

VI Theater des Selbstbewusstseins

Moritz' *Anton Reiser* und das Spiel um Anerkennung¹

1. SOKRATISCHES WISSEN, »LEIDEN DER EINBILDUNGSKRAFT« UND THEATERFEINDLICHE TRADITION

Eine der möglichen Vorlagen für die Kritik an der schauspielerischen Praxis des ›Nachäffens‹, die von den Erziehern in Goethes pädagogischer Provinz vorgebracht wird, liefert Karl Philipp Moritz' Abhandlung »Über die bildende Nachahmung des Schönen« von 1788. Die ersten Zeilen dieses kunsttheoretischen Traktats verbinden die Problematik der Mimesis mit der des Wissens, denn Moritz verhandelt sie an der Figur des Sokrates und damit am Prototyp des aufgeklärten Philosophen. Der Text behauptet einen unhintergehbaren Gegensatz zwischen einer mimetischen Theaterdarstellung der Figur des Sokrates (in der antiken Komödie des Aristophanes) und der Orientierung an seiner philosophischen Praxis im eigenen Lebensentwurf. Bei der ersten Form der Mimesis handelt es sich um ein irrelevantes ›Nachäffens‹, bei der zweiten hingegen um produktive ›Nachahmung‹:

»Wenn der griechische Schauspieler [...] dem Sokrates auf dem Schauplatze und der Weise ihm im Leben nachahmt so ist das Nachahmen von beiden so sehr verschieden, daß es nicht wohl mehr unter einer und ebenderselben Benennung begriffen werden kann: wir sagen daher, der [...] [öffnet dem Sokrates nach], und der Weise *ahmt ihm nach*.«²

1 Vorüberlegungen zu diesem Kapitel sind erschienen in: Martin Jörg Schäfer: »Theaterereignisse. Anton Reisers Eitelkeit«, in: Anna Häusler/Martin Schneider (Hg.): *Ereignis Erzählen. ZfdPh* (Sondernummer 2016), S. 91-103.

2 Moritz: »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 958. Vgl. Kapitel II.

Der Schauspieler imitiert demnach nur die oberflächliche Erscheinung; das zugrundeliegende Prinzip bleibt ihm fremd. Aufgegriffen findet sich hier nicht nur die platonische Einschätzung am minderwertigen Wissen der theatralen Mimesis. Sie wird über das Sokrates-Beispiel auch mit Platons moralischer Verwerfung verknüpft: Der Schauspieler kann nicht zu dem idealtypischen Philosophen und Menschen werden, den Sokrates verkörpert.

Die auf diesen Einstieg folgende Abhandlung würdigt Theater und Schauspielerei entsprechend mit keinem weiteren Wort. Die kurze Passage verweist jedoch auf Moritz' andere schriftstellerische und editorische Unternehmungen der Zeit:³ Zum einen steht über dem *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, das er von 1783 bis 1793 ediert und mit zahlreichen eigenen Beiträgen versieht, mit dem griechischen *gnothi sauton* das Lebensmotto eben des Sokrates, welches dieser vom Orakel von Delphi übernimmt und im Sinne der Aufklärung transformiert. Zum anderen publiziert Moritz zwischen 1785 und 1790 vier Teile des ›psychologischen Romans‹ *Anton Reiser*, dessen Titelheld von der für die Zeit sprichwörtlichen Theaterbesessenheit befallen ist. Diese Theatromanie aber wird als direkte Folge mangelnder (sokratischer) Selbsterkenntnis präsentiert und diese wiederum zunächst als Folge einer an den familiären und sozialen Umständen scheiternden Erziehungs- und Bildungsgeschichte. Gut platonisch wirkt die Affizierung durch das Theater auf die Bildung zurück und wirft sie immer wieder aus der Bahn. Nicht zuletzt der Kontakt mit Moritz' Wiederaufnahme dieser platonischen Figur als Romannarrativ bringt bei Goethes Umarbeitung des Entwurfs von *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in den 1790ern einen theaterfeindlichen Diskursstrang in den Text, der die in der *Sendung* angelegte Kritik an der Differenz zwischen dem Traum vom Theater und seiner Realität bei Weitem übersteigt.⁴ Als Prätext der *Lehrjahre* stellt der *Anton Reiser*-Roman eine weitere Vorgeschichte der pädagogischen Provinz in den *Wanderjahren* dar: Die Anton Reiser-Figur steht beispielhaft für die Gefahr des ›Verworrenen‹ und des gerade nicht ›Wohlgebildeten‹, vor der die Pädagogen das Kind der Theaterliebe, Felix, bewahren wollen.

Mit *Anton Reiser* treten vier weitere Aspekte zum in den vorherigen Kapiteln Entwickelten hinzu: Erstens weist die Anton Reiser-Figur mit ihrem immer wieder anders ansetzenden Bildungsweg letztlich auf das nie zu einem Ende kommende ›lebenslange Lernen‹ des 21. Jahrhunderts voraus. Im historischen Kon-

3 Vgl. insgesamt Christopher J. Wild: »Theorizing Theater Antitheatrically: Karl Philipp Moritz's Theatromania«, in: *MLN* 120/3 (2005), S. 507-538.

4 Vgl. Kapitel VII. Übernommen findet sich für die in der *Sendung* noch mit den Zügen des Genies ausgestattete Wilhelm-Figur etwa die Dilettantismus-Kritik.

text geht es zweitens nun vordergründig um ein Theater, das einen Bildungsgang auf Abwege bringt statt um die erzieherische Domestikation einer frühkindlichen theatralen Veranlagung. Und es geht drittens damit nicht mehr um die Konstitution eines stabilen Selbst und damit eines ›selbsttätigen‹ Innenlebens wie noch bei den Philantropisten, die sich dann aber nicht weiter für dieses Innenleben interessieren. Darin, sich in diesem zu verlieren, besteht aber genau das Problem der Reiser-Figur. Ihre ›Leiden der Einbildungskraft‹ (A 157) nehmen genau von jenem Vermögen ihren Ausgang, das in der pädagogischen Diskussion der Zeit erst langsam den ›Nachahmungstrieb‹ ablöst.⁵ Damit ist aber schon nicht mehr Baumgartens die *imitatio* ersetzender Begriff gemeint, sondern Pate steht inzwischen diejenige Einbildungskraft, wie sie in Kants Bewusstseinsphilosophie entwickelt wird: Dieses Bewusstsein ist, wie am Ende der folgenden Ausführungen pointiert werden soll, metaphorisch gleich einer Theaterbühne gestaltet. Das für die Pädagogik rein äußerliche Theaterproblem verlagert sich hier ins Innere eines zu erziehenden und bildenden Subjekts, das in seiner Erziehung und Bildung jedoch aus den entsprechenden Institutionen relativ ungeregt ein- und austritt und die eigene Entwicklung über weite Strecken gar selbst in die Hand nimmt.⁶ Viertens hat diese Verinnerlichung einer Guckkastenbühne Auswirkungen auf die Beschreibung des Theaters als einer Institution und der Tätigkeit des Schauspielens im Roman: Die mangelnde Selbstanerkennung des ›von der Wiege an unterdrückt[en]‹ (A 91) Subjekts Anton Reiser führt dazu, dass er auf der Theaterbühne den anerkennenden Blick des Publikums sucht, um diesen inneren Mangel zu kompensieren: sowohl auf einer metaphorischen Bühne des sozialen Lebens als auch auf der Bühne des Theaters. Aus dem später von Hegel beschriebenen sprichwörtlichen ›Kampf um Anerkennung‹⁷ wird ein Spiel um Anerkennung, welches die Erzählinstanz von vornherein zum Scheitern verurteilt sieht.

Auf eine theaterfeindliche Haltung der Erzählinstanz im *Anton Reiser*-Roman verweist bereits der Titel: Der verkappten Autobiographie des Schrift-

5 Vgl. Kapitel V. Vgl. zur Diskussion über die Einbildungskraft Jutta Heinz: *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*. Berlin 1996, S. 88-101.

