eigene Sein im Modus der Selbstdarstellung auf die Blicke anderer hin orientiert wird. Dass nicht Gott, sondern der Mensch als Zuschauer des Menschen gedacht wird, bedingt, dass es bei diesem Zuschauen notwendig nicht um seine Innen-, sondern allein um seine Außenseite geht.<sup>3</sup> Menschen im Gesellschaftszustand beobachten und zeigen sich wechselseitig ihre Außenseite, denn sie allein ist wahrnehmbar. Über das dahinter liegende Innen, über das, was allein Gott sehen kann, lässt sich nur an Hand des Außen spekulieren. Dass der Mensch dem Menschen ein Zuschauer ist, impliziert ihre wechselseitige Bezogenheit bei gleichzeitiger Intransparenz. Im Gesellschaftszustand tritt so neben die Ebene der physischen Bedürfnisse (Selbsterhaltung) eine Ebene psychischer Bedürfnisse, die auf die Integrität und Unverletzlichkeit der Selbstdarstellung zielen, in den Worten Rousseaus: auf die „Ehre“<sup>4</sup>. Rousseaus Moderne beginnt demnach mit Menschen, die auf andere Menschen aufmerksam sind, die sie beobachten, die sich „außerhalb ihrer selbst setzen“<sup>5</sup> und sich mit ihnen vergleichen. Im Gesellschaftszustand ist der Mensch somit als Zuschauer zugleich Schauspieler. Und beides ist nach Rousseau im Prinzip dasselbe, denn jeweils geht es darum, probe- und vergleichsweise

---

<sup>2</sup> Rousseau (1993) 370: „Car chaque homme en particulier se regardent lui-même comme le seul Spectateur qui l’observe, comme le seul être dans l’univers qui prenne intérêt à lui, comme le seul juge de son propre mérite, il n’est pas possible qu’un sentiment qui prend sa source dans de comparaisons qu’il n’est pas à portée de faire, puisse germer dans son âme.“

<sup>3</sup> Lange Zeit war die Position des Zuschauers allein Gott vorbehalten. In den barocken Versionen des Denkbildes vom Welttheater fehlt entsprechend ein menschlicher Zuschauer.

<sup>4</sup> Ebd. 368f.

<sup>5</sup> Ebd. 371.

die eigene Identität mit der eines anderen zu vertauschen: Nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Zuschauer versetzt man sich, wenn man jemanden beobachtet, in diesen anderen, man erprobt dessen Position und Status, vergleicht sich mit ihm und entwickelt notwendigerweise Ressentiment oder, in den Worten Rousseaus, eine „negative Empfindsamkeit“:

weil, sobald man die Gewohnheit annimmt, sich mit anderen zu messen und *sich außerhalb seiner selbst zu versetzen*, um sich den ersten und den besten Platz zuzuweisen, es unmöglich ist, nicht eine Abneigung gegen alles zu fassen, was uns übertrifft, alles was uns erniedrigt, alles, was uns einengt, gegen alles das, was dadurch, daß es etwas ist, uns daran hindert, alles zu sein.<sup>6</sup>

Der Mensch wird im Gesellschaftszustand auf gewissermaßen schauspielerische Weise Zuschauer. Es ist der dezentrierte Blick auf andere, der jene, hier beschriebene narzisstische Struktur erzeugt, gemäß der die eigene Position zwischen den Polen von Nichts und Alles in die Schwebelage gerät. Aus solitären substantiellen Identitäten, die im Naturzustand „kaum einen müßigen Blick“<sup>7</sup> auf andere werfen, werden unter Bedingungen wechselseitiger Beobachtung bloße Differenzen – und aus diesen Differenzen fließen alle künstlichen Leidenschaften der Eigenliebe: Neid, Rache, Ehrsucht etc. Die Wechselseitigkeit der Beobachtung verunsichert den Status des Eigenen, indem sie den Maßstab für die eigenen Bedürfnisse, das Gefühl, in die Differenz zu anderen verlegt. Rousseau illustriert das am Beispiel des Glücks: „Es kam eine Zeit, in der das Gefühl des Glücks relativ wurde und man auf andere sehen musste, um zu wissen, ob man selbst glücklich war.“<sup>8</sup> D.h. die anderen, die man beobachtet, sind als etwas anderes nicht nur ein Hindernis, selbst alles zu sein, sondern als jene, die uns beobachten, sind sie zugleich Bedingung dafür, überhaupt etwas zu sein, wenn auch etwas anderes als man selbst. Denn glücklich, so noch einmal Rousseau, ist der moderne Mensch nur, wenn er meint, von anderen dafür gehalten zu werden.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Rousseau (1993) 370. (Herv. J.F.L.)

