

IV Verstecktes Theater

Rousseaus *Émile* und die Schauspielerei¹

1. ÉMILE UNTER SCHAUSPIELERN

Platons Theaterfeindschaft haben die Pädagogen in Goethes pädagogischer Provinz anscheinend über den Umweg von Jean-Jacques Rousseaus *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* von 1758 rezipiert.² Zudem handelt es sich bei Rousseaus *Émile, ou, de l'éducation* von 1762 gleichzeitig um ein bahnbrechendes diskursives Ereignis, welches die Bemühungen des ›pädagogischen Jahrhunderts‹ (und mit ihnen das System von Goethes Pädagogen) erst ermöglicht: Das Kind rückt als unbekanntes Wesen in den Mittelpunkt des Interesses. Der von der ihn deformierenden Kultur eigentlich immer schon verdorbene Mensch kann sich erst wirklich zum Menschen entwickeln, wenn er als Kind zu einem solchen erzogen wird. Insofern das Theater sich im *Lettre à M. d'Alembert* als Paradigma einer solchen Deformation beschrieben findet, geht Rousseaus proklamierte Theatrophobie mit seiner Erziehungsphantasie Hand in Hand. Das bei Platon wie bei Goethes Pädagogen so wichtige, wenn auch versteckte intrinsische Wechselverhältnis von Erziehung und Theater scheint verloren. Hingegen wollen die folgenden Überlegungen rekonstruieren, dass die Dissimulation dieses Verhältnisses bei Rousseau eine höhere Stufe erreicht hat: Auch Rousseau beschreibt das Theater primär als Medium der Zeichengeneration und Subjektformation:³ Dabei wird das Theater als Medium der Erziehung durch theatrale Mittel fast völlig

1 Vorüberlegungen zu diesem Kapitel sind erschienen in: Martin Jörg Schäfer: »Émile unter Schauspielern. Rousseaus Theater der Erziehung«, in: Maud Meyzaud (Hg.): *Arme Gemeinschaft: Die Moderne Rousseaus*. Berlin 2015, S. 130-154.

2 Vgl. Kapitel II.

3 So analysiert bei Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2008, S. 64f.

zum Verschwinden gebracht, insbesondere die Rousseau wie vor ihm Platon und nach ihm Goethes Pädagogen so suspekta Schauspielerei.

Eine der obskuren Passagen in den an Merkwürdigkeiten so reichen Schriften Rousseaus findet sich in der Wiederveröffentlichung seines Erziehungstraktats *Émile, ou, de l'éducation* in Pierre-Alexandre Du Peyrou's posthumer Gesamtausgabe. 1782 bringt diese Fassung erstmals auch handschriftliche Anmerkungen, welche von Rousseau wohl für eine 1764 geplante Gesamtausgabe in die Erstpublikation von 1762 eingetragen worden waren.⁴ In diesen reagiert Rousseau nicht zuletzt auf die gleich nach Erscheinen seines *Émile* entbrannte heftige Diskussion. Unter anderem war dabei die Unwahrscheinlichkeit der Figuren, durch deren Reaktion auf sein Verhalten der aufwachsende *Émile* belehrt und erzogen wird, in die Kritik geraten. Besonders gilt dies für die berühmte Wachsenepisode: Der »imaginäre[] Schüler« (E 134) *Émile* übt sich in der Wissenschaft und durchschaut dank seiner neuen Kenntnisse den Trick, mit dem ein Jahrmarktzauberer durch einen Magneten eine Wachsente manipuliert. Durch seine scheinbare Überlegenheit droht *Émile* einer der laut Rousseau menschlichen Hauptsünden zu verfallen, die der Theaterfeind Rousseau in der Sphäre des Theaters verortet: der Eitelkeit des Schauspielers und Schaustellers. Der Gaukler, selbst ein Schausteller, »heilt« die aufkeimende Eitelkeit *Émile*'s zunächst mit dessen öffentlicher Demütigung und dann mit einer Moralpredigt. In den posthum publizierten Notizen unterstellt Rousseau im Hinblick auf diese Passage seinem Kommentator und Kritiker Jean Henry Samuel Formey, der gleich 1763 einen *Anti-Émile* verfasst hatte,⁵ mangelnde Auffassungsgabe:

»Dem geistvollen M. Formey ist nicht der Gedanke gekommen, daß diese kleine Szene vorbereitet war und daß der Gaukler über die Rolle, die er zu spielen hatte, informiert worden war. Das habe ich tatsächlich vergessen zu erwähnen. Wie oft habe ich dagegen aber erklärt, daß ich nicht für Leute schreibe, denen man alles erklären muß!« (E 366)

Die ehrliche Empörung des Schaustellers, die von der Schaustellersünde heilt, soll also selbst nichts anderes als Schauspielerei gewesen sein. Und dies ist für alle offensichtlich zu sehen bzw. zu lesen. Denn wenig später heißt es:

»Hätte ich voraussetzen sollen, daß es irgendeinen so stupiden Leser gibt, der nicht gemerkt hätte, daß es sich bei diesen Vorhaltungen um eine vom Erzieher Wort für Wort

4 Vgl. Pierre-Alexandre DuPeyrou (Hg.): *Collection complete des œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Geneve*. Band 7-10. Genf 1782.

