

Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte

Heft 37/38

Aktuelle Tendenzen der
Theatergeschichtsforschung

Berlin 1996

Gesellschaft für Theatergeschichte e. V.

Überlegungen zu Diderots »Paradoxe sur le comédien«

Von Johannes Lehmann

Diderots *Paradoxe sur le comédien* wird üblicherweise als Text über Schauspieltheorie gelesen. Die beiden Sprecher, die im Text lediglich *Le Premier* und *Le Second* genannt werden, sind, so heißt es, die Vertreter der beiden großen Theorien über die Kunst des Schauspielers im 18. Jahrhundert. Der Erste, den man mit Diderot selbst identifiziert, argumentiert für die paradoxe These, daß es gerade der empfindungslose Schauspieler sei, der am besten Empfindungen spiele. Der Zweite hingegen vertritt, der üblichen Ansicht nach, die herrschende und von Diderot in seiner Frühzeit selbst geteilte Gegenthese des Empfindungsschauspielers.

Mir geht es dieser thesenhaften Lesart gegenüber darum, im *Paradoxe* nicht nur einen Text über Ästhetik zu sehen, sondern ihn als ästhetischen Text ernst zu nehmen. Ihn zu *interpretieren*, heißt letztlich nach Gründen seiner Existenz zu fragen. Denn bereits 1770, also drei Jahre bevor er mit der Abfassung des *Paradoxe* beginnt, hat Diderot einen Großteil des Textes mit den zentralen Argumenten für den kalten Schauspieler im endgültigen Wortlaut vorliegen. Seine Rezension mit dem Titel *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais* (im folgenden betitelt als *observations*) ist nicht eine Skizze oder ein bloßer Entwurf zum späteren *Paradoxe*, sondern ein eigenständiger Text, der in Grimms *Correspondance littéraire* erschien.¹

Zu fragen ist also, warum Diderot überhaupt den *Paradoxe* schreibt. Warum noch einmal wörtlich wiederholen, was schon gesagt wurde? Zu fragen ist nach dem, was am *Paradoxe* über die *observations* hinausgeht. Hiervon ausgehend möchte ich zeigen, daß das ästhetische Arrangement des Textes nicht auf Thesen zur Schauspieltheorie reduzierbar ist, sondern daß der Text - weit allgemeiner - selbst auf ein spezifisches ästhetisches *Verhältnis* zielt. Ich tue dies in zwei Schritten an Hand zweier Thesen.

1. Das Paradox bezieht sich nicht allein auf die Schauspieltheorie - weder in dem Sinne, daß die These des kalten Schauspielers selbst paradox ist, noch in dem, daß sie der *doxa*, der herrschenden Meinung, respektive Diderots eigener früherer Meinung, widerspricht. Es bezieht sich auch nicht allein - wie Lacoue-Labarthe² und mit ihm Creech³ gezeigt haben - auf die paradoxe Struktur aller mimetischer Produktion. In meinen Augen ist entscheidend, daß der Text das paradoxe und in sich zirkuläre Verhältnis der Begriffe von *Wirklichkeit* und *Nachahmung* reflektiert.

2. Aus diesem Paradox schält Diderot das ihn vor allem interessierende ästhetische *Verhältnis* zwischen Betrachter und Objekt heraus. Sein *Paradoxe* - dies meine zweite These - stellt den Versuch einer zeichentheoretischen Explikation sowie einer ästhetischen Demonstration jener Wand zwischen Betrachter und Objekt dar, die er ungefähr 15 Jahre vorher in *De la poesie dramatique* als die sogenannte *vierte Wand* errichtet hatte.

I.

Ich beginne mit dem Eröffnungsdiallog des Textes:

Premier Interlocuteur: N'en parlons plus.

Second Interlocuteur: Pourquoi?

Le Premier: C'est l'ouvrage de votre ami. (S. 299)⁴

Schon die ersten drei Zeilen eröffnen ein erstaunliches Netz aus Relationen: Der Erste. Der Zweite. Das Werk ihres Freundes. Statt eindeutiger Identifikationen, um wen oder was es sich jeweils handelt, bekommen wir lediglich Elemente, die in Relationen zueinander stehen. Und eine Relation, nämlich die der Freundschaft, ist dann auch sogleich Gesprächsthema der beiden sowie die Frage, worauf sie gründet:

Le Second: Qu'importe?

Le Premier: Beaucoup. A quoi bon vous mettre dans l'alternative de mépriser ou son talent, ou mon jugement, et de rabattre de la bonne opinion que vous avez de lui ou de celle que vous avez de moi?

Le Second: cela n'arrivera pas; et quand cela arriverait, mon amitié pour tous les deux, fondée sur des qualités plus essentielles, n'en souffrirait pas.

Le Premier: Peut-être (S. 298-299).

Obwohl der Zweite hier annimmt, es gäbe wesentliche Eigenschaften, die jenseits aller Relationen, eine substantielle Begründung erlauben, so bleibt der Versuch des Lesers, festen Boden unter die Füße zu bekommen, vergeblich. Verkompliziert wird das Netz aus wechselseitig aufeinander verweisenden Beziehungen nun durch die folgende Anekdote, da man weiß, daß Diderot selbst sie wirklich erlebt hat:

Le Second: J'en suis sûr. Savez-vous à qui vous ressemblez dans ce moment? A un auteur de ma connaissance qui suppliait à

genoux une femme à laquelle il était attaché, de ne pas assister à la première représentation d'une de ses pièces.⁵

Le Premier: Votre auteur était modeste et prudent (S. 299).