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Rousseau: Vorbereitende Fragmente zum Diskurs über die Ungleichheit. In: ders. (1993) 416f. Das Gegenmodell dazu wäre der „specular moment“ Goethes in „Willkomm und Abschied“, wo gerade die spekulare Wechselseitigkeit Glück konstituiert. Vgl. Wellbery (1982) 1-41.

<sup>9</sup> Im 1. Discours formuliert Rousseau dies als Aufforderung: „Für was sollte es gut sein, unser Glück in der Meinung anderer zu suchen, wenn wir es in uns selbst finden können?“ Rousseau (1955) 57.

Die Gesellschaft als ein Setting aus Zuschauern und Schauspielern, die beide jeweils wechselseitig aufeinander aufmerksam sind, sich beobachten und dabei auf Differenzen stoßen, die sie im Zuschauen zu überspielen versuchen und dadurch zugleich als Differenz markieren, ist für Rousseau das Paradigma der Moderne. Dieses Beobachtungssetting wird im Laufe des 18. Jahrhunderts am Leitfaden der Oppositionen von Fremd-Selbst und Außen/Oberfläche-Innen weiter entfaltet. So ist etwa für Karl Philipp Moritz die Tatsache, dass der Mensch als Zuschauer anderer Menschen immer auch zum Schauspieler, nämlich Nachahmer wird, ein Hindernis für all jene, die Menschen in ihrem Selbstsein beobachten wollen. Denn da der Mensch oft fremde Mienen und Stellungen, die ihm an anderen wohl gefallen, in sich hinüberträgt<sup>10</sup>, hat der Beobachter Schwierigkeiten, durch diese fremden Mienen und Stellungen das unbewusst überspielte Eigene zu beobachten. Der Menschenbeobachter, vor allem der Selbstbeobachter muss, so Moritz, der Tatsache Rechnung tragen, dass der Mensch auch „vor sich selbst eine Rolle zu spielen“<sup>11</sup> vermag, mithin, dass er Schauspieler vor sich selbst ist, da er zugleich sein eigener Zuschauer ist.<sup>12</sup> Moritz beschreibt so einerseits Identität als Konstitution durch Nachahmung, durch die Sprache sowie durch die Welt der Bücher – und damit als unhintergebar heteronom. Das, was der Beobachter am Menschen sieht, sind fremde Oberflächen und nicht der Ausdruck seines Inneren.<sup>13</sup> Indem Moritz diese Heteronomie aber in Begriffen von Verstellung und Rollenspiel formuliert, hält er andererseits an der Existenz eines – bloß verschütteten Eigenen – und an der Möglichkeit, dieses Eigene durch den dicht gewebten „Vorhang“<sup>14</sup> der Verstellung hindurch beobachten zu können, fest. Ja gerade seiner Analyse des Heteronomen verdankt sich die ungeheure Emphatisierung des Eigenen<sup>15</sup> sowie sein

---

<sup>10</sup> Moritz (1999) 903.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> „Geheime Tagebücher [...] sind laurende Verräther, redende Zungen, aber auch lockende Verführer. – Der Mensch will sich gern in den Buchstaben spiegeln, die kein anderes Auge erblickt, und will doch auch da nicht häßlich vor sich selbst erscheinen.“ Moritz (1986) 224.

<sup>13</sup> „Daß das Gepräge der Seele von dem Gesichte des Menschen schon so früh die selige Übereinstimmung mit Gedank’ und Empfindung verlernen...“. Moritz (1999) 805.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> „Denn wenn man die Wirklichkeit dem Scheine vorzöge, so würde man kein Bedürfnis haben, das Fremde in sich zu übertragen, sondern man würde in sich selbst zurücksinken, um aus seiner eigenen Grundanlage, dasjenige herauszuarbeiten, was darin enthalten ist, sei es so viel oder so wenig es wolle.“ Moritz (1999) 903.