5 Vgl. Jean Henri Samuel Formey: *Anti-Émile*. Berlin 1763.

dikierte Rede handelt, die seine Ansichten dartun sollte? [...] Genügt das Gesagte nicht für jeden anderen als M. Formey?» (E 370)

Als obskur verhandelt wird diese Passage zumeist, weil kaum eine Leserin oder ein Leser, weder vor noch nach Erscheinen von Rousseaus Selbstkommentierung, von sich hat behaupten können, die angeblich so offensichtliche Inszenierung des Erziehers Jean-Jacques durchschaut zu haben und daher nicht zu den hier gemäßregelten ›stupiden Lesern‹ zu gehören.⁶ Fragen wirft auch der Fiktionalitätsgrad⁷ der sonstigen neben Erzieher und Zögling im Text auftretenden Figuren auf: Werden sie so nicht implizit allesamt zu ausführenden Akteuren in einem von der Figur des Erziehers vorgegebenen Skript erklärt – einschließlich Émiles späterer Verlobten Sophie, deren langwierige und komplizierte Umwerbung das vom Rest des Texts deutlich unterschiedene fünfte Buch ausmacht? Weniger Beachtung hat diese Passage jedoch vor dem Hintergrund von Rousseaus sprichwörtlicher Theaterfeindschaft gefunden: Was besagt es, dass der Erzieher hier zu Schauspiel und Verstellung greift, um seinen Schützling vom Sündenfall der Schauspieler und Schausteller zu heilen?

Folgende Überlegungen verorten die Wachsentepepisode in der Spannung zwischen dem Kontext des im *Émile* ausgeführten Erziehungsmodells einerseits und der hier behaupteten Erziehung durch Inszenierung, Schauspielerei bzw. schlicht durch eine Täuschung des Zöglings andererseits. Unterscheidet Émiles ganze Erziehung sich doch gerade dadurch von den auf die Fähigkeit zur Verstellung zielenden höfischen Erziehungsmodellen vorangegangener Jahrhunderte,⁸ dass Émile zu einer völligen Ehrlichkeit anderen und sich selbst gegenüber erzogen werden soll: zu einer völligen Übereinstimmung zwischen dem Inneren und dem Äußeren, dazu, »sich selbst getreu und immer eine vollkommene Einheit« (E 113) zu sein. Für das Theater und die ihm assoziierten Praktiken ist dabei kein Platz. Rousseau gilt die gesellschaftliche Institution des Theaters, wie

6 Vgl. Robert Ellrich: *Rousseau and His Reader. The Rhetorical Situation of the Major Works*. Chapel Hill 1969, S. 53f. Vgl. Christophe Martin: »Éducatons négatives«. *Fictions d'expérimentation pédagogique au dix-huitième siècle*. Paris 2010, S. 309ff.

7 Vgl. Laurence Mall: *Émile, ou, Les figures de la fiction*. Oxford 2002. Vgl. auch Jörg Dünne: »Jean-Jacques Rousseau: Émile«, in: Roland Borgards et al. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 317-321.

8 Vgl. Lethen: »Schein zivilisiert!«. Vgl. zum Problem der Aufrichtigkeit Claudia Benthien/Steffen Martus (Hg.): *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Tübingen 2006. Vgl. Achim Geisenhanslüke: *Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur*. Darmstadt 2006.

der vier Jahre vor *Émile* erschienene *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, der von der argumentativen Stoßrichtung her mit dem Erziehungsakt einen kohärenten Zusammenhang bildet und parallel zu ihm entsteht, als Verkörperung des degenerierten gesellschaftlichen Zusammenlebens schlechthin – nicht zuletzt wegen der Verselbstständigung des Scheinhaften, Überflüssigen und somit Luxuriösen. Abseits der Gesellschaft und damit abseits des Theaters soll *Émile* zu einem von diesem Überfluss nicht verführbaren Subjekt erzogen werden: zum »natürliche[n] Menschen« (E 112), der in der Lage wäre, den von Rousseau projektierten (und ebenfalls 1762 erstmals erschienenen) »Gesellschaftsvertrag«⁹ eines Gemeinwesens wahrzunehmen, das sich an der *conditio humana* einer als ursprünglich gefassten menschlichen Gebrechlichkeit orientiert. Entsprechend führt Jean-Jacques den heranwachsenden *Émile* ein einziges Mal »ins Theater« als in eine großstädtische Institution. Das tut er nur, um dieses als eine »Schule« für den Unterricht in den Techniken zu gebrauchen, den anderen Menschen »zu gefallen und das menschliche Herz zu gewinnen« – und das heißt wohl auch: sich gegen falsche Verführungskünste immun zu machen. Denn keinesfalls geht *Émile* bloß ins Theater im Sinne Diderots und anderer bürgerlicher Aufklärer, »damit er die Sitten beobachten« (E 698) und seine eigenen stärken kann.

Gegen ein Bildungstheater im Sinne von Diderot und anderen zieht der *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, der zeitgleich zum vierten Buch entsteht, zu Felde. Dort findet sich Rousseaus Ablehnung des Theaters als einer Institution der Falschheit ausführlich unter Aufnahme traditioneller platonisch-römisch-christlicher Polemiken¹⁰ markiert und auf eine moralische Abwertung von Personen bezogen, die den Schauspielberuf ausführen. Die Pädagogen aus Goethes pädagogischer Provinz zitieren Rousseau fast wörtlich:

»Was ist das Talent des Schauspielers? Die Kunst, sich zu verstellen, einen anderen als den eigenen Charakter anzunehmen, anders zu erscheinen als man ist, kaltblütig sich zu erregen, etwas anderes zu sagen, als man denkt, und das so natürlich, als ob man es wirklich dächte, und endlich seine eigene Lage dadurch zu vergessen, daß man sich in die eines anderen versetzt.«

Die Fiktionalität des Schauspiels wird ebenso wie die schauspielerische Nachahmung vorgegebener Rollen mit der Immoralität der Lüge gleichgesetzt.