6 Vgl. Bosse: *Bildungsrevolution*, S. 47-57.

7 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: Ders.: *Werke*. Band 3. Frankfurt a.M. 1986, S. 145-155. Vgl. Schäfer: *Szenischer Materialismus*, S. 136-150.

stellers Karl Philipp Moritz⁸ ist ein Name gegeben, bei dem es sich auch um den Namen des historischen Hamburger Pastors Anton Reiser handelt. Gegen die der Hamburger Oper zugeschriebene Immoralität polemisiert dieser 1681 im ersten Hamburgischen Theaterstreit mit der Schrift *Theatromania, Oder Die Wercke Der Finsterniß: In denen öffentlichen Schau-Spielen von den alten Kirchen-Vätern verdammet*.⁹ Es handelt sich in erster Linie um eine Kompilation der entsprechenden Stellen aus Tertullians *De spectaculis*, aber auch neuerer theaterfeindlicher Manifeste wie z.B. dem 50 Jahre alten Londoner Pamphlet von William Prynne. Hier finden sich die üblichen, später auch bei Rousseau aufgenommenen und von den Pädagogen in Goethes pädagogischer Provinz reproduzierten Argumente bezüglich des Theaters als Lüge und Sündenpfehl. Besonders Befremden löst Reisers Kritik an der Schädlichkeit des Rollenspiels aus, auf das die Zeitgenossen mit dem Hinweis auf die Ritualisierung auch religiöser Praktiken antworten.¹⁰

Diese Frage nach dem gesellschaftlichen Rollenspiel wird in der gesellschaftlichen Umbruchphase um 1800 neu virulent: Zum einen entstehen im Zuge gesellschaftlicher Ausdifferenzierung Semantiken von Privatheit und Individualität. Zum anderen verlangt eben diese Ausdifferenzierung die Übernahme wechselnder sozialer Rollen.¹¹ Im *Anton Reiser*-Roman zeugt davon die Sensibilität der Titelfigur für den jeweiligen gesellschaftlichen Status und seine Implikationen.¹²

Im Namen der Fiktion eines autonomen Individuums finden sich viele der tradierten Argumente der Theaterfeinde auch in der neuen Pädagogik. Beschrieben wurde dies bereits für die theatralen und antitheatralen Praktiken der Erziehung.¹³ Aber auch, wo es explizit um Theaterspielen als Unterhaltung für Kinder (mit einem leicht erzieherischen Beigeschmack) geht, wie in den zeitgenössisch

8 Vgl. z.B. Hans Esselborn: »Der gespaltene Autor. *Anton Reiser* zwischen autobiographischem Roman und psychologischer Fallgeschichte«, in: *Recherches Germanique* 25 (1995), S. 69-90.

9 Vgl. Kapitel II.

10 Vgl. Bernhard Jahn: *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*. Tübingen 2005, S. 143-159.

11 Vgl. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Band 3. Frankfurt a.M. 1989, S. 149-257. Vgl. Sennett: *The Fall of Public Man*, S. 28-44, S. 107-122.

12 Vgl. Wild: »Theorizing Theater Antitheatrically«, S. 526-529.

13 Vgl. Kapitel V.

modischen Kindertheaterstücken,¹⁴ greift die neue Pädagogik die alten Argumente auf: Joachim Heinrich Campe veröffentlicht einige Jahre, nachdem er seine eigene Tätigkeit den neuen experimentellen Schulanstalten in Dessau unter Basedow und in eigener Leitung bei Hamburg hinter sich gelassen hat, 1788 einen kurzen Text im selbst herausgegebenen *Braunschweigischen Journal*. Die titelgebende Frage »Soll man Kinder Komödien spielen lassen?« wird in einem Dialog dreier Teilnehmer (A, B und C) diskutiert. Der erste trägt die aus der traditionellen Schulbildung bekannten Argumente für das Theaterspiel vor: als der Stimmbildung, Körperhaltung, Fremdsprachenkenntnis usw. förderlich.

Der zweite liefert die Kontraposition und folgt den seit Platon bekannten Argumenten: Eine Aufführung statt einer bloßen Lektüre führe zu einer Identifikation mit dem gespielten Charakter. Auch in den vorbildlichsten Stücken müsse es moralisch weniger einwandfreie Charaktere geben. Und immer bleibe hier etwas »haften«¹⁵. Die Kinderschauspiele, die diese Charaktere weitgehend außen vor ließen, seien hingegen »langweilig«¹⁶ und daher für eine im Stile Rousseaus und Lockes die kindliche Energie abschöpfende Erziehung ebenfalls ungeeignet. Und selbst bei einer perfekten Vorlage führt das Theaterspielen zur charakterlichen Verwahrlosung: Die Maßstäbe der Zöglinge verschieben sich demnach in die falsche Richtung. Die Einbildungskraft werde nicht auf die zukünftige Existenz als Hausvater oder Hausfrau ausgerichtet, sondern nimm die gespielten königlichen Identitäten an; die Rückkehr zur Realität ist dann entsprechend ungeeignet. Vor allem verführe der Applaus des Publikums »zur Eitelkeit, zur Koketterie und zur Lobsucht«¹⁷: Die jungen Schauspielerinnen und Schauspieler bräuchten den Auftritt vor Publikum.

Campe's dritter Gesprächsteilnehmer hat eine salomonische Lösung parat, die (auch wenn A und B beide Recht bekommen) doch sehr zu den Argumenten von B tendiert. Um die nachteiligen Folgen zu vermeiden, müssen sich alle Figuren des Dramas zum »Muster der Nachahmung aufstellen lassen«¹⁸ können. Dass dies eigentlich auf die zuvor als langweilig abgetanen Kinderschauspiele hinauslaufen müsste, schert den Vermittler nicht. Insbesondere muss das Theaterspiel ein Spiel wie andere »ohne alle weitere Bedeutung«¹⁹ sein; es darf keine weitere

14 Vgl. Gunda Mairbäurl: *Die Familie als Werkstatt der Erziehung: Rollenbilder des Kindertheaters und soziale Realität im späten 18. Jahrhundert*. München 1983.

15 Campe: »Soll man Kinder Komödien spielen lassen?«, S. 211.

16 Ebd., S. 212.

17 Ebd., S. 216.

18 Ebd., S. 218.

19 Ebd., S. 219.

Wichtigkeit erhalten. In diesem Sinne darf es nicht in der Öffentlichkeit oder Semi-Öffentlichkeit aufgeführt werden. Der eine Teil des Theaters, das Publikum, entfällt damit. An Stelle der öffentlichen Aufführung aufreizender Angelegenheiten, durch deren Bedeutsamkeitsproduktion Platon und Rousseau die Ordnung des Gemeinwesen insgesamt infrage gestellt sehen, setzt Campe also ein langweiliges Theater im Verborgenen; pädagogisch akzeptables Theater soll ihm zufolge jedoch keine Bedeutsamkeit produzieren. Aber vor dem Hintergrund der vorhergegangenen Kapitel scheint ohne diese Produktivität letztlich die Theatralität des Theaters abgeschafft: Es entfallen sowohl die Ereignishaftigkeit auf der Bühne als auch das spezifische Aufführungsergebnis des Theaters.

Beide Dimensionen liegen auch der spezifischen Theatromanie zugrunde, die die Anton Reiser-Figur bei Karl Philipp Moritz auszeichnet. Beide Dimensionen sind jedoch gleichzeitig, wie im Folgenden entfaltet werden soll, nicht von der eigentlich angestrebten Bildung zu trennen, die von der Anton-Figur laut Erzählinstanz immer wieder verfehlt wird. Die emphatisch vom Text zur Schau gestellte Theaterfeindschaft verdeckt ähnlich wie später bei Goethes Pädagogen die Theatralität des entworfenen Bildungsszenarios und der mit ihm einhergehenden Subjektstruktur. Während der betreffende Auszug aus Goethes *Wanderjahren* diesen Zusammenhang reflektiert und ironisch ausstellt, handelt es sich beim *Anton Reiser*-Roman jedoch um zwei Diskursstränge, die der Text letztlich nicht miteinander zu vermitteln sucht. Er reflektiert sie jedoch implizit auf der Ebene metaphorischer Parallelführungen.

2. KOMPENSATIONSPHANTASIEN UND ZUKÜNFTIGE WISSENSCHAFT VON DER SUBJEKTBILDUNG

Für die Anton-Figur verspricht das Theaterspiel die Verwirklichung ihrer Phantasien im Leben. Diese Phantasien folgen einer Logik der »Entschädigung«: Die »täuschenden Bilder [...], die oft seine Phantasie sich vormalt« (A 92), kompensieren dafür, »daß er von der Wiege an unterdrückt ward« (A 91). Diese in die unbehagliche wirkliche Welt eingelagerte Gegenwelt²⁰ soll das Theater sinnlich realisieren: Als Zuschauer findet Anton auf dem Theater eine Manifestation seiner Phantasiewelt; als Schauspieler glaubt er sie aktiv leben zu können. Für ein praktisches Leben wird er so laut Beschreibung der Erzählinstanz unbrauchbar und nicht nur in seelische, sondern auch körperliche Zerrüttung gestürzt. Die al-

20 Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper: Zwei Radiovorträge*. Berlin 2005, S. 9-11, S. 14f.

ten platonischen Vorbehalte gegen die Mimesis finden sich damit auch hier aufgerufen, nunmehr vor dem Hintergrund der neueren Subjekt- und Bewusstseinsphilosophie: Das Theater greift deren Ordnung an, zersetzt und unterminiert sie.