Kampf gegen die „Sucht, das Fremdartige in sich überzutragen“<sup>16</sup>, der dann in die Begründung klassizistischer Ästhetik einmündet.<sup>17</sup> Auch sein letztlich optimistischer Begriff der Selbst- und Fremdbeobachtung<sup>18</sup> ist modelliert durch Metaphorik des Theaters: „So bald ich sehe, dass man mir keine Rolle geben will, stelle ich mich vor die Bühne, und bin ruhiger, kalter Beobachter.“<sup>19</sup> Bedingung der Beobachtung ist, dass man selber nicht im Spiele begriffen ist. Die Kunst, sich selbst in das Spiel „nicht mehr verflochten zu denken“<sup>20</sup>, sich selbst und andere „wie ein Schauspiel zu beobachten“<sup>21</sup>, beschreibt Moritz als eine Kunst, das Sterben zu lernen: „Beobachten ist die einzige Seelentätigkeit, die uns in Ermangelung aller anderen, bis an den letzten Hauch unseres Lebens übrig bleibt – [...] Warum üben wir uns nicht von Kindheit auf, in dieser großen Kunst, die uns, wie jenen edlen Römer, sterben lehrte?“<sup>22</sup> Der Beobachter antizipiert als Nicht-Teilnehmer den Tod, der auf diese Weise zum Medium der Erkenntnis des eigentlichen Lebens avanciert, während das Leben Teilnahme und damit Nicht-Identität impliziert. Es sei denn man folgt auch hier, als Teilnehmer, der Dialektik von Tod und Leben. Denn auf den Schein und die Nachahmung anderer zu verzichten, bedeutet nach Moritz eine gewisse „Ertötung“<sup>23</sup> seiner selbst und „aus dieser Ertötung [...] keimt bei demjenigen, welcher sich ihr unterzieht, sicher ein neues Leben hervor, das allen Schimmer überwiegt.“<sup>24</sup> Während Rousseau die Gesellschaft als ein geschlossenes Theater wechselseitiger Beobachtung von Schauspielern und Zuschauern beschreibt, das notwendig Eigenliebe und Nicht-Identität erzeugt, kennt Moritz die Möglichkeit, eine Beobachtungsrolle einzunehmen, die qua Distanz und Nicht-Teilnahme, also gerade jenseits der Eigenliebe, die Masken des Nicht-Identischen zu durchstoßen vermag. Das

---

<sup>16</sup> Ebd. 905.

<sup>17</sup> Zur Ästhetik Moritz' vgl. Schneider (1998).

<sup>18</sup> Es gibt dazu – neben dem „Vorschlag“ – drei Texte mit wechselnder Akzentsetzung: Zunächst der optimistische Text: „Der Beobachter als Freistatt des Weisen“ von 1786. Dann die radikale Skepsis der Selbstbeobachtung im 3. Stück des 7. Bandes von Gnothi Sauton (1789), auf die dann im 8. Bd (1791) wieder die Behauptung der Möglichkeit einer externen Beobachterposition – auch sich selbst gegenüber – folgt.

<sup>19</sup> Ebd. 802.

<sup>20</sup> Moritz (1997) 44.

<sup>21</sup> Moritz (1999) 801.

<sup>22</sup> Moritz (1997) 44. Mit dem edlen Römer bezieht sich Moritz auf Iulius Canus, ein Held Senecas, der gelassen in den Tod ging, weil er auf den Moment des Übergangs *aufmerksam* sein wollte.

<sup>23</sup> Moritz (1999) 904.

<sup>24</sup> Ebd.