9 Jean-Jacques Rousseau: »Vom Gesellschaftsvertrag, oder, Prinzipien des Staatsrechts«, in: Ders.: *Politische Schriften*. Band 1. Paderborn 1977, S. 59-208.

10 Vgl. Kapitel II. Vgl. auch Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit*, S. 271-341.

Schauspielerei entfernt sich bereits strukturell von der in *Émiles* Erziehung angestrebten reinen Menschlichkeit:

»Was also ist im Grund der Geist, den der Schauspieler von seinem Stande empfängt? Eine Mischung aus Niedrigkeit, Falschheit, von lächerlichem Dünkel und würdeloser Gemeinheit, die ihn befähigt, alle Arten von Rollen zu spielen außer der edelsten, die er aufgibt, außer der des Menschen.«¹¹

In dem Erziehungstraktat fasst Rousseau dies später lapidar zusammen: »Das Theater ist nicht für die Wahrheit geschaffen« (E 698), schon gar nicht für die moralische. Zu einer solchen ›Niedrigkeit‹ wird der dem »Mittelmaß« (E 506) entstammende Zögling *Émile* dank seiner idealen Erziehung nicht verkommen. Ganz im Gegenteil, wie eine rhetorische Frage pointiert: »Aber welcher Mensch auf dieser Welt ist weniger Nachahmer als *Emile*?« (E 673) Selbstverständlich keiner, d.h. kein Mensch ist menschlicher als der einer Nachahmung gänzlich abholde *Émile*. Jedoch, nimmt man die Replik an Formey ernst, scheint ein Theater abseits der gesellschaftlichen Institution für die Erziehung des jungen *Émile* durchaus geschaffen. – Wodurch sich die Frage verstärkt: Was wären der Status und die Funktion der von Rousseau in seinen Notizen von 1764 behaupteten Schauspielerei, dank derer *Émile* zum Nichtschauspieler schlechthin erzogen wird?

Eine Lektüre der Wachsentenepisode bedarf als Vorlauf einer genaueren Rekonstruktion des Zusammenhangs, den Rousseau zwischen der Sphäre des Theaters und derjenigen der Erziehung aufmacht – auch und gerade wo seine Texte diesen Zusammenhang immer wieder zu einer diametralen Entgegensetzung stilisieren. Die folgenden Überlegungen gehen daher in drei Schritten vor: Zunächst geht es ausgehend von der knappen Bemerkung zum Theater im vierten Buch des *Émile* um den impliziten Zusammenhang, in den Rousseau Theater und Erziehung bringt, indem er sie als Gegenpole inszeniert: Das Theater steht, wie im *Lettre à M. d’Alembert* entfaltet, für das Überborden des überflüssigen Luxus einer degenerierten Gesellschaft. Die Erziehung soll ein Subjekt für eine Gesellschaft hervorbringen, die in ihrer ›natürlichen‹ Armut der Versuchung des Theaters widersteht. Ein nächster Schritt führt zurück ins zweite Buch des *Émile*, in dem die Erziehung im Knabenalter thematisch wird und sich die Mimesis bzw. Nachahmung, für Rousseau das hervorstechende Merkmal des Schauspielers, das einzige Mal ausführlicher problematisiert und als Mittel der Erziehung abgelehnt findet. Mit diesem Kontext unterzieht ein abschließender Schritt die

11 Rousseau: »Brief an d’Alembert über das Schauspiel«, S. 414.

Wachsentenepisode, anlässlich derer im dritten Buch die Schauspielbehauptung aufgestellt wird, einer genaueren Untersuchung. Zu zeigen wird sein, dass Rousseaus nachträgliche Behauptung, ob nun ernst zu nehmen oder nicht, auf ein Verhältnis zum Theater verweist, welches das vorgestellte Erziehungskonzept organisiert und offen lässt, ob Émile hier nicht doch zum Schauspieler erzogen wird – und sei es zum Schauspieler seiner eigenen Bescheidenheit. Bei der Wachsentenepisode handelt es sich um den Umschlagpunkt in Émiles Erziehung: um eine Peripetie, mit der Émile mit den Mitteln des Theaters endgültig vor den von Rousseau ausgemalten degenerierten Verführungen des theatralen Luxus bewahrt wird, ohne sich jedoch ganz vom Theater befreien zu können.

2. FÜLLE DES THEATERS, ARMUT DER ERZIEHUNG

»Der Mensch der Gesellschaft existiert gänzlich in seiner Maske. [...] Was er ist, gilt ihm nichts; was er scheint, gilt ihm alles.« (E 475) D.h. beim gesellschaftlichen Menschen handelt es sich um einen Schauspieler. Fern von der Großstadt, also der Gesellschaft und ihrer Theater, gilt es Émile daher zu erziehen.¹² »Die Stadt ist der Schlund, der das Menschengeschlecht verschlingt.« (E 151) Nur ohne Kontakt zu den gesellschaftlichen Schauspielern kann Émile zum »natürlichen« Menschen erzogen werden. Auch die anderen, durch den Kontakt mit den gesellschaftlichen Schauspielern bereits verdorbenen Kinder müssen gemieden werden. Das legt seinem aus dieser Gesellschaft stammenden Erzieher Jean-Jacques, Émiles Beziehungs- und fast einziger Kontaktperson, die Bürde auf, nicht durch sein Verhalten eine gesellschaftliche Kontamination Émiles zu verschulden. Émile, der als junger Mann in keiner Weise mehr »Nachahmer« ist, wird als kleines Kind wie alle kleinen Kinder vom »Nachahmungstrieb« (E 286) angeleitet. Jean-Jacques stellt fern der Stadt sein einziges Objekt dar und muss darauf achten, dass sein Verhalten nicht als (nachzuahmendes) »Muster« rezipiert wird, sondern »Beispiele« (E 297) liefert, die nicht wiederholt, sondern eigenständig umgesetzt werden. Die von Locke proklamierte Erziehung durch Gewöhnung lehnt Rousseau daher strikt ab: »Die einzige Gewohnheit, die ein Kind annehmen darf, ist die, keine anzunehmen.« (E 158) Umgekehrt gilt Äquivalentes für einen Erzieher, der seine Erziehung gänzlich individuell auf den Zögling zuschneiden muss und aus ihr kein »Muster« der Erziehung ableiten darf: »Ein einzelner Mensch kann das nur einmal« (E 135), denn die Nachahmung,