Gerade das Aufscheinen einer eindeutigen Referenz von *un auteur* durch diese Anekdote aus dem wirklichen Leben Diderots führt die Frage, wer gemeint ist, in eine unauflösbare und paradoxe Zirkularität. Denn wenn der Erste, der sich doch im Text als Autor des *Hausvaters* zu erkennen gibt, Diderot und damit jener Schriftsteller selbst ist, so würde er sich mit der zitierten Replik selbst Bescheidenheit konzederen. Das hätte dann exakt dieselbe Struktur wie das klassische kretische Paradox: Alle Kreter lügen, sagt der Kreter.

Oder aber ist jenes *votre auteur* gegenüber dem Zweiten gemeint im Sinne von: ich, Ihr Autor, Ihr Schöpfer? Denn Diderot als Autor des gesamten Textes ist natürlich in diesem Sinne auch Autor des Zweiten. Aber wer ist dann der Autor des Ersten, und wer ist der Erzähler, der am Ende plötzlich auftaucht? Die Unbestimmtheit, wer jener Schriftsteller der Anekdote und wer der Erste ist, verweist auf eine andere Ebene, nämlich auf die Frage, wer denn der Verantwortliche des gesamten Textes ist. Es *spricht* offenbar kein identifizierbarer Autor, sondern er versteckt sich - ähnlich dem kalten Schauspieler - hinter den Zeichen, die er hervorbringt.⁶ Wir als Leser sind mit diesen Zeichen, und das heißt mit dem Text, allein. Das Netz all jener Relationen und uneindeutiger Referenzen verweist den Leser auf seine Position als Leser und auf sein Verhältnis zu dem, was er liest.

Die Schwierigkeiten, die beim Lesen entstehen, reflektiert der Text ausdrücklich. Denn so wenig bestimmbar die Identitäten der Textpersonen und Textelemente sind, so wenig eindeutig sind überhaupt die Zeichen des Schriftstellers, da *les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée* (S. 304). Was uns in der Position des Lesers fehlt, ist die Präsenz des Redners: *signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur* (S. 304).⁷ Gewissermaßen als Warnung für den Leser heißt es dann:

Lorsque vous avez entendu ces mots:

(...)Que fait là votre main?

- Je tâte votre habit, l'étoffe en est moelleuse.

Que savez-vous? Rien. Pesez bien ce qui suit, et concevez combien il est fréquent et facile à deux interlocuteurs, en employant les mêmes expressions, d'avoir pensé et de dire des choses tout à fait différentes (S. 304).

Nicht zufällig läßt sich *deux interlocuteurs* auf die beiden Sprecher des Dialogs selbst zurückbeziehen.⁸ In der Tat zeigt eine genaue Lektüre, daß der Zweite, der immer für den Vertreter der Empfindungstheorie gehalten wird, diese These (bis auf eine Ausnahme) an keiner einzigen Stelle explizit vertritt, sondern daß sie ihm vom Ersten an einigen Stellen unterstellt wird. Er selbst fragt den Ersten oder stimmt ihm bei. Es ist sogar oft der Zweite, der die entscheidenden Schlußfolgerungen aus den Gedanken des Ersten zieht.⁹ Die erwähnte Ausnahme ist die unmittelbare Folge einer solchen Unterstellung.¹⁰ Die darauf folgende Caillot-Anekdote, an deren Anschluß der Zweite dem Ersten ein *accommodement* vorschlägt, zeigt noch einmal im Kleinen die Paradoxie und Uneindeutigkeit der Rollenverteilung:

Le Second: Et vous, ne connaissez-vous pas Caillot?

Le Premier: Beaucoup.

Le Second: Avez-vous quelquefois causé là-dessus?

Le Premier: Non.

Le Second: A votre place, je serais curieux de savoir son avis.

Le Premier: Je le sais.

Le Second: Quel est-il?

Le Premier: Le vôtre et celui de votre ami.

Le Second: Voilà une terrible autorité contre vous.

Le Premier: J'en conviens (S. 367).

Die Meinung Caillots wird zunächst nicht eindeutig gekennzeichnet, sondern wieder nur im Kontext von Relationen. Uneindeutig wird jenes *Le vôtre et celui de votre ami*, da die Meinung Caillots, die im folgenden ausgeführt wird, paradoxerweise jene des kalten Schauspielers ist. Wieso gibt aber dann der Erste zu, daß diese Meinung eine fürchterliche Autorität gegen ihn sei, wo Caillot doch im Gegenteil seine Meinung vertritt? Wer ist also, so muß man zurückfragen, mit *votre ami* gemeint? Vielleicht der Erste selbst, der ja mit dem Zweiten ebenfalls befreundet ist?

Andererseits kennt der Erste die *Meinung* Caillots nur durch eine *Zuschauerin*, die beobachtet hat wie Caillot als kalter Schauspieler auf der Bühne agiert. Offenbar geht es weniger um die explizite *Meinung* (die Zuschauerin, Princesse Galitzin, hat entsprechend die Argumente Caillots vergessen!¹¹), sondern vielmehr um die Position, von der aus man beobachtet. Denn so wie bereits zu Beginn des *Paradoxe* das Gespräch der beiden Sprecher mit einem Schauspieler vor einer Zuschauerin verglichen wurde, so wird an dieser Stelle das Gespräch der beiden *interlocuteurs* verglichen mit dem zwischen Caillot (dem Schauspieler) und Princesse Galitzin (der Zuschauerin):

(...)»*Vous ne sentez rien? - Pardonnez moi(...)*« *Et puis les voilà engagés dans une discussion qui finit entre eux comme celle-ci finira entre nous: je resterai dans mon opinion, et vous dans la vôtre* (S. 368).