Mit Anklang an Rousseau²¹ ist die Einbildungskraft aber nicht nur Vorstufe der Hingabe ans Theater, sondern auch Bedingung des Erziehungs- und Bildungswegs, von dem das Theater hinterher abbringt. Die von der Erzählinstanz behaupteten und von der Forschung häufig übernommenen »Pole« von Einbildungskraft und »Denkkraft«²² stellen sich im Roman komplexer dar: Der Beginn der Bildungsgeschichte reproduziert zunächst die Schizophrenie der Lebensgeschichte. Die zerstrittenen Eltern, von denen er nicht wusste, »an wen er sich anschließen, an wen er sich halten sollte« (A 91), verdoppeln sich in widersprüchlichen Büchern, »wovon das eine eine Anleitung zum Buchstabieren, das andere eine Abhandlung gegen das Buchstabieren enthielt«. Die Ordnung der Trennung durch Widerspruch verschiebt sich aber in eine anschließend benannte zeitliche Ordnung sowie eine der »Begierde«. Antons »Begierde, lesen zu lernen« will eine Trennung zwischen Gegenwart und Zukunft überwinden, zwischen der die unentzifferbaren Buchstaben stehen. Diese »Begierde« entspringt der Initialerkenntnis, »daß wirklich vernünftige Ideen durch die zusammengesetzten Buchstaben ausgedrückt waren«. Deren Vernünftigkeit hatte der Text eben noch zurückgenommen: Vorgegeben waren »schwere altbiblische Namen [...], bei denen er auch keinen Schatten einer Vorstellung haben konnte« (A 93). Das Initialerlebnis der »vernünftigen Ideen« kann daher entweder aus dem andern buchstabierfeindlichen Buch stammen, oder diese »Ideen« können so »vernünftig« nicht sein. In beiden Fällen führt Anton seine Begierde nicht zur Vernunft als solcher, sondern unmittelbar zu Ideen, ohne dass von deren Vernünftigkeit noch die Rede ginge: »[N]ach einigen Wochen« (A 94) ist die Lektüre fließend; die Buchstaben sind für Anton nur noch ein Vehikel der Ideen, das als nicht weiter störend oder in seiner Medialität eigendynamische Effekte entfaltend ausgegeben werden kann.²³ Der späteren Theaterbesessenheit geht eine »Wut [...] zu lesen« (A 254) voran.²⁴ »Seine Begierde zu lesen war nun unersättlich.« (A 94) – Und dies nicht,

21 Vgl. Kapitel IV. Vgl. Barbara Völkel: *Karl Philipp Moritz und Jean-Jacques Rousseau. Außenseiter der Aufklärung*. New York 1991.

22 Lothar Müller: *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis. Karl Philipp Moritz' »Anton Reiser«*. Frankfurt a.M. 1987, S. 44.

23 Vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 37-67. Vgl. Geulen: »Erziehungsakte«, S. 638-640.

24 Vgl. Alexander Košenina: *Karl Philipp Moritz. Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman*. Göttingen 2006, S. 120-133.

weil die Ideen hinter den Buchstaben nie ganz erreicht werden können,²⁵ sondern weil das Lesen Ideen produzieren kann, die eine Flucht aus der das lesende Subjekt unterdrückenden Welt ermöglichen. Entsprechend folgen die wenigen Szenen gelingender Bildung, in denen Anton sich der »*Wonne des Denkens*« hingibt und Wissen erwirbt, später einem parallel strukturierten Muster:

»Die immerwährende Begierde, das Ganze bald zu überschauen, leitete ihn durch alle Schwierigkeiten des Einzelnen hindurch.

[...]

Er vergaß hierüber fast Essen und Trinken, und alles was ihn umgab, und kam unter dem Vorwande von Kränklichkeit, in einer Zeit von sechs Wochen fast gar nicht von seinem Boden herunter – in dieser Zeit saß er vom Morgen bis an den Abend mit der Feder in der Hand bei seinem Buche, und ruhte nicht eher, bis er vom Anfang bis zum Ende durch war.« (A 300)

Gleichzeitig ist es möglich, diese Lesewut gar nicht auf eine Ausbildung der eigenen Vernunft zu richten, sondern auf verführerische Dramentexte: Und dieses führt dann direkt zur Entscheidung, selbst Schauspieler zu werden. Die sich im »Leiden der Einbildungskraft« und am Theater manifestierende Instabilität führt der Text mit der Prekarität der Lebenssituation der Anton-Figur parallel: Gelingende Bildung im Sinne der Erzählinstanz geschieht an Stellen im Text, an denen eine gewisse Ruhe in der Lebenssituation eingekehrt ist.²⁶ Eine solche Ruhe kann Anton zu »vernünftigen Ideen« führen; die Unruhe führt ihn zur negativen Bildung durch das Theater. Dieses erscheint daher nicht nur die vom Text benannte wirkliche Institution in der erzählten Welt, sondern auch als eine Allegorie dieser negativen Bildung. Während die Anton-Figur ungehindert von den Buchstaben direkt die »Ideen« zu lesen lernt, allegorisieren die Buchstaben des Romantexts den beständigen Aufschub der Idee gelingender Bildung, welche den Beschreibungen der psychischen Zerrüttung Antons zugrunde liegt.

Die Schreibweisen, deren sich der im Untertitel als »psychologischer Roman« vorgestellte Text bedient, stehen bekanntlich im Zusammenhang mit Mo-

25 Vgl. Jacques Lacan: »Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud«, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1996, S. 175-215, hier: S. 186-207.

26 Vgl. Eva Blome: »Zerstückte Laufbahn. Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*«, in: *IASL* (43/2016). Im Erscheinen begriffen.

ritz' wissenschaftlichem Projekt einer »Erfahrungs-Seelenkunde«²⁷. Durch das Protokollieren von Selbstbeobachtungen soll letztlich ein Wissen über das Selbst hergestellt werden und zum erwähnten sokratischen *gnothi sauton* führen, zur Selbsterkenntnis. Säkularisiert findet sich hier die pietistische Technik der beständigen Seelen- und Gewissensprüfung²⁸, und in dem Maße, in dem der Text das pietistische bzw. quietistische Milieu, in dem die Titelfigur aufwächst, mittels dieser Technik beschreibt, stellt er gleich eingangs die Bedingungen der eigenen Hervorbringung aus. Das Beobachten und Notieren der Ereignisse des eigenen inneren Lebens soll ein Subjekt hervorbringen, welches sich gleich Sokrates selbst erkennt. Ein solches Großereignis des Subjekts kann daraus entstehen, dass jede Kleinigkeit in seinem Leben zum beobachtungswürdigen Ereignis erklärt wird. Aus dem Muster und der Verkettung dieser Kleinstereignisse kann dann das Großereignis, das sich selbst erkennende Subjekt, hervorgehen. Sein *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* versteht Moritz als Experimentierfeld für eine zukünftige Wissenschaft von der Seele, auf dem Interessierte sich gegenseitig ihre und fremde Detailbeobachtungen vorstellen. Auch als Experimentierfeld für eine zukünftige psychologisch orientierte schöne Literatur kann das *Magazin* dienen. Nicolas Pethes hat in seinen Forschungen zu Menschenexperiment und Fallgeschichte darauf hingewiesen, dass es sich hier um die Geburt der Individualität aus seiner Archivierung handelt, wie Michel Foucault sie in *Überwachen und Strafen* als Disziplinar- und Kontrolltechnik beschrieben hat.²⁹

Foucault geht davon aus, dass das moderne Beobachtungsparadigma der Disziplinierung ein von ihm in der Antike verortetes Theaterparadigma der öffentlichen Zurschaustellung ablöst.³⁰ Diese These trifft aber vor dem Hintergrund der vorhergehenden Kapitel nur eingeschränkt zu: Im von Foucault herausgearbeiteten Paradox von Individualität als durch Machttechniken des Beobachtens und Schreibens hervorgebrachten allgemeinen Modell greift die auch

27 Vgl. Karl Philipp Moritz (Hg.): *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte*. Band 1 (1783). Nördlingen 1986.

28 Vgl. Fritz Stemme: »Die Säkularisation des Pietismus zur Erfahrungsseelenkunde«, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 72 (1953), S. 144-158.

29 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1976, S. 238-250. Vgl. Pethes: *Zöglinge der Natur*, S. 289-293. Vgl. Nicolas Pethes: »Ästhetik des Falls. Zur Konvergenz anthropologischer und literarischer Theorien der Gattung«, in: Sheila Dickson/Stefan Goldmann/Christof Wingertzahn (Hg.): *Fakta, und kein moralisches Geschwätz. Zu den Fallgeschichten im »Magazin zur Erfahrungs«*. Göttingen 2011, S. 13-32.