12 Zu Rousseaus Verschränkung von Großstadt- und Theaterkultur vgl. Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. New York 1977, S. 115-122.

und sei es die Selbstnachahmung, gehört der Schauspielerei und damit dem gesellschaftlichen Menschen an.

In der Gesellschaft und ihren »Konventionen und Pflichten entstehen Lug und Trug« (E 227), welche durchgehend mit Maskerade und Schauspielerei parallel geführt werden. Nicht zuletzt, weil der Erzieher für den Schutz des Zöglings vor der Gesellschaft verantwortlich zeichnet, bestimmt Rousseau »die Lügen der Kinder alle« als »das Werk der Lehrer« (E 230), die ihrer Aufgabe nicht gerecht geworden sind. Ein lügendes Kind ist von einem Erzieher nicht vor dem gesellschaftlichen Maskenspiel bewahrt worden, gegen das es sich noch nicht alleine schützen konnte. Diese schützende Position macht die Aufgabe des Erziehers aber zu einer zwiespältigen: Muss er doch seinerseits dem Kind gegenüber »lügen«, d.h. Émile vor der Wahrheit schützen, damit angesichts einer missratenen Kultur die menschliche Natur sich durch Entfernung von der menschlichen Gesellschaft »natürlich« entfalten kann. Dem Kind, das sich frei zu seiner Natur entfalten soll, wird nur ein »Schein der Freiheit« (E 265) vorgegaukelt. Bei seiner »klugeregelte[n] Freiheit« (E 210) handelt es sich um eine Inszenierung. »Die erste Erziehung muß also rein negativ sein« (E 213): Fernhalten der Wirklichkeit zugunsten einer Wahrheit, deren die Menschen schon lange verlustig gegangen sind – »man müßte den natürlichen Menschen kennen.« (E 115)

Rousseau und Jean-Jacques kennen den natürlichen Menschen sehr wohl; so meinen sie. Im Namen von dessen Wahrheit schützen sie Émile vor der Wirklichkeit einer Gesellschaft von Maskenträgern. Gelingt die Erziehung, wird der ausgewachsene Émile das von der Gesellschaft aufgeführte *theatrum mundi*, ihre »Weltbühne«, in seiner Mechanik durchschauen und ihm bloß mit »Scham und [...] Verachtung für seine Gattung«, Empörung und »Trauer« begegnen, sich aber nicht von ihm verführen lassen:

»Man stelle sich [...] meinen Emile vor, bei dem achtzehn Jahre beharrlicher Sorgfalt nur das Ziel hatten, ihm ein unbestechliches Urteil und ein reines Herz zu bewahren; man stelle sich ihn vor, wie er beim Aufgehen des Vorhangs zum erstenmal den Blick auf die Weltbühne wirft oder, vielmehr wie er hinter den Kulissen die Schauspieler nach ihren Kostümen greifen und sie sich anlegen sieht, und wie er die Schnüre und Rollen abzählt, deren plumper Zauber die Augen der Zuschauer täuscht – bald werden Regungen der Scham und der Verachtung für seine Gattung seiner ersten Überraschung folgen; es wird ihn empören, das ganze Menschengeschlecht, das sich selbst zum Narren hält, in solch kindlichen Spielen sich selbst erniedrigen zu sehen; es wird ihn mit Trauer erfüllen, wenn er sieht, wie seine Mitbrüder sich um Hirngespinnste gegenseitig zerfleischen und in wilde Tiere verwandeln, weil sie sich nicht damit zufrieden geben konnten, Menschen zu sein.« (E 499f.)

Im Namen solch einer Wahrheit von ›Natürlichkeit‹ und ›Menschlichkeit‹ hört die frühkindliche Erziehung Émiles bald auf, eine ›rein negative‹ zu sein und wird zu einer Inszenierung, die immer mehr in Émiles Leben eingreift,¹³ z.B. durch die Begegnung mit dem Jahrmarktszauberer, der als Trickbetrüger der Massen im Sinne Rousseaus eigentlich ein Schauspieler *par excellence* ist. Masken schützen vor dem gesellschaftlichen Maskenspiel. Dabei erscheint es Rousseau wichtig, dass es sich beim Gaukler aus der Wachsentenepisode um einen ›wirklichen‹ Gaukler und nicht um einen Berufsschauspieler handelt. Zumindest hält er die Gebildetheit der Rede des Jahrmarktskünstlers hoch, um nachzuweisen, es müsse sich hier um die vorgegebene Rede Jean-Jacques handeln: »Hätte man mich selbst für so dumm halten dürfen, eine solche Sprache einem Gaukler als ihm natürlich in den Mund zu legen?« (E 370) Der Gaukler ist also nur ein behelfsmäßiger Schauspieler, der Jean-Jacques zwecks Erziehung zur Unterstützung eilt. Seine Kunststücke dienen dem »ehrsamen Mann« dazu, »sein Brot zu verdienen« (E 369); nicht hingegen gehört er jenem Gelichter an, das der *Lettre à M. d'Alembert* in der Sphäre des großstädtischen Theaters findet: Dass »durch einen ehrlosen Stand ehrlose Gefühle entstehen«¹⁴ und in die Praxis umgesetzt werden, hält Rousseau für ausgemacht. Dieses Milieu ist dem Luxus und der Verschwendung assoziiert. Der Jahrmarktskünstler findet sich im *Lettre à M. d'Alembert* hingegen den Festivitäten und Vergnügungen des armen, einfachen Volks zugerechnet. Zwar imaginiert der Text hier einen Idealzustand, in dem »wir uns völlig von diesen Bretterbuden trennten und uns, groß und klein, darauf verstünden, unsere Freuden und unsere Pflichten [...] aus uns selbst zu ziehen«¹⁵. Gegenüber dem Theater als fester gesellschaftlicher Institution ist die »Bretterbude, die zur Belustigung des Pöbels auf dem Markt aufgeschlagen wurde«, aber wegen ihres bloß temporären Status vorzuziehen: »ohne Folgen und am nächsten Tag vergessen.«¹⁶ In der Schauspielerei des Gauklers, der die Täuschung zum Beruf erhoben hat, liegt ebenso eine Kompromissbildung mit der unliebsamen Gesellschaft vor wie in der Täuschung des Erziehers, der den trügerischen ›Schein der Freiheit‹ für Émile aufrecht erhält.