Weder - und das gilt es festzuhalten - ist die Identität der beiden Sprecher noch das Verhältnis ihrer Meinungen oder Thesen zueinander eindeutig.

Innerhalb dieses Kontextes argumentiert der Erste für den kalten Schauspieler. Ihn leiten dabei sowohl pragmatische Argumente der Reproduzierbarkeit des Spiels wie ästhetische Argumente der Geplantheit der Rolle und ihrer Ausrichtung an einem idealen Modell. Vor allem aber argumentiert der Erste mit dem Verhältnis von Bühne und Gesellschaft.¹² Immer wieder (wenn auch keinesfalls ausschließlich) betont der Erste, daß das, was in der Gesellschaft Wirkung hat, auf der Bühne klein und lächerlich erscheint, daß sich umgekehrt die Bühnenfiguren in der Gesellschaft höchst unpassend ausnähmen. Die Differenz zwischen Bühne und Gesellschaft wird zwar vom Ersten immer wieder als unüberbrückbar gekennzeichnet, dennoch aber wird sie von Anfang an nicht als Differenz zweier Seinsebenen, sondern als *Relation* bestimmt. Dies geschieht durch den Begriff des *Lächerlichen*. Es heißt:

Mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira (S. 314).

Entsprechend umgekehrt heißt es weiter unten:

Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène avec leurs mouvements, leur allure et leurs cris; ils figureraient mal dans l'histoire: ils feraient éclater de rire dans un cercle ou une autre assemblée de la société (S. 315).

Es sind genau diese Stellen der Bestimmung der Relation von Bühne und Gesellschaft, die über die Explikation der Theorie des kalten Schauspielers hinausgehen und sogar als deren ironische In-Frage-Stellung gelesen werden müssen. Denn eine Feststellung wie die, daß der häusliche Ton der Kaminecke den Bühnenkonventionen, jenem *protocole de trois mille ans* (S. 315) widerspreche und daher lächerlich wirke, ist ebensowohl eine *Beschreibung* des theaterkonventionellen Ist-Zustandes wie zugleich harsche *Kritik* an ihm.¹³ Eine Kritik, die Diderot bereits auf's heftigste nicht nur in jenen Passagen seiner *Les Bijoux indiscrets* geäußert hat, die Lessing dankbar in seiner Hamburgischen Dramaturgie zitiert hat¹⁴, sondern auch im

Kontext seiner Bemühungen um neue Dramengattungen, vor allem das *genre sérieux*. Jener Ton der Kaminecke, ja der Kamin selbst, sollte da auf die Bühne gebracht werden und alles andere als lächerlich wirken. In dem berühmten Brief an Madame Riccoboni vom Nov. 1758 heißt es:

*Non, Madame, la cheminée ne sera pas dans le milieu. Elle n'était point dans le milieu de la salle du père de famille, mais de côté; et il faut, s'il vous plait, que sur le théâtre elle soit de côté(...)*¹⁵

All den Argumenten für den kalten Schauspieler, die auf der beschriebenen Kluft zwischen Bühne und Gesellschaft beruhen, wird durch die Kritik an ihr letztlich wieder der Boden entzogen. An einer anderen Stelle - man könnte in ihr den dramatischen Höhepunkt des Dialogs sehen - wird diese ironische Bewegung - wiederum mit dem Begriff des *Lächerlichen* - noch deutlicher und schlägt schließlich sogar in die offene Forderung nach Übereinstimmung von Bühne und Gesellschaft um:

Lorsque, par une longue habitude du théâtre, on garde dans la société l'emphase théâtrale et qu'on y promène Brutus, Cinna, Mithridate, Cornélie, Mérope, Pompée, savez-vous ce qu'on fait? On accouple à une âme petite ou grande, de la mesure précise que Nature l'a donnée, les signes extérieurs d'une âme exagérée et gigantesque qu'on n'a pas; et de là naît le ridicule.
(S. 358).

Zunächst, so scheint es, wird noch einmal aus der anderen Perspektive wiederholt, was schon gesagt wurde: Das, was auf der Bühne Wirkung hat, wirkt lächerlich in der Gesellschaft. Der Zweite interpretiert aber diese Sätze als eine Satire auf die realen Darsteller und Autoren und gibt zu bedenken, daß *l'image de la véritable grandeur ne peut jamais être ridicule* (S. 359). *Niemals*, d.h. also weder auf der Bühne noch in der Gesellschaft. So lautet dann auch die Folgerung, die der Erste den Zweiten hieraus ziehen läßt: *C'est que la vraie tragédie est encore à trouver* (S. 359). Mit einem Male dreht dann der Erste seine Argumentation um 180 Grad herum und schwärmt von einer Rede bei Sophokles, deren Ton sich bruchlos in die Gesellschaft übertragen ließe:

Le Premier: Y a-t-il dans ce discours autre chose que ce que vous adresseriez à mon fils, que ce que je dirais au vôtre?