30 Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 278f.

schon am pädagogischen Paradox einer ›Erziehung zur Freiheit‹ herausgearbeitete theatrale Struktur, die sich von einer Öffentlichkeit der Zurschaustellung in die Innerlichkeit der zu bildenden Subjektivität verlagert:³¹ Diese zu bildenden je individuellen Subjekte sind gleichzeitig Modelle von Individualität. An ihnen manifestiert sich nicht nur eine Spannung zwischen Besonderem und Allgemeinem, sondern auch die theatrale Problematik von Individualität und *imitatio*: Wie Modelle von individueller Subjektivität liefern, wie dieses Ereignis dingfest machen? Und wäre es dann noch die jeweils besondere Hervorbringung des Subjekts, wenn sie sich wiederholen und imitieren lässt? Die von Foucault beschriebene Gouvernementalität der je individuellen Subjektbildung mag nicht mehr nach einem Theaterparadigma der Zurschaustellung funktionieren. Sie handelt sich jedoch die Theatralität einer solchen Subjektbildung als Problem ein.

Davon dass Moritz eine solche Abhängigkeit keineswegs in einer Logik des Theaters verstanden haben möchte, zeugt seine eingangs zitierte Polemik gegen eine schauspielerische Darstellung des Sokrates: ›Wenn der griechische Schauspieler [...] dem Sokrates auf dem Schauplatze und der Weise ihm im Leben nachahmt so ist das Nachahmen von beiden so sehr verschieden, daß es nicht wohl mehr unter einer und ebenderselben Benennung begriffen werden kann.‹ Demgegenüber hat Christopher Wild herausgearbeitet, in welchem Ausmaß Moritz zur Beschreibung seines Vorhabens im *Magazin* Metaphern des Zuschauens und Schauspielens benutzt. Um das eigene Leben beobachtbar zu machen, muss der Beobachter sich demnach selbst zum distanzierten Theaterzuschauer machen und das Leben, auch das eigene, als ein Schauspiel betrachten, gerade wenn das eigene Leben ein beschwerliches ist: Der »Beobachter des Menschen« braucht »Kälte und Heiterkeit der Seele dazu, alles was geschieht, so wie ein Schauspiel zu beobachten, und die Personen, die ihn oftmals kränken, wie Schauspieler«³². Das Psychologen-Ich, das seine ›Erfahrungsseelenkunde‹ begründet, leitet diese transformierte *theatrum mundi*-Metapher aus eben den Erfahrungen der Erniedrigung und des gesellschaftlichen Ausschlusses ab, die später im *Anton Reiser*-Roman so ausführlich entfaltet werden: »So bald ich also sehe, daß man mir selber keine Rolle geben will, stelle ich mich vor die Bühne, und bin ruhiger, kalter

31 Vgl. Kapitel II.

32 Karl Philipp Moritz: »Vorschlag zu einem Magazin der Erfahrungsseelenkunde«, in: Ders.: *Werke in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt a.M. 1999, S. 783-809, hier S. 801. Vgl. Wild: »Theorizing Theater Antitheatrically«, S. 530.

Beobachter.«³³ – und zwar des eigenen Innenlebens und des Verhaltens der anderen auf der Bühne des Lebens.

Diese metaphorischen Theaterereignisse sind also Mittel zum Zweck: Sie lassen eine Flüchtigkeit erscheinen, die dann notiert werden und den sie Notierenden zu einem Nachfolger des Sokrates machen kann. Andersherum liegt das Problem der nichtmetaphorischen Theaterereignisse (also eines geschauspielernten Sokrates) jedoch gerade (und mit den traditionellen theaterfeindlichen Argumenten) in ihrer Flüchtigkeit und Instabilität: Sie bringen nur Oberflächliches zur Erscheinung; ein solches Innenleben fehlt ihnen. Und sie lassen ihr Publikum gerade nicht kalt. Es handelt sich hier also nicht nur um die Entgegensetzung zwischen dem metaphorischen und wirklichen Theaterereignis. Es handelt sich auch nicht, wie sowohl die Absage an das Schauspiel als auch die Pathologisierung der Theatromanie im *Anton Reiser* zunächst vermuten lassen, um eine Verwerfung des Theaters, sondern um die seit Platon tradierte Unterscheidung zwischen gutem und schlechtem Theater: zwischen dem Theater als Mittel zum Zweck der Herstellung eines zukünftigen Ereignisses höherer Ordnung (nämlich eines sokratischen Subjekts) und den nutzlosen oder gar gefährlichen Theaterereignissen als solchen, die keinem Zweck untergeordnet werden und so zur Entbildung und Zerrüttung des Subjekts beitragen.

3. THEATROPHOBE ROLLEN, BILDUNGSTHEATER UND VERFEHLTER BILDUNGSGANG

Die dem *Magazin* zugrunde liegende Beobachtungsstruktur verkompliziert sich im Hinblick auf den *Anton Reiser*-Text.³⁴ Diese monoton Tiefpunkt an Tiefpunkt reihende Niederschrift einer aus sozialen Erniedrigungen bestehenden Bildungs- und Lebensgeschichte könnte laut Vorrede zum ersten Teil nicht nur »psychologischer Roman«, sondern »auch eine Biographie genannt werden«. Von einer »pädagogische[n] Rücksicht« geht zusätzlich die Rede und bereitet so auf den

33 Vgl. Moritz: »Vorschlag zu einem Magazin der Erfahrungsseelenkunde«, S. 802. Vgl. Raimund Bezold: *Popularphilosophie und Erfahrungsseelenkunde im Werk von Karl Philipp Moritz*. Würzburg 1984, S. 152-163.

34 Zum Verhältnis von *Magazin* und Roman vgl. Steffi Baumann: »Geschichten, die helfen, die Seele zu erkunden«. *Karl Philipp Moritz' »Anton Reiser« und das »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde«*. Berlin 2009. Vgl. Christiane Frey: »Der Fall *Anton Reiser*. Vom Paratext zum Paradigma«, in: Anthony Krupp (Hg.): *Karl Philipp Moritz. Signaturen des Denkens*. Amsterdam 2010, S. 19-43.

Charakter eines pädagogischen und anthropologischen Traktats vor, wie er sich dann in den kommentierten Passagen wiederfindet. Der Roman liefert zwar modellhaft die »innere Geschichte« (A 86) eines Menschen, aber dieser modellhafte Text geht über zahlreiche Signale mit den Lesenden doch einen abgeschwächten autobiographischen Pakt ein.³⁵ Es scheint sich um eine nachträgliche Selbstbeobachtung von Karl Philipp Moritz zu handeln. In der Niederschrift, Verknüpfung und natürlich auch häufig genug in einer literarischen Inszenierung der Ereignisse, die dem Anspruch des *Magazins* auf ›kalte‹ Beobachtung zuwiderläuft, wird dem Ich aber eine *persona*, d.h. eine im Sinne der ›Erfahrungsseelenkunde‹ distanzierende Rolle gegeben: ›Anton Reiser‹. Die Forschung ist diesbezüglich seit jeher gespalten: zwischen einer Lektüre des Texts als eines sozialgeschichtlichen Zeugnisses, einer verkappten Autobiographie und einer poetischen Konstruktion tummeln sich unterschiedlichste Ansätze.³⁶ Der Name Anton Reiser erhält dabei erstaunlich wenig Interesse bis hin zu der These, um eine historische Referenz auf den Theaterfeind könne es sich ja aufgrund mangelnder Relevanz nicht handeln.³⁷

In der Tat handelt es sich bei Antons Theatromanie weniger um das Hauptthema des Texts als vielmehr um ein Symptom. Dem psychologischen Ansatz gemäß werden Theatererlebnisse beschrieben, wie sie sich in Reisers Seele manifestieren: von der Dramenlektüre über Aufführungsbesuche bis hin zu dem Entschluss, selbst Schauspieler zu werden, und den Folgen. Die Theaterbesessenheit und die vorherige Lesewut werden zum anderen von der Erzählinstanz als Effekte der frühkindlichen Vernachlässigung und der sich daraus in die folgende Bildungsgeschichte entspinnde Demütigungskette präsentiert: Das Theater setzt das frühkindliche ›Leiden der Einbildungskraft‹ fort und vollendet es. »[W]as bis jetzt nur noch in seiner Phantasie aufgeführt war,« das kann Anton »nun auf dem Schauplatz mit aller möglichen Täuschung wirklich dargestellt zu sehn« (A 269) bekommen. Die Produkte der Einbildungskraft werden real, ohne ihren fiktionalen Status zu verlieren. »[D]ie Welt ihrer Phantasie« ist »gewissermaßen wirklich gemacht« (A 270); ein gelungener Kompromiss scheint gebildet. Denn das Theater ermöglicht erstens die Flucht aus der realen Welt, ohne dass die Einbildungskraft noch aktiv werden müsste: Ihm wird eine alternative

35 Nicht im ganz strikten Sinne von Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1994.

36 Vgl. Heide Hollmer/Albert Meier: »Deutungsaspekte«, in: Karl Philipp Moritz: *Werke in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt a.M. 1999, S. 982-989.