Mit seiner Nähe zur Armut ist der schauspielende Gaukler nicht nur dem Theater, sondern auch Jean-Jacques' Ideal einer Naturerziehung nahe: »Der Arme braucht keine Erziehung [...], denn der Arme kann durch sich selbst zum

13 In diesem Sinne lässt sich auch von der »Verführung« (Gebauer/Wulf: *Mimesis*, S. 295) des Zöglings Émile durch den Erzieher Jean-Jacques sprechen.

14 Rousseau: »Brief an d'Alembert über das Schauspiel«, S. 427.

15 Ebd., S. 461.

16 Ebd., S. 460.

Menschen werden.« (E 138) Seine Armut entspricht dem angestrebten menschlichen Naturzustand: »Die Menschen sind von Natur aus weder Könige noch Vornehme, weder Höflinge noch Reiche; alle werden nackt und arm geboren, alle sind dem Elend des Lebens unterworfen, dem Kummer, den Schmerzen, Bedürfnissen und Leiden aller Art.« Diese Armut muss der (aus der guten Gesellschaft stammende und daher erziehungsbedürftige) Zögling kennen- und als die seinige anerkennen lernen. Erst dann soll er sich dem gesellschaftlich erzeugten Schein des Überflusses nähern: »[Z]eigt ihm die äußere Erscheinungsform der großen Gesellschaft erst dann, wenn ihr ihn soweit gebracht habt, ihren inneren Wert abschätzen zu können.« Parallel geführt werden dabei adeliger Luxus und Theater: »[B]reitet nicht gleich den Pomp eines Hofes vor seinen Blicken aus, den Prunk der Paläste, den Reiz der Schauspiele« (E 459). Das gegenseitige Anschauen – nicht nur das Anschauen der Schauspielenden, sondern auch das Sehen und Gesehen Werden im Theater als Institution – bringen die »Eitelkeit« und das Luxusbedürfnis erst hervor: »[S]ieht uns niemand zu, dann sind wir auch nicht eitel.« (E 288)

Zu »Luxus, Putz und Verschwendung« verführt laut *Lettre à M. d'Alembert* hingegen das Theater, z.B. durch »Ausstattung und Schmuck der Schauspieler«. ¹⁷ Demgegenüber bedarf die Bescheidenheit des Uneitlen erneut der Rückbesinnung auf die naturgegebene Armut; nur auf sie ausgerichtet ist Nachahmung legitim: »Die Menschen schaffen in ihren Werken nur Schönes in der Nachahmung. Alle wahren Vorbilder des Geschmacks liegen in der Natur.« Gesellschaftlicher Luxus steht dem diametral gegenüber:

»Künstler[], Vornehme[] und Reiche[] suchen um die Wette nach neuen Mitteln der Verschwendung [...]. So errichtet der große Luxus seine Herrschaft und schafft die Liebe zu allem, was schwierig und teuer ist; dann ist das vermeintlich schöne, anstatt die Natur nachzuahmen, schön, nur weil es ihr entgegenwirkt. Daher sind Luxus und schlechter Geschmack nicht zu trennen. Überall da, wo der Geschmack kostspielig ist, ist er falsch.« (E 692)

Und, so wäre hinzuzufügen: Wo er billig ist, da ist er richtig. – Jean-Jacques beweist Geschmack, indem er zur Erziehung Émiles keinen teuren Berufsschauspieler, sondern einen (vermutlich recht preiswerten) Gelegenheitschergen engagiert. Aber, Kompromissbildung hin oder her, die Schwierigkeit, bei der es sich vielleicht sogar um einen Vertrauensbruch dem Zögling gegenüber handelt, bleibt. Der Weg zur natürlichen Armut führt über die Öffnung zum potentiell falschen Luxus der Schauspielerei und muss sich auf die Hoffnung berufen, dass

17 Ebd., S. 391.

dieser Eingriff gleich dem Budenzauber des Gauklers ›ohne Folgen‹ bleibt ›und am nächsten Tag vergessen‹ ist. Die Erziehung Émiles durch einen Schauspieler wiederholt das Paradox, das sämtliche Schriften Rousseaus prägt: Um aus der Gesellschaft zum verlorenen ›natürlichen Menschen‹ vorzustößen, müssen gesellschaftliche Praktiken angewandt und gegen sich selbst gewendet werden.¹⁸