Le Second: Non.

Le Premier: Cependant cela est beau (359/360).¹⁶

Der implizite blasphemische Unterton, der immer schon mitschwang, wenn der Erste aufgrund gesellschaftsferner Bühnenkonventionen für den kalten Schauspieler plädierte, bricht hier vollends durch in die Forderung der Übereinstimmung beider Sphären. Was aber bleibt nun von der behaupteten Differenz von Bühne und Gesellschaft? Und was bleibt von der Argumentation für den kalten Schauspieler, die doch weite Strecken auf genau dieser Differenz beruhte, die jetzt der Kritik verfällt?

Das Plädoyer des Ersten für den kalten Schauspieler eröffnet eine doppelte Perspektive: *Einerseits werden Bühne und Gesellschaft definiert als zwei verschiedene Welten (c'est (la scène) un autre monde, S. 363)*. Andererseits werden beide ebenso oft miteinander parallelisiert: und zwar in bezug auf das sich je herstellende Verhältnis zwischen Betrachter und Objekt:

Les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie (S. 310).

Dieses Beobachtungs- bzw. Wirkungsverhältnis ist eines, das nicht nur im Theater, sondern ebenso in der Gesellschaft vorkommt. Der Erste erzählt z. B., wie er den Dichter Sedaine besuchte, um ihm für ein außergewöhnliches Theatererlebnis zu danken. Nach langer Suche findet er ihn endlich:

Je l'aborde; je jette mes bras autour de son cou; la voix me manque, et les larmes me coulent le long des joues. Voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine, immobile et froid, me regarde et me dit: «Ah! Monsieur Diderot, que vous êtes beau!» (S. 330).

Zwischen beiden steht hier bereits in gewisser Weise eine Wand, auf deren einer Seite der Betrachter und auf deren anderer Seite der Betrachtete ist. Letzterer, *Diderot*, ist ebensowohl außer sich wie eben dadurch ganz bei sich und daher blind für sein Beobachtet-werden. Er *gibt* ein Schauspiel, aber er *genießt* es nicht. Der andere, *Sedaine*, blickt auf die Zeichen der sich unwillkürlich äußernden Erregung *Diderots*. Er nähert sich ihm aus einer sozusagen sentimentalischen Ferne: *Ah! Monsieur Diderot, que vous êtes beau!*

Dadurch nun, daß es immer wieder, egal ob im Theater oder in der Gesellschaft, um das Verhältnis zwischen demjenigen geht, der die Zeichen hervorbringt, und einem anderen, der sie entweder kühl oder erregt beobachtet,

werden die Begriffe *Bühne* und *Gesellschaft* gewissermaßen in Anführungszeichen versetzt. Dadurch, daß die permanente Behauptung des radikalen Unterschieds zwischen Bühne und Gesellschaft aufgrund verschiedener Konventionen immer zugleich der Kritik verfällt, tritt ein anderer Unterschied umso deutlicher in den Vordergrund: derjenige zwischen Betrachter und Objekt: *Celui qui agit et celui qui regarde sont deux êtres très différents.*¹⁷

Hinzu kommt ein weiteres: Die Argumentation des Ersten für die Unübertragbarkeit der Wirklichkeit auf die Bühne ist nicht nur, wie bereits gezeigt, deutliche Kritik an der Kluft der Konventionen, sondern verweist zugleich auf ein Problem des Begriffs der *Wirklichkeit*: Denn all jene Beschreibungen von Szenen aus der Wirklichkeit, die laut dem Ersten auf der Bühne lächerlich wären, sind ja selbst bereits, als *Erzählungen* dieser Szenen nicht mehr die Wirklichkeit, sondern Nachahmungen. Sie lesen sich zum Teil wie Regieanweisungen für *tableaux vivants*. In sie ist bereits der Blick des wiederum unseren Blicken als Leser preisgibt. Und als solche sind sie - wären die Bühnenkonventionen nur andere - sehr wohl übertragbar auf die Bühne. Der Wand zwischen *Diderot* und *Sedaine*, die Betrachteten und Betrachter trennt, entspricht eine analoge Wand, die durch die Erzählung zwischen uns und der erzählten Szene als ganzer errichtet wird.

Als Erzählung ist die Sache der Wirklichkeit bereits nicht mehr die Sache selbst, sondern ihre Nachahmung. Letztlich verlieren dadurch auch die Begriffe *Wirklichkeit* und *Nachahmung* ihren unabhängigen und eindeutigen Seins-Status. Denn nicht nur gehen in den Blick auf die *Wirklichkeit* immer schon ästhetische Kriterien ein (worauf im Text ausdrücklich hingewiesen wird)¹⁸, sondern mehr noch: der Blick auf die Sache läßt sich von ihrer Nachahmung gar nicht trennen. Im Salon von 1767 heißt es:

*Ai-je sous les yeux quelque spectacle enchanteur, sans m'en apercevoir j'en medite le récit pour eux.*¹⁹

Der Begriff der *Nachahmung* wird so zu einer Funktion der Wahrnehmung. Die Differenz, die dieser Begriff gegenüber der *Wirklichkeit* markiert, und auf der der Erste jenseits aller Ironie beharrt, ist also nicht die Differenz je verschiedener Konventionen. Es ist auch nicht die Differenz eines abbildenden Als-ob auf der einen und der *Wirklichkeit* auf der anderen Seite. Die entscheidende Differenz aktualisiert sich jeweils als spezifisches Verhältnis zwischen Betrachter und Objekt.