37 Vgl. Müller: *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis*, S. 415. Vgl. dagegen Wild: »Theorizing Theater Antitheatrically«, S. 507f.

Realität ja bereits vorgesetzt. Nun kann das Theater zweitens auch als Stimulanz gegen die Eintönigkeit des Alltags wirken. In der pseudo-kompensatorischen Logik einer Suchtgeschichte wirkt das jeweilige Lese- oder Theatererlebnis wie »Opium« (255); Anton ist von seinen Phantasiegebilden »wie berauscht«. Das Produkt der Einbildungskraft verspricht die melancholische Lücke in Reisers Existenz zu füllen und reproduziert in seiner Substanzlosigkeit nur deren Melancholie.³⁸ »Und alles, was er tat, [...] war im Grunde eine bloße Betäubung seines innern Schmerzes, und keine Heilung desselben – sie erwachte mit jedem Tage wieder« (A 270). Die kleinteilige Protokollierung des Seelenlebens der Anton-Figur mit all ihren Mikro-Ereignissen bestätigt, dass das angestrebte Ereignis eines sich selbst erkennenden Subjekts noch in der Zukunft liegt: entweder in der Zukunft der Figur oder in der Zukunft einer durch Reisers Exempel abgeschreckten Lektüre.

Die Theatromanie der Anton Reiser-Figur entspricht allerdings nur eingeschränkt dem vom historischen Anton Reiser an die Wand gemalten Schreckgespenst: Der asexuelle Anton, der selbst den *Werther* ohne einen Gedanken an Erotik rezipieren kann, geht keinesfalls ins Theater als die von seinem Namenspatron beschriebene »allgemeine Schule der Geilheit«³⁹. Zwar führt der fließende »Übergang von der Affektation zur Heuchelei und Verstellung« (A 290) immer wieder dazu, dass die Anton-Figur sich selbst betrügt oder anlügt – und dadurch auch ihre Umgebung. Dadurch nimmt ihre Umgebung sie immer wieder als »niederträchtig« (A 260), »verdorben« und der »*Lüderlichkeit*« hingegeben wahr und damit eben so, wie der Theaterfeindschaftsdiskurs sich traditionell einen Theatergänger vorstellen. Die Erzählinstanz markiert aber, dass die Anton-Figur oft bloß fälschlich so »schien« (A 296), weil das Umfeld ihre verborgene psychologische Vorgeschichte nicht in diese Beurteilung einbezieht. Die moralische Verderbtheit, die dann nicht zuletzt Antons Theaterbesessenheit zugeschrieben wird, resultiert also aus einer Betrachtung, die selbst in der dem Theater von seinen Feinden unterstellten Oberflächlichkeit verharrt. Die traditionelle Theaterkritik findet sich gegen sich selbst gewendet.

Die vom Text dargestellte Verführung der Anton-Figur durch das Theater geschieht dabei in markanter Weise nicht durch eben dessen Lüge und Sündhaftigkeit, sondern orientiert sich an den zeitgenössischen avantgardistischen und in

38 Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977, S. 226-254.

39 Reiser: *Theatromania*, S. 294. Vgl. Wild: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters*, S. 167-215.

der Praxis noch wenig verbreiteten Theaterprogrammatiken: Der Roman evoziert die Konzepte Diderots und Lessings, mit denen das Theater zu einer Bildungsanstalt reformiert werden soll und die in den 1780ern noch alles andere als kanonisch oder gar für die Theaterpraxis übergreifend relevant sind.⁴⁰

Statt des niederen Unterhaltungsspektakels, als das die traditionelle Wanderbühne von den Reformern gerne beschrieben wird, hat Anton sein Initialerlebnis mit dem neuen reformierten Bildungstheater *par excellence*: In seiner Heimatstadt macht die aus den Stars des deutschen Theaters bestehende Ackermannsche Truppe Station. Zur Aufführung kommt ausgerechnet *Emilia Galotti*, das schon damals zwar als Modellstück des zukünftigen Theaters gilt, aber relativ selten tatsächlich den Weg auf die Spielpläne findet.⁴¹ Gerade die hohe Qualität des Gesehenen macht der Text für Antons spätere Besessenheit verantwortlich: »Durch bildete sich ein Ideal von der Schauspielkunst in ihm, das nachher nirgends befriedigt wurde, und ihm doch weder Tag und Nacht Ruhe ließ, sondern ihn unaufhörlich umhertrieb, und sein Leben unstet und flüchtig machte.« (A 272)

Allerdings wird das Initialerlebnis Theater gleich über seine Nachträglichkeit beschrieben: Anton hat bereits einmal in einem weniger avancierten Kontext Theater »spielen sehen«, ohne dass der Text Näheres davon berichtet, »und schon von jener Zeit her, schwebten die rührendsten Szenen aus diesen Stücken noch seinem Gedächtnis vor« (A 272). Diese Phantasie hat er nun in Lektüre und Deklamation in kleinem Kreise weiterentwickelt. Wenn Anton

»irgend eines seiner Lieblingstrauerspiele als *Emilia Galotti*, *Ugolino*, oder sonst etwas Tränenvolles [...] vorlesen konnte, [empfand] [...] er denn ein unbeschreibliches Entzücken [...], wenn er rund um sich her jedes Auge in Tränen erblickte, und darin den Beweis las, daß ihm sein Endzweck, durch die Sache, die er vorlas, zu rühren, gelungen war.« (A 261 f.)

Das wirkliche Initialerlebnis Theater erfolgt also erst, nachdem es bereits eine Phantasie vom Theater gibt und das Versprechen auf eine Theaterpraxis, die für das ›unterdrückte‹ Subjekt Anton mit der Semantik des ›Gelingens‹ aufgeladen ist.

40 Vgl. immer noch einschlägig Rudolf Münz: *Das andere Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin 1979.

41 Vgl. z.B. Peter Heßelmann: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*. Frankfurt a.M. 2002, S. 171-195.

Dass zwischen der wohltemperierten Rührung durch Lessings Text und dem Exzess in Gerstenbergs kein Unterschied gemacht wird, weist bereits auf ein mangelndes Urteilsvermögen der Anton-Figur hin. Der Theaterbesuch bewirkt bei Anton dann jedoch präzise die von Diderot angestrebte Absorption ins für Realität genommene Bühnengeschehen,⁴² wenn die Handlung »mit aller möglichen Täuschung wirklich« (A 269) erscheint, statt ihre Effekte über Spektakel, Improvisation oder deklamatorischem Bombast zu erzielen. Ebenso orientiert Antons Theaterrezeption sich an der von Lessing proklamierten Identifizierung mit den Figuren.⁴³ Bei Lessing intensiviert ein solches Mitleiden die allgemein menschliche Eigenschaft schlechthin und verstärkt so die Menschlichkeit des Menschen. Wie bei Diderot basiert diese Konzeption aber darauf, dass die Grenze zwischen Bühne und Publikum erhalten bleibt. Diderots Zuschauer dürfen nur »beinahe«⁴⁴ so sehr absorbiert sein, dass sie die Bühne betreten wollen. Lessings Mitleid basiert auf einer Furcht um sich⁴⁵; der Fremdbezug basiert auf einem stabilen Selbstbezug. Da Anton diesen stabilen Selbstbezug nicht besitzt, verstärkt die Wirkung des neuen Bildungstheaters nur seinen Selbstverlust: Zwar

»flossen [seine Tränen] im Grunde eben sowohl über sein eignes Schicksal, als über das Schicksal der Personen, an denen er Teil nahm, er fand sich immer auf eine nähere oder entferntere Weise in dem unschuldig Unterdrückten, in dem Unzufriednen mit sich und der Welt, in dem Schwermutsvollen, und dem Selbsthasser wieder.« (A 271)

Aber damit ist Lessings Konzeption übererfüllt: Statt sich an die Stelle der Bühnenfiguren zu setzen, setzt Anton die Bühnenfiguren an die eigene Stelle: Er kompensiert für das ›unterdrückte‹ und noch nicht ausgebildete Selbst, zu dem seine Selbstaufgabe an das Theater ihm einen weiteren Bildungsweg von nun an versperren wird: »Er dachte von nun an keinen andern Gedanken mehr, als das *Theater*, und schien nun für alle seine Aussichten und Hoffnungen im Leben

42 Vgl. für das Folgende Wild: »Theorizing Theater Antitheatrically«, S. 523-527. Vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980. Vgl. Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg 2000. Vgl. Wild: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters*, S. 306-328.