Modell für diese Rolle ist ein Theater, in dem Zuschauer als nicht-teilnehmende Beobachter gedacht werden. Die Zuschauer stehen als Beobachter außerhalb, wie vor der Bühne, sie beobachten sich oder die anderen „mit kaltblütiger Aufmerksamkeit“.<sup>25</sup> Woher aber bezieht Moritz seine Theaterbegriffe, mit denen er derlei Beobachtungsverhältnisse beschreibt? Ende des 18. Jahrhunderts – und hierin unterscheidet sich Moritz' Lage entscheidend von der Rousseaus – kann er sie wenigstens zum Teil aus der Theaterpraxis beziehen<sup>26</sup>, zumindest insofern er sie durch die Brille der zeitgenössischen Theatertheorie wahrnimmt. Dennoch gilt auch für Moritz: Indem er im Kontext der Erfahrungsseelenkunde bei der Erörterung von Problemen der Fremd- und Selbstbeobachtung Theaterbegriffe benutzt, *verändert* er sie auch. Er fügt die von ihm benutzten Theaterbegriffe in einen Problemzusammenhang ein, der dann auf das Theater rückübertragen werden kann. Dass Theaterzuschauer dann wirklich wie außerhalb stehend konzipiert werden, wo sie als nicht-teilnehmende Beobachter die Schauspieler auf der Bühne beobachten, ist nicht Voraussetzung, sondern mit das Ergebnis solcher Reflexionen. Entsprechend scheint mir wichtig, dass auch die Reflexionen Rousseaus über den Menschen als Zuschauer des Menschen und über die wechselseitige Beobachtbarkeit ihrer Differenzen bei gleichzeitiger Intransparenz nicht vom Theater und den dortigen Beobachtungsverhältnissen ausgehen und nach Lage der Dinge Mitte des 18. Jahrhunderts auch nicht ausgehen können.<sup>27</sup> Vielmehr ist es so, dass die Rousseauschen Reflexionen über den Menschen als Zuschauer des Menschen allererst ermöglichen bzw. daran mitarbeiten, auch das Theaterzuschauen unter dem Aspekt solcher Problematisierung zu denken, mithin das Theater zu einem Modell und einem Medium der Beobachtung zu machen. Wenn das Problem der Moderne darin besteht, dass Menschen sich wechselseitig beobachten, aufeinander aufmerksam sind und darüber sich selbst verlieren, dann kann das Theater immerhin diese Tatsache aufgreifen, Beobachtungen beobachten und Aufmerksamkeiten lenken und gerade dadurch dann auch emotionalisieren.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Moritz (1999) 802.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Dreßler (1993), der die theaterpraktische Durchsetzung eines bloß sitzenden und zuschauenden Publikums als einen etwa hundertjährigen Prozess zwischen 1750 und 1850 beschreibt.

<sup>27</sup> Vgl. Orlich (1984) 431-447.

<sup>28</sup> Im „Brief an d'Alembert über die Schauspiele“ diskutiert Rousseau das Theater bereits unter der Fragestellung der Aufmerksamkeitslenkung: Die Verteidiger des Theaters, so Rousseau, distanzieren sich vergeblich von der Macht der Autoren, das „Interesse der Zuschauer auf die unrechte Stelle zu lenken.“ Rousseau (1979) 334.

## II

So lässt sich auch Denis Diderots berühmte Erfindung der Vierten Wand, jener Satz, nach dem der Autor beim Schreiben und die Schauspieler beim Spielen so tun sollen, als seien keine Zuschauer da<sup>29</sup>, durch den also die Zuschauer tatsächlich zu Beobachtern einer Kommunikation gemacht werden, an der sie nicht teilnehmen, nicht einfach als empfindsam-aufklärerische Innovation innerhalb des Theaters verstehen. Man missversteht insbesondere Effekt, Ästhetik und Funktionieren der Vierten Wand, wenn man sie einfach als Forderung nach anti-klassizistischer Natürlichkeit und Mittel zur Illusionierung für bürgerliche Rührstücke auffasst. Vielmehr geht es beim Verständnis der Vierten Wand und der Blickorganisation, die sie einrichtet, um einen Paradigmenwechsel, der gerade darin besteht, dass das Theater der Problematik und Reflexion von Beobachtungs- und Kommunikationsrelationen, von Selbst- und Fremdverhältnis geöffnet wird. Er besteht darin, dass an die Stelle einer rhetorischen Ästhetik des Affekttransfers unter Bedingungen der Anwesenheit eine Ästhetik der Aufmerksamkeitslenkung unter Bedingungen imaginärer Abwesenheit tritt. Bereits im Kontext seiner sprach- und kommunikations-theoretischen Überlegungen in der *Lettre sur les sourd et les muets* kann man sehen, wie Diderot Beobachtungsszenen in den Mittelpunkt stellt, mittels derer er das Verhältnis von Gedanke und Ausdruck, Innen und Außen grundlegend problematisiert. Statt an der Prämisse des klassischen Zeitalters festzuhalten, dass sprachliche Zeichen als Repräsentationen<sup>30</sup> von Vorstellungen fungieren und diese Vorstellungen wiederum die Wirklichkeit der Dinge repräsentieren, verlegt sich Diderot darauf, Beobachter, nämlich Blinde und Taube, beim Beobachten zu beobachten. Entgegen anderslautender Behauptungen interessiert sich Diderot für den Taubstummen gerade nicht als Studienobjekt des natürlichen Gestenausdrucks. Vielmehr führt er ihn vor als Beobachter einer Musikaufführung. Wie, so fragt Diderot, beobachtet der Taubstumme, abgeschnitten von den sinnlichen Eindrücken der Musik, Musiker und Zuhörer? Er