3. MIMESIS NACH ROUSSEAU: NACHAHMUNG, SCHAUSPIELEREI, DARSTELLUNG

Émile soll fern von der Gesellschaft aufwachsen, aber bereits die Einrichtung dieser Entfernung durch Jean-Jacques ist gesellschaftlich geprägt. Und auch für die Gesellschaft soll Émile erzogen werden. »Im übrigen muß die natürliche Erziehung des Menschen für alle menschlichen Verhältnisse tauglich machen.« (E 138) Allerdings für keine in den Luxus des Theater degenerierte, sondern für eine an der Natur orientierte Gesellschaft: Erziehung wie späterer Lebensweg Émiles weisen große Parallelen zur Verfasstheit der weltabgewandten Kleingemeinschaft auf dem Gut Clarens auf, wie Rousseau sie 1761 in *Julie ou la nouvelle Héloïse* schildert.¹⁹ Ein ähnlich bescheidenes und in sich ruhendes Gemeinwesen, fernab von Großstadt und Theater, will Émile mit seiner Verlobten Sophie begründen.

Der imaginäre Schüler wird zwar einer privaten Erziehung unterzogen, aber nicht um sich ins Private zurückzuziehen, sondern um das Gemeinwesen in seinem Sinne, wenn auch mit seinen bescheidenen Mitteln, umgestalten zu können. Interpretieren wie Immanuel Kant und Ernst Cassirer sehen im Erziehungsakt entsprechend den *missing link* zwischen dem die menschlichen Verhältnisse anklagenden von *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* von 1755 und der ein demokratisches Gemeinwesen skizzierenden Schrift *Du contrat social* von 1762.²⁰ Eine solche Interpretation ignoriert die später von der französischen Revolution aufgenommene Rhetorik des *Contrat*, nach der das »Volk« sich als »souveräner Körper versammelt«,²¹ um im »Vollzug des Gemeinwillens«²² den Gesellschaftsvertrag zu schließen und die Gesetzgebung

18 Vgl. Jean Starobinski: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt a.M. 1993, S. 167.

19 Vgl. ebd.: S. 123-182. Vgl. Martin: *Éducatons négatives*, S. 56-80.

20 Vgl. Starobinski: *Rousseau*, S. 52ff.

21 Rousseau: »Vom Gesellschaftsvertrag«, S. 156.

22 Ebd., S. 84.

zu veranlassen. Betont scheint vielmehr eine von Rousseau ebenfalls angebotene, nicht unbedingt mit der Schließung des Gesellschaftsvertrags in Übereinstimmung zu bringende Eigenart dieser Gesetzgebung:²³ Die Gesetzgebung durch einen weisen Außenstehenden oder wie Lykurg in Sparta durch einen Beteiligten, der sich aber aus der Umsetzung zurückzieht.²⁴ Für *Émile* zeigt sich Jean-Jacques als ein solcher Gesetzgeber. Statt auf einen revolutionären Zusammenschluss der »in Ketten«²⁵ liegenden Menschheit läuft die private Erziehungskonzeption des *Émile*, übertragen auf die Gesellschaft, eher auf die staatlichen Vorgaben eines aufgeklärten absolutistischen Herrschers wie Friedrich des Großen hinaus.²⁶

Zumindest erlaubt der Text von *Émile* diese Lesart. Als Beispiel der gelungenen Philosophie einer »öffentlichen Erziehung« (die sich wegen des völligen Verfalls des öffentlichen Lebens im 18. Jahrhundert nun leider in keiner Variante umsetzen lasse) führt Rousseau gleich zu Beginn des ersten Buchs ausgerechnet Platons *politeia* an, wobei Rousseau den Akzent nicht auf das »gerechte Gemeinwesen« setzt: »Es ist die schönste Abhandlung über Erziehung, die je geschrieben wurde.« (E 114)²⁷ Verfassung des Gemeinwesens und Erziehung konvergieren in *Der Staat* insofern, als dass beide von den Philosophenkönigen nicht nur entworfen, sondern auch umgesetzt werden: Ein gerechtes Gemeinwesen hervorzubringen und zu leiten heißt nicht zuletzt, die ihm Angehörigen zur Teilnahme an jenem Gemeinwesen zu erziehen.

Von Platon zu übernehmen scheint Rousseau die enge Verbindung der Gerechtigkeit des Gemeinwesens mit der Reduktion auf das Notwendige. Wenn Platon in Buch II der *politeia* die »echte, gleichsam die gesunde Stadt« einer »üppig aufgeblasenen« gegenübergestellt, liefert er Rousseau die Vorlage für seine

23 Zum Spannungsverhältnis zwischen Souverän und Gesetzgeber nach Rousseau vgl. Maud Meyzaud: *Die stumme Souveränität. Volk und Revolution bei Georg Büchner und Jules Michelet*. München 2012, S. 195-213. Vgl. auch Anja Lemke: »Das Drama der Gesetzgebung. Zur Rolle Lykurgs bei Rousseau, Schiller und Hölderlin«, in: *Turm-Vorträge 7* (2008-2011). Tübingen 2012, S. 97-121.

24 Vgl. Rousseau: »Vom Gesellschaftsvertrag«, S. 101.

25 Ebd., S. 61.

26 Vgl. Heinrich Bosse: »Der geschärfte Befehl zum Selbstdenken. Der Erlaß des Ministers v. Fürst an die preußischen Universitäten im Mai 1770«, in: Friedrich Kittler/Manfred Schneider/Samuel Weber (Hg.): *Diskursanalysen. Band 2. Institution Universität*. Opladen 1993, S. 31-62, hier: S. 48f. Vgl. für den »Absolutismus« des Erziehers Jean-Jacques auch Pethes: *Zöglinge der Natur*, S. 50-61.