Dabei handelt es sich um ein Verhältnis, bei dem es nicht nur um die Wirkung auf den Zuschauer geht, sondern von dem die künstlerische Produktion selbst ihren Ausgang nimmt. Die Positionen innerhalb dieses Verhältnisses können getauscht oder im zeitlichen Nacheinander eingenommen werden. Sowohl der Dichter wie der Schauspieler sind zunächst Zuschauer.

Dieses Verhältnis ist ein bestimmtes Entfernungsverhältnis zur Welt. In *De la poesie dramatique* verrät Diderot, wie er versucht, ästhetische Wirkung zu beurteilen:

*(...)c'est de saisir par la pensée les objets, de les transporter de la nature sur la toile, et de les examiner à cette distance où ils ne sont ni trop près ni trop loin de moi.*²⁰

II.

Von hier aus komme ich zu meiner zweiten These, die lautet, daß Diderot im *Paradoxe sur le comédien* unter Rückbezug auf den *Hausvater* und seine frühere Theaterkonzeption den Versuch unternimmt, die in ihr zentrale Idee der *vierten Wand* gegen das Mißverständnis zu verteidigen, ihr Zweck sei naturidentische Illusion.

Ich beginne mit dem Zitat einer der wenigen Stellen im *Paradoxe*, an denen durch die Kritik des Ersten an den Bühnenkonventionen die Utopie eines ganz anderen, neuen Theaters aufscheint:

Mais je suppose que le poète eût écrit la scène pour être déclamée au théâtre comme je la réciterais en société; (...) Pour un poète de génie qui atteindrait à cette prodigieuse vérité de Nature, il s'élèverait une nuée d'insipides et plats imitateurs (S. 378).

Solche Nachahmer, offenbar bezieht sich der Erste hier auf die Nachahmer Diderots, berufen sich zu unrecht auf Schlagworte wie Pantomime oder *vierte Wand*. Denn diese, obwohl Diderot sie im Kontext der Theorie des Empfindungsschauspielers formuliert hatte, war kein Instrument des Naturalismus, sondern enthielt schon damals die zeichentheoretische und wirkungsästhetische Reflexion über das Verhältnis zwischen Betrachter und Objekt, Zuschauer und Bühne.

Die Position des Zuschauers, wie sie im *Fils naturel* und dem dazugehörigen Dialog *Dorval et Moi* bestimmt wird, ist die des *spectateur ignoré*²¹, des versteckten Beobachters, der, da die Szene von ihm keine Notiz nimmt, gewissermaßen mit dem, was er sieht und hört, allein ist:

*J'entrai dans le salon par la fenêtre; et Dorval qui avait écarté tout le monde me plaça dans un coin, d'ou, sans être vu, je vis et et j'entendis ce qu'on va lire(...)*²²

Entscheidend ist, daß der Zuschauer auf diese Weise als abwesend gedacht wird. Er füllt und vergrößert das, was er wahrnimmt, mit Hilfe seiner Einbildungskraft. In dem bereits zitierten Brief an Madame Riccoboni heißt es:

*Imaginez un père qui expire au milieu de ses enfans, ou quelque autre scène semblable. Voyez ce qui se passe autour de son lit: chacun est à sa douleur, en suit l'impression, et celui dont je n'aperçois que certains mouvemens qui mettent en jeu mon imagination, m'attache, me frappe et me désole plus peut-être qu'un autre dont je vois toute l'action.*²³

Der Zuschauer blickt, ganz so wie es im *Paradoxe* beschrieben wird, auf die äußeren Symptome der Figur. *Car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au dedans de nous* (S. 358). Die Gesten und Bewegungen, die der Zuschauer sieht, sind also nicht als Repräsentationen transparent auf die Affekte, die sie vertreten, sondern eröffnen als äußere Zeichen im Betrachter einen Raum für dessen Einbildungskraft. Es ist gerade die Entbundenheit des Zuschauers aus der Situation, die er betrachtet, sein Quasi-Alleinsein mit den Zeichen, das den Resonanzraum im Inneren des Zuschauers schafft, in dem das Gehörte und Gesehene wiederhallen kann. Ich zitiere noch einmal den Brief an Madame Riccoboni:

*O ma bonne amie, où est le tems que j'avois de grands cheveux qui flottoient au vent? Le matin, lorsque le col de ma chemise étoit ouvert et que j'ôtois mon bonnet de nuit, ils descendoient en grandes tresses négligées sur des épaules bien unies et bien blanches; ma voisine se levoit de grand matin d'à côté de son époux, entr'ouvroit les rideaux de sa fenêtre, s'enyvroit de ce spectacle, et je m'en apercevois bien. C'est ainsi que je la séduisois d'un côté de la rue à l'autre.*²⁴

Diderot, der hier den Unbeobachteten spielt, tut so, als gäbe er ein *Schauspiel*, als sei er ganz bei sich, während er tatsächlich aber die Erregung beobachtet und *genießt*, die er in seiner Zuschauerin bewirkt. Diese wiederum wähnt sich, versteckt hinter dem halb geöffneten Vorhang, von ihrem Objekt unbeobachtet. Und genau dies ist Bedingung für ihre Erregung. Mit hinderlicher Deutlichkeit erscheint in diesem Betrachtungsverhältnis sowohl der kalte Schauspieler wie auch das Paradox des Zuschauers: Es ist gerade die Wand, die Beobachter und Objekt trennt, und diesen in die - wie Michael Fried das genannt hat - *Fiktion der Nicht-Existenz* versetzt, die zur Bedingung der spezifischen Wirkung dieses Zuschauens wird.²⁵

An die Stelle der Rhetorik, in der das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer nach dem Modell von Redner und Zuhörer und deren gleichzeitiger

Anwesenheit gedacht wurde²⁶, ist bei Diderot schon Ende der 50er Jahre ein dialektisches Verhältnis von Nähe und Ferne, Anwesenheit und Abwesenheit, Identifikation und Fremdheit getreten.