---

Für Rousseau dagegen gibt es bei der Aufmerksamkeit auf andere im Theater keine rechte Stelle.

<sup>29</sup> In: „De la poesie dramatique“ schreibt Diderot: „Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas.“ Diderot (1959) 231.

<sup>30</sup> Vgl. Art. „Repräsentation“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Sp. 846. Außerdem Foucault (1994), Lehmann (2000) 77-87.



hält, so Diderots Antwort, die Musikinstrumente für Organe der Sprache, mit denen Gedanken mitgeteilt werden können. Diderot interessiert sich nun nicht für den Wahrheitswert dieser Aussage, sondern für die Weise ihres Zustandekommens. Zugleich verallgemeinert er die Beobachtungssituation des Taubstummen, der ausgeschlossen von der Musik, auf seine Sprache und seine Erfahrungen zurückgreift, um das, was er wahrnimmt, sich sinnvoll zu deuten, auf alle Beobachter. Immer, so Diderot, beobachten wir so, als ob uns ein Sinn fehlt, und immer greifen wir auf bereits vorhandene Unterscheidungen zurück, um die Welt draußen zu beobachten.<sup>31</sup> Vor diesem Hintergrund kann man nun zeigen, dass das Vierte-Wand-Theater Beobachtungsrelationen erzeugt und reflektiert (d.h. beobachtet) und dass es darüber hinaus die Differenz zwischen Beobachter und Welt, die es voraussetzt, zugleich selbst produziert. Und man kann das an einem Beispiel zeigen, in dem es nicht um Erkenntnis geht, sondern um den Affekt, um den *cri de la nature*, der als Beispiel für Diderots natürlichkeitsversessenen Illusionismus immer wieder herhalten muss. Das Blicksetting der Vierten Wand durchschneidet die visuelle und kommunikative Reziprozität zwischen Zuschauer und Schauspieler. Der Zuschauer blickt dadurch, dass er als abwesend gedacht wird, auf die Figuren innerhalb eines geschlossenen Situationsrahmens. Als quasi-Abwesender ist er nicht wie im rhetorischen Anwesenheitsmodell Adressat und Affektteilnehmer der gerade sprechenden Figur, sondern Beobachter einer kommunikativen Situation. Die Vierte Wand ermöglicht somit die Beobachtung von Gleichzeitigkeiten. Es ist daher irreführend, die Vierte Wand vom Begriff des Tableaus bzw. des Bildrahmens her zu analysieren, wie das Roland Barthes und ihm folgend Günther Heeg<sup>32</sup> getan haben. Es geht nicht darum, dem Blick des Zuschauers einen „reinen Ausschnitt mit sauberen Rändern“<sup>33</sup> zu liefern, der seine eigene Ausschnitthaftigkeit verleugnet und vorgibt Natur zu sein. Statt um illusionierende *Bildeinheit* geht es bei Diderot im Gegenteil um die Kombination mehrere Ausschnitte nebeneinander – und das heißt um eine Reflexion von Bedingungen von Beobachtung. Entsprechend fordert Diderot im zweiten Teil seiner *Unterredungen über den 'Natürlichen Sohn'*, mehrere Räume auf der Bühne so anzuordnen, „daß zwar der Zuschauer die ganze Handlung sehen könnte, vor den spielenden Personen aber ein Teil

---

<sup>31</sup> Diderot (1965) 35-121, bes. 50ff.