27 Zum Ort von *Der Staat* in *Émile* vgl. Mall: *Émile*, S. 237-240.

Beschreibung des Theaters als degeneriert: In der ›aufgeblasenen‹ Stadt treiben die ›Dichter und ihre Gehilfen, Rhapsoden, Schauspieler, Tänzer, Theaterunternehmer‹, kurz die Mimetiker ihr Unwesen. Wie gezeigt sind für Platon die Dichter die prototypischen Nachahmer und werden in Buch X aus seinem idealen Gemeinwesens ausgegrenzt. ›Ihre Gehilfen‹, das Theatervolk, müssen ihnen wohl folgen.²⁸ Rousseau unterscheidet zwar oft zwischen einer den Dichtern erlaubten Mimesis bzw. Nachahmung der Natur und einer dem Schauspieler und seinem Maskenspiel zugeordneten künstlichen Mimesis. In einem parallel zum *Lettre à M. d'Alembert* entstandenen Text, *De l'imitation théâtrale, essai tiré des dialogues de Platon*, reproduziert er mit Blick aufs Theater jedoch Platons zentrales Argument gegenüber der als Nachahmung verstandenen Mimesis und wendet sie vom Theater her auf die Künste insgesamt: ›Die Nachahmung ist immer eine Stufe weiter von der Wahrheit entfernt als man denkt.‹²⁹ Indem die Nachahmung sich von der Wahrheit entfernt, führt sie sowohl zur von Rousseau dem Schauspieler unterstellten Lüge wie zu der von Platon wie Rousseau beschriebenen ›aufgeblasenen Üppigkeit‹ eines nun nicht mehr ›gesunden‹ Gemeinwesens.

Bezüglich der Erziehung erscheint Rousseau aber zunächst wesentlich radikaler als Platon.³⁰ Am Ende von Buch II und am Anfang von Buch III in den Passagen, die sich explizit der Erziehung widmen, beschreibt Platon das kindliche mimetische Vermögen als ihr Rohmaterial schlechthin. Über die Nachahmung können Platons Erzieher nun eine Abkehr von den in der Nachahmung potentiell angelegten Abhängigkeitsverhältnissen und Instabilitäten bewirken, indem sie das Kind mit stabilen, selbstgenügsamen Vorbildern umgeben.³¹ – Allerdings werden diese Passagen aus *Der Staat* in *De l'imitation théâtrale* gänzlich ignoriert, im *Lettre à M. d'Alembert* fast vollständig.³² Émile soll gar nicht durch Nachahmung prägender Vorbilder erzogen werden, sondern durch Beispiele, aus denen er sich mit der Zeit eigenständig eine Regel ableitet – »man [kann] ein Kind dazu bringen [...] zu verstehen«. Die Abwertung der Mimesis in Buch X von *Der Staat* wird auch auf die Nachahmung der Erziehung, also eigentlich auf die eingangs so hoch gelobten Passagen aus Buch II und Buch III übertragen. Im zweiten Buch des *Émile* heißt es: »Ich weiß, dass alle durch

28 Vgl. Kapitel III.

29 »L'imitation est toujours d'un degré plus loin de la vérité qu'on pense« (Jean-Jacques Rousseau: »De l'imitation théâtrale, essai tiré des dialogues de Platon«, in: Ders.: *Œuvres*. Band 3. Paris 1846, S. 183-191, hier: S. 184).

30 Vgl. Barish: *The Antitheatrical Prejudice*, S. 263.

31 Vgl. Kapitel III.

32 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: *Poetik der Geschichte*. Zürich 2004, S. 57ff.

Nachahmung erworbenen Tugenden nur Tugenden von Affen sind und dass jegliche gute Tat nur dann eine moralisch gute Tat ist, wenn man sie als solche tut, und nicht, wenn ein anderer dergleichen tut.«

Diese zunächst proklamierte Radikalität wird dann zugunsten einer kindlichen Entwicklung zurückgenommen; sehr wohl soll man »in einem Alter, wo das Herz noch nichts fühlt, [...] die Kinder solange das nachahmen lassen, was ihnen zur Gewohnheit werden soll, bis sie soweit sind, es allein kraft ihres Unterscheidungsvermögens und aus Liebe zum Guten zu tun.« (E 234) D.h. ein Vorbild soll in einer ersten frühkindlichen Phase die Erziehung prägen und muss in einer zweiten Phase die »Affentugenden« in Eigenverantwortung verwandeln.³³ Ganz wie bei Platon ist das Nachahmungsvermögen im frühkindlichen Alter Mittel der Manipulation des Zöglings: »Ich kann mir nichts vorstellen, wofür man nicht mit ein wenig Geschicklichkeit [...] bei Kindern Neigung, ja Leidenschaft erwecken könnte. Ihre Lebendigkeit und ihr Nachahmungstrieb genügen« (E 285f.). Damit präfiguriert Rousseau den späteren »Nachahmungstrieb« der Philantropinisten. Ganz wie bei diesen soll letztlich eine »Freiheit« nachgeahmt werden, die sich von der gesellschaftlichen Tendenz zur Nachahmung gelöst hat.