Die *vierte Wand* zielt dabei keineswegs auf völlige Illusionierung und perfekte Täuschung des Zuschauers. Im *Paradoxe* heißt es ausdrücklich, daß selbst beim Anblick eines *spectacle domestique et réel d'une famille éplorée autour de la couche funèbre d'un père chéri ou d'une mère adorée* (S. 369) sich der Zuschauer nicht *vollständig* vergessen hat.²⁷ Bei aller Identifikation und Erregung des Zuschauers, bleibt er letztlich doch immer Zuschauer. Es ist nun wichtig, daß nicht nur im *Paradoxe* ausdrücklich auf diese Differenz hingewiesen wird, sondern auch in Diderots früherer Theaterkonzeption. Jener versteckte Beobachter im *Fils naturel* sagt ausdrücklich, daß er sich *beinahe* vergessen hätte:

*La représentation en avait été si vraie, qu'oubliant en plusieurs endroits que j'étais spectateur, et spectateur ignoré, j'avais été sur le point de sortir de ma place.*²⁸

Entsprechend ist sein erster Gedanke nach der Vorstellung eine Selbstreflexion: *Il faut que je sois bien bon de m'affliger ainsi. Tout ceci n'est qu'une comédie.*²⁹

Am Beginn der zweiten Unterredung in *Dorval et Moi* kehrt nun dieses durch das Betrachtungsverhältnis bewirkte Spiel von Illusion und Reflexion wieder. Im Anschluß an die Beschreibung des einsamen und wilden Ortes in der Natur, an dem das Treffen stattfindet, heißt es:

*Dorval s'était arrivé le premier. J'approchai de lui sans qu'il m'aperçût. Il s'était abandonné au spectacle de la nature. Il avait la poitrine élevée. Il respirait avec force. Ses yeux attentifs se portaient sur tous les objets. Je suivais sur son visage les impressions diverses qu'il en éprouvait; et je commençais à partager son transport, lorsque je m'écriai, presque sans le vouloir, 'Il est sous le charme'.*³⁰

Wiederum geht es also um einen unbeobachteten Beobachter, dessen Blick auf einen seinerseits versunkenen, für das Beobachtet-werden blinden Beobachter trifft. Die *Blindheit*, die Versunkenheit Dorvals sichert dem erzählenden Ich, dem unbeobachteten Beobachter sein Unbemerktsein. Dies ist die Bedingung für seine Mit-Entzückung. Eine Mit-Entzückung allerdings, die sich nicht ebenfalls auf die Betrachtung der Natur bezieht, sondern auf die Betrachtung der Entzückung Dorvals. Der Betrachter, hier also *Moi*, blickt auf die Empfindung Dorvals, insofern auf dessen Gesichtszügen eine bestimmte Relation, ein bestimmtes Verhältnis zur Welt ablesbar ist. Es geht

also nicht mehr, wie im Rahmen der Rhetorik, um die natürliche Affizierung des Betrachters durch den Affekt, sondern um die für den Beobachter letztlich nie völlig erahnbare Relation des beobachteten fremden Ich zur Welt: *Er ist bezaubert!* Der Ausruf beschreibt dabei nicht nur explizit von außen (in der 3. Person) das Verhältnis von Dorval zu der ihn umgebenden Natur, sondern implizit zugleich das Verhältnis von Moi zu Dorval. In diesem Sinne ist der Ausruf letztlich nicht nur Ausdruck der Identifikation, sondern gleichzeitig eine unwillkürliche Selbstreflexion. Folgerichtig löst sie das gesamte Blickdreieck und damit auch die Identifikation auf.

Diese vom Betrachtungsverhältnis erzeugte Bewegung von Illusion und Reflexion führt mich zum Abschluß noch einmal zum *Paradoxe*.

Der gesamte Text hatte immer wieder Oppositionen gebildet - der Erste/der Zweite, Bühne/Gesellschaft, Zuschauer/Schauspieler - und hatte in seinen vielen Anekdoten ein Verhältnis in den Blick genommen, in dem zwischen demjenigen, der die Zeichen hervorbringt, und dem, der sie betrachtet, eine Wand steht. In bezug hierauf entscheidend ist nun der Moment, in dem gegen Ende des Textes der Erzähler auftaucht. Ganz unvermittelt heißt es:

Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, mais n'y trouvant plus de place ils se rabattirent aux Tuileries (S. 373).