43 Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 444-448.

44 Diderot: *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 97. Vgl. Wild: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters*, S. 307-312.

45 Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 445.

gänzlich *verloren* zu sein.« (A 270) Anton schafft es, das eigene Leiden mittels dieser Übererfüllung auch im Genre der Komödie wiederzuerkennen: »Dies ging so weit, daß er selbst bei komischen Stücken, wenn sie nur einige rührende Szenen enthielten, als z.B. bei der Jagd, mehr *weinte*, als lachte« (A 271). Statt sich in der Identifizierung mit dem Leiden der Bühnenfigur zu einem besseren Menschen zu bilden, verliert Anton sich in der fiktiven Welt. Dieser Selbstverlust im Theater stellt also das Gegenteil zu der kalten Abstraktionsleistung dar, die der sokratische Selbstbeobachter des *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* erbringt, der sich auch mit einigen Fällen von Theatromanie befasst. – Ironischer Weise ist die erste Bühnenrolle, die Anton Reiser sich erträumt, die des sterbenden Sokrates.⁴⁶

Auf der Ebene des Erzählten weist diese Überidentifikation Anton als Dilettanten aus:⁴⁷ Er ist nicht zum professionellen Schauspieler bestimmt, weil er das Theaterereignis nicht selbst technisch und kontrolliert erzeugen kann. Stattdessen verliert er sich auch auf der Bühne in seiner Zuschauerphantasie von der Rolle. Erzähltechnisch heißt das, dass iterativ eigentlich immer wieder dieselben Vorkommnisse in Variationen erzählt werden: Auf Erniedrigung und Melancholie folgt Eskapismus. Auf diesen Genesung oder erneute Erniedrigung oder Langeweile und damit erneut Melancholie und Eskapismus usw. Das verfehlt Bildungseignis Theater zieht eine Kette von weiteren Bildungsverfehlungen nach sich. Der Anton Reiser-Figur gelingt es nicht, das eigentlich für sie von der Erzählinstanz angestrebte Ereignis der Selbsterkenntnis zu erzeugen. Zum Schluss greift die Erzählung der verfehlten Ereignisse auf die thematische Ebene über: Das Theater zerfällt als Institution. Der vierte Teil endet damit, dass Anton nach entbehrungsreicher Wanderschaft endlich auf eine Schauspielergesellschaft stößt, bei der er sich Aufnahme erhofft. Diese Gesellschaft findet sich aber gerade in Auflösung begriffen: »Die [...] Truppe war [...] eine zerstreute Herde« (A 518) und entspricht gänzlich der Verfassung von Antons vom Theater unterminierten Psyche. Dem Theater und seiner Rezeption fehlt bis zu guter Letzt eine feste Struktur; die Unbeständigkeit der erzählten Seelenvorgänge findet keine feste Verankerung in der Welt. Einen fünften Teil des »psychologischen Romans« gibt es dann nicht mehr.

46 Vgl. Wild: »Theorizing Theater Antitheatrically«, S. 529f.

47 Vgl. Nadja Wick: *Apotheosen narzisstischer Individualität. Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Gottfried Keller und Robert Gernhardt*. Bielefeld 2008, S. 137-142.

4. EITELKEIT, SELBSTGEFÜHL UND THEATER DER ANERKENNUNG

Der Bezug auf das Theater funktioniert im *Anton Reiser*-Roman auf zwei Ebenen: Der Selbstverlust im Theater wird als paradigmatisch für die ihr Ziel beständig verfehlende Bildungsgeschichte ausgegeben, deren Ereignisabfolge in Anlehnung an den Stil des *Magazins* notiert wird. In diesem Sinne ist der Bezugsrahmen Theater der Bildungsgeschichte vorgeordnet. Gleichzeitig ist die Theatromanie der Anton-Figur ein zwar extremes, aber letztlich beliebiges Beispiel für eine durch die ›Leiden der Einbildungskraft‹ vom Weg abgekommene Bildung; in diesem Sinne wiederum ist das Theater der Bildungsgeschichte nachgeordnet. Das Initialerlebnis für Antons Hingabe ans Theater anlässlich von *Emilia Galotti* bildet diese doppelte Struktur ab: Es bezieht sich auf ein noch nicht in der Geschichte erzähltes, jedoch bereits in der Vergangenheit liegendes Theatererlebnis, ist aber gleichzeitig aus der vormaligen Lesewut abgeleitet.

Die Vorläufigkeit des Theaters hat ihre Wurzel in der vom Text aufgerufenen Semantik und Metaphorik aus dem subjektphilosophischen Diskurs: Der Selbstverlust ans und im Theater wird dadurch ermöglicht, dass die Anton-Figur gar kein stabiles Selbst ausgebildet hat. Die Metaphorik ist hier zunächst eine des Fühlens; es mangelt ihm an einem »Selbstgefühl[]«: Sein verfehelter Bildungsweg ist »eine natürliche Folge seines von Kindheit an unterdrückten Selbstgefühls« (A 292), das vom Blick der anderen abhängig bleibe.⁴⁸ Ein solches Selbstgefühl erklärt die Erzählinstanz zur Grundlage der »*Selbstachtung*« (A 283) eines gesunden Subjekts. Verwendet wird der Begriff des Selbstgefühls, der später zu philosophischer Prominenz kommen soll,⁴⁹ ganz im Sinne der von Immanuel Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* beschriebenen »Selbstaffektion«⁵⁰. Der eigentlich rhetorische Begriff der Autoaffektion beschreibt bekannt-

48 »Selbstgefühl: das Gefühl, die lebhafteste, anschauende Erkenntniß, seines eigenen Zustandes, besonders seines moralischen.« (Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Bd. 3, S. 49)

49 Vgl. Manfred Frank: *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt a.M. 2002.

50 Vgl. Martin Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt a.M. 1973, S. 182-189, hier: S. 184: »die endliche, reine Anschauung, die den reinen Begriff (den Verstand), der in wesenhafter Dienststellung zur Anschauung steht überhaupt trägt und ermöglicht«.

lich die Selbsterregung des Redners mit den zu vermittelnden Affektzuständen.⁵¹ Die Schauspieltheorien seit dem 18. Jahrhundert arbeiten sich an dieser Figur ab; Antons Dilettantismus liegt gerade darin, dass er die eigene Erregung schon für eine schauspielerisch (bzw. rhetorisch) hinreichende Leistung hält.

Beim erwähnten ›Selbstgefühl‹ und Kants Rede von der ›Selbstaffektion‹ handelt es sich aber um etwas Grundsätzlicheres: darum, überhaupt in einem sinnlich fühlbaren Selbstverhältnis zu sich zu stehen, noch vor jeder aktiven Formung. An dieser ›Selbstaffektion‹ hängt bei Kant nun die visuelle Metapher der Guckkastenbühne: Sinnliche Anschauungen und begrifflicher Verstand verbinden sich zu »Vorstellungen«⁵². Ein solches Selbstgefühl ermöglicht mein Wissen davon, dass die inneren Vorstellungen, die vor mir erscheinen, die meinen sind.⁵³ Kants Subjektphilosophie lässt sich hier also metaphorisch mit der identifikatorischen Struktur des Theaters im Sinne Diderots und Lessings parallel führen. Weil diese Verankerung fehlt, kann die Anton-Figur ihr Selbst an die Vorstellungen des Theaters verlieren, statt diese als Vorstellung für sich selbst zu begreifen und das eigene Selbstgefühl bestätigt zu fühlen. Ihre Entsprechung findet diese Struktur im Sozialen: Die Erzählinstanz erläutert, dass ›Selbstachtung‹ für Anton nur durch die »Achtung anderer Menschen« (A 283) zu haben ist. Sie soll die fehlende ›Selbstachtung‹ ersetzen, kann die Lücke des fehlenden Selbstbezugs aber nicht füllen. Einer solchen Achtung muss Anton also auf ähnliche Weise hinterherlaufen wie der Erfüllung durch das Theatererlebnis.

Szenen der gesuchten und verfehlten Anerkennung durch andere beschreibt der Text primär in visuellen Metaphern und teilweise ganz wörtlich in Szenen des Schauens: Es geht darum, von den anderen gesehen zu werden, statt im »unterträglichen *Nichtbemerktwerden*« (A 320) zu verharren. Anton braucht auch schon im Sozialen den theatralen Auftritt vor anderen, um das mangelnde Selbstgefühl zu kompensieren: Die Figur ist nicht in einen Kampf um Anerkennung verwickelt, sondern in ein Theaterspiel um Anerkennung. Der Text fasst dies mit dem Begriff der »Eitelkeit« im einerseits zeitgenössisch noch nicht ge-

51 Vgl. Rüdiger Campe: »Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian, *Institutio oratoria* VI, 1-2«, in: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie*. München 2000, S. 135-152.