<sup>32</sup> Heeg (1999) 251-270.

<sup>33</sup> Barthes (1990) 95.

davon verborgen bliebe.“<sup>34</sup> Der Zuschauer sieht mehr und weiß mehr als die spielenden Personen. An einem weiteren Beispiel, das wiederum mit zwei gleichzeitigen Szenen arbeitet, die wechselseitig nicht einsehbar, sondern nur für den Zuschauer übersehbar sind, wird das besonders deutlich. Während auf der linken Szene der Vater über der Leiche des Sohnes verzweifelt, kommt es im Zimmer der Mutter, rechts, zu einer Szene der Gottesfurcht, nachdem die Mutter vom Tod ihres Sohnes in Kenntnis gesetzt wurde. Die Szene, auf die es Diderot nun ankommt, zeigt, wie die Mutter die Wand auf der Bühne passiert und plötzlich dem Anblick des Leichnams ausgesetzt ist, den die Zuschauer schon kennen. Sie sehen also vor allem ihr Sehen:

Die Mutter, von dem Bedienten geführt, nahet sich dem Zimmer ihres Gemahls. – Ich frage Sie, wie wird es während dieser Annäherung mit dem Zuschauer aussehen? – Es ist ihr Gemahl, es ist der Vater, der auf dem Leichnam seines Sohnes liegt, der der Mutter auf einmal in die Augen fallen wird! – Nun hat sie den Raum, der beide Szenen trennet, zurückgelegt.<sup>35</sup>

Und erst jetzt, nachdem durch den Effekt des Bühnenaufbaus, den Diderot narrativ durch seine retardierenden Fragen wiederholt, die Spannung gestiegen ist, ist der Blick frei auf die Trauer- und Schmerzgebärde der Mutter:

Ein klägliches Geschrei ist in ihren Ohren erschollen. *Sie hat gesehen*. Sie wirft sich zurück. Die Kraft verläßt sie, und sie fällt ohne Empfindung ihrem Begleiter in die Arme. Bald wird ihr Mund sich mit Ächzen und Schluchzen erfüllen.<sup>36</sup>

Der Anblick des *cri de la nature* der Mutter ist nicht an sich affizierend, sondern er ist interessant, insofern er durch die Situation, die der Zuschauer mitsieht, gewissermaßen distanziert ist. Dadurch, dass der Zuschauer durch die Anordnung der Szenen eine Art zeitlichen Vorsprung

---

<sup>34</sup> Diderot/ Lessing (1986) 120.

<sup>35</sup> Diderot/ Lessing (1986) 123; Im Original: „La mère, conduite par le domestique, s’avance vers l’appartement de son époux... Je demande ce que devient le spectateur pendant ce mouvement?...C’est un époux, c’est un père étendu sur le cadavre d’un fils, qui va frapper les regards d’une mère! Mais elle a traversé l’espace qui sépare les deux scènes.“ Diderot (1959) 116.

<sup>36</sup> Ebd.: „Des cris lamentables ont atteint son oreille. Elle a vu. Elle rejette en arrière. La force l’abandonne, et elle tombe sans sentiment entre les bras de celui qui l’accompagne. Bientôt sa bouche se remplira de sanglots.“

hat<sup>37</sup>, sieht er nicht nur das Was des Affekts, sondern vor allem sein Wie. Der körperliche Ausdruck des Affekts der Mutter wird für den Zuschauer ein Objekt für Beobachtung. So nah der Blick dem körperlichen Außen nun kommen kann, so fern bleibt ihm eben dadurch der Schmerz der Mutter; so fern und unauslotbar bleibt die Relation zwischen Mutter, Vater und Sohn. Was ist mit dem Zuschauer, so fragt Diderot, *während* die Mutter sich auf die Schwelle zu bewegt, auf der Nicht-Sehen in Sehen umschlägt? Er hat Zeit, so könnte man antworten, die Bedeutung des Schmerzes als ihren Schmerz, als Schmerz des andern zu imaginieren. Der Zuschauer wird vom Affekt nicht überrascht, sondern er wird in Spannung und das heißt in Differenz zum anderen versetzt. Der Zuschauer beobachtet, wie die Mutter beobachtet (ihren Sohn sieht). Gerade im Moment des Affekts schlägt die durch Mehr-Sehen und Mehr-Wissen erzeugte Nähe zur Figur um in eine Ferne, die auch für den Blick uneinholbar ist. Die emotionale Wirkung, auf die Diderot kalkuliert, funktioniert nur auf der Grundlage dieser Differenz.