Es erscheint eine neue Opposition: Auf der einen Seite stehen, betont durch jenes *unsere*, mit dem der Erzähler einsetzt, wir, die Leser, gemeinsam mit dem Erzähler. Auf der anderen Seite stehen die beiden Gesprächspartner. Genau in dem Moment, als die beiden Sprecher ins Theater gehen wollen, um zuzuschauen, sind *wir* plötzlich im Theater und schauen den beiden zu. Werden diese doch genau nach jenen Kriterien *heißer Seelen* beschrieben, die *immer wie auf der Bühne* sind, und *ein Schauspiel* geben:

Il se promenait à grands pas sans regarder où il allait; il eût heurté de droite et de gauche ceux qui venaient à sa rencontre s'ils n'eussent évité le choc. (S. 376).³¹

Der Erzähler übernimmt hier die Funktion der *vierten Wand*. Ausdrücklich beschreibt er die beiden Sprecher nur aus der Perspektive des Beobachters, und versetzt die Leser derart in eine größere Entfernung zum Geschehen. Mit einem Male fallen wir aus all jenen Identifikationen heraus, in die der Text bis hierhin - trotz der deutlichen Warnung zu Beginn - immer wieder hineingelockt hatte. Die Identifikation des Ersten mit dem Autor Diderot wird endgültig verunsichert. Der Wechsel der Ebenen, vom Dialog zur Erzählung und wieder zurück zum Dialog verweist uns erneut auf unsere Position als Leser. Denn der Erzähler, den der Autor des Textes hier auftreten läßt, schlägt einen so vereinnahmend-vertraulichen Ton an, daß wir uns fast

ertappt fühlen, uns bisher mit dem Ersten identifiziert zu haben (oder mit dem Zweiten), den wir jetzt, zusammen mit dem so neutral wirkenden Erzähler, aus der mittleren Entfernung betrachten. Was an dieser Stelle deutlich wird, ist, daß wir - als Leser - vom Autor des Textes immer schon zu den Sprechern *ins Verhältnis* gesetzt worden sind. Dieselbe Instanz, die uns in die Illusion und Identifikation versetzt hatte, bewirkt an dieser Stelle eine Reflexion über dieses Verhältnis.

Die *vierte Wand*, das wird uns hier als Leseerfahrung demonstriert, ist beweglich. Sie ist nicht eine ontologische Differenz von Sein und Schein, sondern sie erzeugt als vom Autor bewußt und kalt inszenierte In-Verhältnis-Setzung zwei verschiedene Ebenen: die des Betrachters und die des Betrachteten.

Wiederum wird - wie bereits am Beispiel des Texteröffnungsdialogs gezeigt - ein Schwebzustand der Relationen erreicht, und wiederum verweist er zurück auf das Verhältnis des Lesers zum gesamten Text.

Anmerkungen

- ¹ Der Text wurde abgedruckt in: *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot*. Paris 1879, Reprint: Nendeln/Liechtenstein 1968, am 15. 10. 1770 (S. 133 - 141) und am 15. 11. 1770 (S. 149 - 158).
- ² Lacoue-Labarthe, Philippe, *Diderot, le paradoxe et la mimesis*. In: *Poétique* 43 (1980), S. 267 - 281: *Cela signifie simplement que la matrice logique du paradoxe, c'est la structure même de la mimesis. (...) la règle est toujours la même: plus cela ressemble, plus cela diffère*, S. 277.
- ³ Creech, James, *Us and Them: Le Paradoxe sur le comédien*. In: *L'Esprit Createur* 24 (1984), S. 33 - 42.
- ⁴ *Diderot: Paradoxe sur le comédien, Oeuvres esthétiques*. Hrsg. v. P. Vernière, Paris 1965. Die Seitenangaben aller Zitate aus dem *Paradoxe* stehen in Klammern direkt im Text.
- ⁵ Es handelt sich um die Premiere des *Père de famille* in der *Comédie Française* am 9. August 1769, vgl. die Anmerkung bei Vernière, S. 302. Schon ganz am Anfang steht also bereits ein impliziter Hinweis auf den *Hausvater*, der als zentrales Thema untergründig immer präsent ist.
- ⁶ Es ist der Zweite, der den Vergleich zwischen Schauspielern und Gespenst spielenden Kinder bringt (S. 309), auf den der Erste am Ende zustimmend zurückkommt (S. 376).
- ⁷ Auf deutscher Seite zieht Herder die Konsequenzen aus der Schriftlichkeit des Textes für die Aufgabe des Dichters: *Empfindungen durch eine gemalte Sprache in Büchern ist schwer, ja an sich unmöglich. Im Auge, im Antlitz, durch den Ton, durch die Zeichensprache des Körpers - so spricht die Empfindung eigentlich, und überläßt den toten Gedanken das Gebiet der toten Sprache. Nun armer Dichter (...) Du mußt den natürlichen Ausdruck künstlich vorstellen, wie du einen Würfel auf der Oberfläche zeichnest*. In: Herder, J. G.: *Frühe Schriften 1764 - 1772*. Hrsg. v. U. Gaier, Frankfurt a. M. 1985, S- 402. Vgl hierzu die Interpretation von Heinrich Bosse, *Der Autor als abwesender Redner*. In: *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert* Hrsg. v. P. Goetsch, Tübingen 1994, S. 277 - 290.
- ⁸ Dies erhellt zusätzlich aus einem Vergleich mit den *observations*, wo es in dem ansonsten wortgleichen Satz statt *deux interlocuteurs* noch allgemeiner *aux hommes* geheißen hatte. Diderot stellt also die mögliche Bezugnahme auf die beiden Gesprächspartner absichtsvoll her, vgl. Grimm (Anm. 1), S.134.
- ⁹ *Le Second: Ah, traître! vous n'osez le dire, et il faudra que j'encoure l'indignation générale pour vous. C'est que la vraie tragédie est encore à trouver(...)*.(S. 359)