52 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: Ders.: *Werkausgabe*. Band 3. Frankfurt a.M. 1974, S. 73.

53 Vgl. Schäfer: *Szenischer Materialismus*, S. 32-36. Vgl. Marco Baschera: *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants »Kritik der reinen Vernunft« und Diderots »Paradoxe sur le comédien«*. Heidelberg 1989, S. 9-29.

bräuchlichen modernen Sinne: als übertriebene Selbstbezogenheit, deren die Erzählinstanz die Anton-Figur immer wieder anklagt, die sich aber andererseits immer nur in Bezug auf das Auftreten vor dem Blick der anderen äußert. Antons Einbildungskraft stimuliert sich an Szenen, in denen er in der Zukunft von anderen als bedeutsam gesehen werden wird: von Erwachsenen, die das so glaubensfeste Kind loben, vom Pastor, dem der brave Kirchgänger auffallen wird, vom Schulrektor, von den Klassenkameraden. Die »süße Nahrung« (A 136), die solche Bilder seiner Eitelkeit liefern, kompensieren den Hunger, den der physische Körper Antons oft leidet. Die Eitelkeit markiert ein nicht vorhandenes Selbstgefühl, das die fehlende eigene innere Selbstaffektion durch den Anerkennung versprechenden Blick der anderen von außen ausgleichen soll. Das institutionelle Theater tritt auch hier an die Stelle eines ihm vorgängigen metaphorischen Theaters: Zu Antons

»Begierde, sich auf irgend eine Weise [...] öffentlich zu zeigen, um Ruhm und Beifall einzuernten, [...] [mußte] ihm nun freilich nichts bequemer, als das Theater scheinen [...], wo es einem nicht einmal darf zur Eitelkeit angerechnet werden, daß er sich so oft wie möglich zu seinem Vorteil zeigen will, sondern, wo die *Sucht nach Beifall gleichsam privilegiert ist*« (A 398 f.).

Aus Sicht der vom Pfad der Bildung und Tugend abgekommenen Titelfigur findet sich hier das Argumentationsmuster des theaterfeindlichen Diskurses umgekehrt: Nicht das Theater ist der Sündenpfeil. Vielmehr entlastet es von der eigenen Charakterschwäche, weil diese institutionell gefordert wird. Die Distanzierung der Erzählinstanz lässt diese Entlastungsstrategie der beschriebenen Figur als Tugend- und Perspektivverlust erscheinen. Letztlich unterstreicht die Erzählinstanz mit dieser Argumentation die Parallelführung von Bewusstseins- und Theaterbühne in der dem Text zugrunde liegenden diskursiven Ordnung.

Aufgenommen und variiert wird so vom Roman die Argumentation Jean-Jacques Rousseaus aus *Émile* und dem *Brief an d'Alembert über die Schauspiele*, der Sündenfall der Eitelkeit (und ihrem falschen »amour propre«) werde vom Theaterauftritt erzeugt: von der Mimesis als dem etwas Vorführen vor anderen.⁵⁴ Der Text orientiert sich auch bei der Umsetzung von Antons Eitelkeitsphantasien am Theater an Rousseau. Während *Émile* allerdings durch eine Szene öffentlicher Beschämung von der Eitelkeit geheilt wird, laufen beim unverbesserlichen Anton die sich wiederholenden Eitelkeits- und Anerkennungsphantasien immer auf Szenen der Beschämung hinaus: auf Blicke der anderen (Eltern, Lehrer, Mit-

54 Vgl. Kapitel IV.

schüler), die abwerten, verachten, erniedrigen und bloßstellen. Die Auftritte Antons auf der sozialen Bühne erfolgen immer wieder »in einem verächtlichen Lichte« (A 229), »in einem lächerlichen Lichte« oder sind doch von der »Furcht davor« begleitet (A 230). Die Eitelkeit spekuliert auf eine in der Zukunft verwirklichte Anerkennung, schiebt sich immer wieder in diese auf und bringt nur neue Schamerlebnisse: In diesen erscheint das Ich sich selbst ›lächerlich‹ oder ›verächtlich‹; die Erzählinstanz sieht es vom Verschwinden, nicht nur sozialer Art, bedroht: »Die Scham ist ein so heftiger Affekt, wie irgend einer, und es ist zu verwundern, daß die Folgen desselben nicht zuweilen tödlich sind.« (A 228)

Nur ein einziges Mal beschreibt der Text die Verwirklichung einer Eitelkeits- und Anerkennungsphantasie der Anton-Figur – und damit ein in ihrem Sinne gelingendes Theaterereignis. Dies geschieht der beschriebenen Ordnung des Texts gemäß noch bevor Anton dem Theater verfällt: Anton darf vor öffentlichen Würdenträgern deklamieren. Hier taucht der Begriff ›Eitelkeit‹ nicht auf, sehr wohl aber ein Synonym seiner vormodernen Bedeutung als »Nichtigkeit«⁵⁵, wie sie auch beim historischen Anton Reiser Verwendung findet: »Indes kam Reiser an diesem Tage alles so tot, so öde vor; die Phantasie mußte zurücktreten – das *Wirkliche* war nun da [...]. [E]he er noch anfang zu reden, dachte er an etwas ganz anders, als an seinen gegenwärtigen Triumph – er dachte und fühlte die Nichtigkeit des Lebens« (A 361). Eben eine solche Nichtigkeit war ein paar Seiten zuvor als die »Eitelkeit aller menschlichen Dinge« (A 305) beschrieben worden. Antons verwirklichte Eitelkeit, deren Selbstbezug über den Umweg der anderen gelingt, entpuppt sich als nichtige Eitelkeit im Sinne der traditionellen Theaterfeinde. – Statt zum gelingenden Selbstgefühl vorzustoßen, lässt der Text Anton an dieser Stelle natürlich einen Rückfall erleiden.

Für die Erzählinstanz ist die Sache klar: Das mangelnde Selbstgefühl kann nicht durch den Blick der anderen erzeugt werden. Es muss im Subjekt als der wohlwollende narzisstische Blick auf sich selbst installiert werden und zwar bereits in der frühkindlichen Prägung. Der Text geht bis in die früheste Kindheit zurück, um diese misslungene Selbstspiegelung zu rekonstruieren, die einem verfehlten Selbstgefühl entspricht: Mit der Lieblosigkeit der zerstrittenen Eltern, von denen Anton nicht wusste, »an wen [der beiden] er sich halten« (A 91) sollte, ist noch das mimetische Modell der Orientierung an Vorbildern aufgerufenen, über das auch der Philantropinismus operiert.⁵⁶ Hinzu treten die fehlende Zärtlichkeit der Berührung sowie der fehlende Blick auf das lächelnde Antlitz der

55 Vgl. Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Bd. 2, S. 1779f.

56 Vgl. Kapitel V.

Bezugspersonen: »In seiner frühesten Jugend hat er nie die Liebkosungen zärtlicher Eltern geschmeckt, nie nach einer kleinen Mühe ihr belohnendes Lächeln.« (A 91) Dieser Durchgang durch die Sinne endet damit, dass Anton mit der Geburt eines Bruders aus dem Blickfeld rückt und nur noch abwertend seinen Namen »mit einer Art von Geringschätzung und Verachtung nennen hörte, die ihm durch die Seele ging« (A 92). Zwar differenziert der Text im Folgenden zwischen dem inneren »niederschlagende[n] Gefühl der Verachtung, die er von seinen Eltern erlitten, und die Scham, wegen seiner armseligen, schmutzigen, und zerrißnen Kleidung« (A 93) vor anderen, aber Inneres und Äußeres verhalten sich im in seiner frühkindlichen Entwicklung angelegten Mangel strukturgleich zueinander. Durch sämtliche Register der Sinne hindurch wird das mangelnde spätere ›Selbstgefühl‹ durch seine frühkindliche Störung begründet. Das fehlende elterliche Lächeln weist dabei schon auf die für die spätere Theatermetapher grundlegende Ordnung des Blicks: Mit der späteren Metaphorik der Psychoanalyse, auf die Moritz' Projekt in Vielem vorausweist,⁵⁷ zeichnet eine Störung der mimetischen Identifizierung im narzisstischen »Spiegelstadium«⁵⁸ für sein gestörtes Selbstgefühl verantwortlich. Dass es ein solches Selbstgefühl immer gibt, setzt der Text mit einer rhetorischen Frage voraus: »Woher mochte wohl dies sehnliche Verlangen nach einer liebevollen Behandlung bei ihm entstehen, da er doch derselben nie gewohnt gewesen war, und also kaum einige Begriffe davon haben konnte?« (A 92) In der fehlenden kindlichen Befriedigung dieses mimetischen ›Verlangens‹ nach Identifizierung mit einem als Selbst erkannten Anderen ist die theatrale Spaltung angelegt, die durch den Text hindurch nicht mehr eingeholt werden kann: Im Spiegelbild, mit dem das Ich sich narzisstisch identifiziert, blickt das Ich sich nicht nur als sich selbst an, sondern auch als einen Anderen.