Die Vierte Wand erzeugt, trennt und koppelt zwei Räume. Auf Seiten der Zuschauer entsteht ein Raum innerer, imaginärer Beteiligung, der zugleich den imaginierten Raum des oder der beobachteten Anderen mitbedingt und miterzeugt. In diesem Innen-Raum vollzieht sich die imaginäre Beteiligung an der Situation, die Identifikation und das Mitleid mit der Figur und zugleich die Erfahrung von Ferne. Mehr als um die Naturwahrheit des Affektausdrucks geht es um die Herstellung einer Differenz und einer auf ihr basierenden emotionalen Wirkung. Die Vierte Wand ist das Kernstück einer Wirkungsästhetik, die mit der Differenz zwischen Beobachter und Welt, Zuschauer und Schauspieler Effekte von Authentizität, von Identität und Alterität inszeniert. Im Gegensatz zu Rousseau, der seinen Analysen über den Selbstverlust qua Fremdbeobachtung Fiktionen des Selbstsein entgegensetzt und zugleich Wissenschaft, Kunst und Theater ablehnt und im Gegensatz auch zu Moritz und dessen Versuchen, ein fremdgereinigtes Selbstsein zu retten, kann Diderot Beobachterverhältnisse für eine Theaterästhetik nutzen, die – aber das wäre schon ein neues Kapitel dieser Thematik – den Gegensatz von Selbst und Fremdsein letztlich völlig unterminiert.

---

<sup>37</sup> Die Zuschauer sehen bereits den Leichnam des Sohnes und sehen nun, *wie* die Mutter auf einen Anblick reagiert, den wir schon kennen. Dadurch wird eben auch klar, ihr Blick, der Blick der Mutter auf den Sohn, ist eine anderer Blick als unserer.

## Literatur

- Barthes, Roland: „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, 94-102.
- Diderot, Denis: *Oeuvres esthétiques*. Textes établis, avec introduction, bibliographies, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière. Paris 1959.
- Diderot, Denis: „Lettre sur les sourd et les muets“, ed. von P.H. Meyer, in: *Diderot-Studies VII*. 1965, 35-121
- Diderot/ Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart 1986.
- Dreßler, Roland: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*. Berlin 1993.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*. Frankfurt a.M. <sup>12</sup>1994.
- Heeg, Günther: „Szenen“, in: Heinrich Bosse/ Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg 1999, 251-270.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter. Bd. 8, Sp. 790-853.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg 2000.
- Moritz, Karl Philipp: *Werke in zwei Bänden*. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Band 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungs-Seelenkunde. Frankfurt a.M. 1999; Band 2: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1997.
- Moritz, Karl Philipp: „Gnothi Sauton. Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte“ [Siebenter Band 1789]. In: ders.: *Die Schriften in dreißig Bänden. Bd. VII*. Hg. von Petra und Uwe Nettelbeck. Nördlingen 1986.
- Orlich, Wolfgang: „Realismus der Illusion – Illusion des Realismus. Bemerkungen zur Theaterpraxis und Dramentheorie des 18. Jahrhunderts.“ In: *Romanist. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg 1984, 431-447.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité*. Edition Meier. Paderborn u.a. <sup>3</sup>1993.
- Rousseau, Jean-Jacques: „Brief an d'Alembert über die Schauspiele“. In: *Theater und Aufklärung. Dokumentation des frz. Theaters im 18. Jahrhundert*. Hg. und kommentiert von Renate Petermann und Peter-Volker Springborn. München und Wien 1979, 325-437.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Schriften zur Kulturkritik (Die zwei Diskurse von 1750 und 1755)*. Übers. u. hg. von Kurt Weigand. Hamburg 1955.
- Schneider, Sabine M.: *Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg 1998.

Wellbery, David: „The Specular Moment: Construction of Meaning in a Poem by Goethe.“ In: *Goethe Yearbook: Publications of the Goethe Society of North America*. (1982); 1:1-41.