- ¹⁰ *Le Premier: Et pourquoi, avec la sensibilité exquise, la qualité principale, selon vous, du comédien, la Riccoboni était-elle si mauvaise?* (S. 366), Hervorhebung J.L.
- ¹¹ *La princesse ne se rappelait point les raisons de Caillot, mais elle avait observé que(...).* (S. 368)
- ¹² Entscheidend scheint mir, daß in den *observations* von 1770 die pragmatischen und ästhetischen Argumente bereits vorliegen und Diderot sie wortgleich in seinen *Paradoxe* übernimmt. Neu sind dagegen so gut wie alle Argumente und Anekdoten, die sich auf das Verhältnis von Bühne und Gesellschaft beziehen.
- ¹³ Zu den Theaterverhältnissen im 18. Jahrhundert vgl. den Aufsatz von Wolfgang Orlich, *Realismus der Illusion - Illusion des Realismus. Bemerkungen zur Theaterpraxis und Dramen-theorie in der Mitte des 18. Jahrhunderts.* In: *Romanist. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg 1984, S. 431 - 447. Daß Diderot diese Kritik seiner Frühzeit auch 1773 noch wichtig ist, zeigt nicht nur der ironische Duktus des *Paradoxe*, sondern eindeutig die gegenüber den *observations* geänderte Wortwahl. Im *Paradoxe* heißt es: *Quel est le comédien qui saisira le mieux cette bouffissure prescrite (...)?* (S. 357). Da wo es hier *bouffissure* heißt, hatte es in den *observations* im ansonsten wortgleichen Satz etwas milder *emphase* geheißen (Grimm, Anm. 1, S. 152). Diderot verstärkt also bewußt den kritischen Ton.
- ¹⁴ Es handelt sich um das 38. Kapitel von *Les bijoux indiscrets*, aus dem Lessing große Teile im 84. und 85. Stück der HD übersetzt wiedergibt.
- ¹⁵ *Diderot: Correspondance*, Bd. 2 (Décembre 1757 - Novembre 1759). Hrsg. v. G. Roth, Paris 1956, S. 90.
- ¹⁶ Die Tatsache, daß Diderot die Sophokles-Stelle etwas verfremdet paraphrasiert, ändert nichts daran, daß der Erste hier seine Argumentation umdreht. Er tut dies später nochmal: *Il faut quelquefois que l'acteur se sacrifie au poète. - Mais si la composition du poète s'y prêtait - Eh bien! vous auriez une autre sorte de tragédie tout à fait différente de la vôtre. - Et quel inconvénient à cela? Je ne sais pas trop ce que vous y gagneriez; mais je sais très bien ce que vous y perdriez* (S. 377). Auch hier gibt es plötzlich kein prinzipielles Argument mehr gegen eine Übereinstimmung von Bühne und Gesellschaft.
- ¹⁷ *Diderot: Oeuvres complètes.* Hrsg. v. Dieckmann/Proust/Varloot (im folgenden abgekürzt: DPV), Paris 1980, Bd. 10 (*Dorval et Moi*), S. 86.
- ¹⁸ *N'avez-vous jamais loué une femme en disant qu'elle était belle comme une Vierge de Raphaël? A la vue d'un beau paysage, ne vous êtes-vous pas écrié qu'il était romanesque? D'ailleurs vous me parlez d'une chose réelle, et moi je vous parle d'une imitation* (S. 319). In den *observations* fehlt dieser Hinweis auf die Begriffe von Nachahmung und Wirklichkeit.
- ¹⁹ *Diderot: Oeuvres complètes.* Hrsg. v. v. J. Assezat, Bd. 11, Paris 1876, S. 115.
- ²⁰ DPV, Bd. 10 (*De la poesie dramatique*), S. 337.
- ²¹ Ebd., Bd. 10 (*Dorval et Moi*), S. 84.
- ²² Ebd., S. 17.
- ²³ Roth, Bd. 2 (Anm. 15), S. 91.
- ²⁴ Ebd., S. 97.
- ²⁵ Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot.* University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1980, bes. S. 107 - 160.
- ²⁶ In den Kontext der Rhetorik, wenn auch bereits als Kritik an ihr, gehört auch noch die Theorie des Empfindungsschauspielers. Vgl. hierzu: Grear, Allison, *A background to Diderot's Paradoxe sur le comédien: The Role of the Imagination in Spoken Expression of Emotion, 1600 - 1750.* In: *FMLS* 21, 3 (1985), S. 225 - 238.
- ²⁷ *Le Premier: Vous ne vous êtes donc pas, ni le comédien, ni vous, si parfaitement oubliés (...).* *Paradoxe*, S. 370.
- ²⁸ DPV, Bd. 10 (*Dorval et Moi*), S. 84, Hervorhebung J.L.
- ²⁹ Ebd., S. 83.
- ³⁰ DPV, Bd. 10 (*Dorval et Moi*), S. 98.
- ³¹ Nicht unbedingt als Argument, aber doch als Interpretationsversuch sei hier noch vermutet, daß die beiden genau deshalb keine Theaterkarten mehr bekommen, weil wir es bereits füllen.