Mit der frühkindlichen Fixierung des Ursprungs der späteren Theatromanie zeigt sich aber ein doppeltes Argumentationsmuster der Erzählinstanz: Einerseits behauptet diese durch den Text hindurch in ihrer pädagogischen Funktion, dass der Blick der Anderen das nötige ›Selbstgefühl‹ nie geben können wird. Das von der Hauptfigur im sozialen Bereich und auf der Theaterbühne gespielte Theater um Anerkennung wird aus dem Bereich einer gelingenden Subjektbildung verbannt. Andererseits beschreibt die Erzählinstanz in den frühkindlichen Szenen

57 Vgl. Hartmut Raguse: »Autobiographie als Prozeß der Selbstanalyse. Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* und die Erfahrungsseelenkunde«, in: Johannes Cremerius et al. (Hg.): *Über sich selber reden. Zur Psychoanalyse autobiographischen Schreibens*. Würzburg 1992, S. 145-157.

58 Vgl. Jacques Lacan: *Schriften I*. Berlin 1986, S. 61.

doch den Ursprung eines solchen ›Selbstgefühls‹ als von diesen Anderen und ihrer Affirmation abhängig: Das Selbstgefühl basiert auf dem liebenden Blick von außen. Die Doppelstrategie des Texts besteht darin, einerseits die Spaltung, die Anton nicht überwinden kann und mit seiner Eitelkeitsphantasie füllt, als die eines leeren Theaterereignisses zu pathologisieren. Das zur angestrebten sokratischen Selbsterkenntnis befähigte Subjekt basiert aber ebenfalls auf einer solchen grundlegenden Spaltung und ist eine Gabe der anderen, in diesem Fall der Eltern. Damit schreibt der Text, ohne seiner eigenen Argumentation zu folgen, eine Problematik aus, die schon von den späteren Nachfolgern und Kritikern Kants als Problem seiner Subjektphilosophie erkannt wird und auf die Ausrichtung der Subjekttheorie auf den ›Anderen‹ in der Psychoanalyse Lacans endet:⁵⁹ Das Subjekt, welches sich selbst fühlen und anblicken soll, ist schon in sich geteilt und kommt nie ganz bei sich an. In seinem Selbstgefühl fühlt es sich schon selbst als die eigene Andersheit. Mit der Theatermetaphorik von Kants Bewusstseinsphilosophie gesprochen ist die Vorstellung auf der eigenen Bewusstseinsbühne schon eine Vorstellung von Andersheit und umgekehrt auch die Vorstellung von sich selbst auf der eigenen Bühne schon strukturell einem Blick dargeboten, von dem nicht sicher ist, dass er der eigene ist: Die anderen, um deren Anerkennung die Anton-Figur Theater spielt, um sein eigenes Selbstgefühl zu finden, lassen sich nicht abschütteln. Sie sind in seinem Selbstbewusstsein schon konstitutiv angelegt. – Und solange dieses Selbstbewusstsein wie eine Theaterbühne gedacht wird, ist auch die Besessenheit mit dem Theater ein strukturell konstitutives Moment für diese Bildungsgeschichte.

5. VERQUERE BILDUNGSVERHÄLTNISSE

Der Name des Theaterfeindes Anton Reiser liefert im Sinne des hier Ausgeführten eine äußerst passende *persona* bzw. Theatermaske für die Selbst- oder auch Fremdbeobachtung eines Subjekts im Stile des *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde*. Und dies bleibt unabhängig davon, ob ein solches Subjekt nun mit bürgerlichem Namen Karl Philipp Moritz heißt oder nicht. Als Name steht ›Anton Reiser‹ zwar für eine traditionelle Kritik an der Substanzlosigkeit und moralischen Verwerflichkeit des Theaters. Das theatrale Spiel mit der Maske der Theaterfeindschaft, das später auch in Goethes pädagogischer Provinz wiederkehren

59 Vgl. Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, S. 175-202. (Derridas Lesart Lacans basiert auf der eigenen Weiterführung von Heideggers Analyse der Selbstaffektion bei Kant: in ihrer beim Wort genommenen sexuellen und onanistischen Dimension.)

wird, verdeckt aber auch, dass die Theaterbühne als metaphorische Struktur auch des Selbstbewusstseins eine Bedingung für diese Erzählung und diese Selbstbeobachtung darstellt: Weil ihr die Stabilität der Selbstanerkennung fehlt, sucht die Anton-Figur in ihrer Eitelkeit die Anerkennung anderer durch das Theaterspiel. Die Spaltung des Selbstbewusstseins, das in seinem Selbstbezug immer auch schon in Differenz zu sich steht, bleibt aber unausweichlich – durch die Anerkennung der anderen ist sie nicht einzuholen.

Die Einsetzung des Namens ›Anton Reiser‹ in ein autobiographisches Projekt hat nicht nur eine metaphorische Funktion; sie zeitigt auch auf der buchstäblichen Ebene ihre Effekte: Einerseits tritt zur Theatromanie die durch den Namen wörtlich bezeichnete Reisebesessenheit: »*Theater* – und *reisen* – wurden unvermerkt die beiden herrschenden Vorstellungen in seiner Einbildungskraft, woraus sich denn auch sein nachheriger Entschluß erklärt« (A 379), dem fahrenden Theatervolk hinterherzuwandern. Und die unstete Dynamik des Reisens, die nirgendwo und schon gar nicht bei sich ankommen kann, strukturiert dann auch die Handlung des Romans über weite Strecken. Andererseits deutet die Einsetzung des Namens ›Anton Reiser‹ auch einen positiven Alternativentwurf zu den verquerten Familienverhältnissen des Kindes Anton an, für die die Erzählinstanz den scheiternden Bildungsweg verantwortlich macht. Der literarische Anton Reiser findet in der historisch verbürgten Figur Phillip Reiser einen treuen Gefährten. Die in die historische Vorlage eingeführte Namensgleichheit macht die beiden zu Spiegelfiguren; die Anerkennung eines anderen, der vom Namen her als ein Teil des eigenen Selbst präsentiert wird, bewirkt jene Stabilisierung bei der Anton-Figur, die ihr sonst oft fehlt. Mit seinem Spiegelbild gemeinsam tritt Anton dann in einem weiteren Kreis von unabhängig vom Bildungssystem Lernenden und Lehrenden ein. Dort hat die Figur zahlreiche Bildungserlebnisse, die die Erzählinstanz auf der gesamten Skala zwischen positiver Weiterentwicklung, negativer Schwärmerei und zwiespältigen Zwischenschritten (wie der Shakespearebegeisterung) verortet.⁶⁰

Der negativen Verquering einer heterosexuellen Normfamilie setzt der Text also auch eine verquere Familien- und Bildungsgeschichte im positiven Sinne entgegen. Diese Ersatzfamilie fällt erst auseinander, als das Phillip-Spiegelbild der gänzlich asexuellen Anton-Figur seinerseits in die heterosexuelle Ordnung abdriftet und Anton Reiser mit sich und seinem theatralen Selbstbewusstsein al-

60 Vgl. A 278ff. Vgl. Susan Gustafson: »Ich suchte meinen Freund<: Melancholy Narcissism, Writing, and Same-Sex Desire in Moritz's *Anton Reiser*«, in: *Lessing Yearbook* (2008/2009), S. 135-159. Vgl. zu ›queeren‹ Familienverhältnissen Judith Butler: *Undoing Gender*. New York 2004, S. 152-160.

leine lässt. Neben der expliziten Theaterfeindschaft und der versteckten Angewiesenheit auf das Theater bietet der Text somit nicht zuletzt auch einen Erzählstrang an, in dem die Unhintergebarkeit des Theaters statt zu Verwerfungen zu alternativen, vom Bildungssystem nicht unbedingt vorgesehenen diskontinuierlichen Verkettungen und Vernetzungen führt.⁶¹ Damit weist der Text nicht zuletzt auf die Erziehungs- und Bildungslandschaft des 21. Jahrhunderts voraus, die im ›lebenslangen Lernen‹ eine solche Produktivität mehr oder minder offen zu ihrem Maßstab gemacht hat.

61 Vgl. Bosse: *Bildungsrevolution*, S. 47-57.