Entsprechend unterscheidet Rousseau zwischen einer natürlichen und einer gesellschaftlichen Nachahmung: »Der Hang zur Nachahmung ist von der Natur vorgesehen, aber innerhalb der Gesellschaft entartet er zum Laster.« (E 234) Eine solche natürliche Nachahmung hatte Rousseau im *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* als eine Urszene der menschlichen Kulturgründung gefasst: Die noch kulturlosen Menschen »beobachten« den »Fleiß« der Tiere, »ahmen ihn nach und erheben sich dergestalt bis zu dem Instinkt der Tiere, ja sie haben ihnen noch einen Vorteil voraus, denn während eine jede Art von Tieren nur einen ihr eigenen Instinkt besitzt, so eignet der Mensch, dem vielleicht kein besonderer zuteil wurde, sich alle zu [...] und findet daher sein Auskommen weit leichter als sie alle.«³⁴ Die Nachahmung wird zum natürlichen Ursprung der menschlichen Kultur erklärt. Sie ist ein paradoxer menschlicher Instinkt, der die Abwesenheit von tierischen Instinkten beim Menschen überbrückt. Die ersten Menschen treten als das von John Locke in die zeitgenössische Erziehungsdiskussion eingeführte »blank slate« auf, das sie per Nachah-

33 Für einen Kommentar, der diese Zwiespältigkeit herausarbeitet, aber Rousseaus Phasenmodell ignoriert, vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S. 349-353.

34 Jean-Jacques Rousseau: »Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen«, in: Ders.: *Schriften*. Band 1. Frankfurt a.M. 1988, S. 165-302, hier: S. 196.

mung, die ihnen als einzige paradoxe Eigenschaft, nämlich der Eigenschaftslosigkeit zukommt, füllen.³⁵ Die ersten Menschen leben also eigentlich unnatürlich, mit nachgeahmten Instinkten, gehen so aber den ersten Schritt hinein in die Fülle des ihnen Möglichen: den ersten Schritt hin zur ihnen laut Rousseau angemessenen natürlichen menschlichen ›Freiheit‹, in der sie auf Nachahmung nicht mehr angewiesen sind. Statt auf Platon scheint hier auf den berühmten Anfang von Abschnitt IV der aristotelischen *Poetik* angespielt, der das mimetische Vermögen als »angeboren« und den Menschen »von Kindheit an« im Vergleich mit den Tieren »im besonderen Maß zur Nachahmung befähigt«³⁶ bestimmt. Nachahmung wird mit Freude ausgeübt, ist das erste Mittel des Lernens, ohne sich in der platonischen Instabilität zu verlieren.

Dieses Mittel soll Émile nun verlernen. Jenseits der Ursprünge in der Gesellschaft, und sei es in der Enklave der Erziehung, operiert natürliche Nachahmung nicht durch Freude, sondern durch Furcht: »Der Affe imitiert den Menschen, den er fürchtet und nicht das Tier, das er verachtet. Was ein höheres Wesen als er selbst tut, hält er für richtig.« (E 234f.) Nicht so die gesellschaftliche Nachahmung. »Bei uns ist das Gegenteil der Fall: Unsere Clowns jeder Sorte imitieren das Schöne, um es zu erniedrigen, um es lächerlich zu machen.« Damit ist wieder das platonische Register der schwächeren Zweitfassung eingeführt; gleichzeitig ist jeder Nachahmer zum ›Clown‹ erklärt und dem ernsthaften Anspruch der schönen Künste enthoben. »Im Bewußtsein ihrer Niedrigkeit suchen sie sich dem gleichzustellen, was besser ist als sie, oder wenn sie sich bemühen zu imitieren, was sie bewundern, zeigen sie bei der Auswahl ihrer Objekte den schlechten Geschmack des Imitators.« (E 235) Über diesen Geschmack ist von der Struktur des Arguments her hier jedoch wenig gesagt, denn ob die gewählten Gegenstände die falschen sind oder nicht, mit der Nachahmung ist bereits das falsche Verhältnis zu den Gegenständen oder Vorbildern der Nachahmung eingegangen. Die ›Besseren‹ sind in Rousseaus Konzept der ursprünglichen Gleichheit nicht besser, sondern die Nachahmer erniedrigen sich gerade, indem sie, wo sie das Nachgeahmte durch künstliche Erhöhung herabwürdigen, den ›natürlichen Zustand‹ der Gleichheit überhaupt erst durcheinanderbringen. Die Naturnähe bzw. Anfänglichkeit der aristotelischen Nachahmung degeneriert in Rousseaus Modell zur platonischen.³⁷

35 Vgl. Lacoue-Labarthe: *Poetik der Geschichte*, S. 26-52.

36 Aristoteles: *Poetik*, S. 11.

37 Zur impliziten Aushandlung der Spannung zwischen einem platonischen und einem aristotelischen Modell der Mimesis im *Lettre à M. d'Alembert* vgl. Lacoue-Labarthe: *Poetik der Geschichte*.

Bei der Schauspielerei handelt es sich, und hier könnte Rousseau sich auf Platon und Aristoteles gleichermaßen beziehen,³⁸ auch an dieser Stelle um den Inbegriff einer degenerierten Nachahmung: Die Clowns »wollen lieber jedem imponieren und für ihr Talent Beifall ernten als besser oder weiser werden.« (E 235) Damit wird Rousseaus Kritik weniger platonisch und orientiert sich mehr an der christlichen Tradition der Spektakelkritik.³⁹ Nachahmung degeneriert nicht, wie zuvor suggeriert, über die Wahl der falschen Referenzobjekte, sondern dadurch, dass ihr Bezugspunkt hinter die theatrale Präsentation zurücktritt. Diese Präsentation besteht nur für andere. Nachahmung wird zum Problem der Schauspielerei, sobald sie gesellschaftlich auftritt und den Nachahmenden von sich und der Übereinstimmung mit sich entfernt: »Die Grundlage unseres Nachahmungstriebes ist der Wunsch, immer aus sich selbst herauszutreten. Sollte mein Unternehmen glücken, so wird Emile diesen Wunsch bestimmt nicht haben.« (E 235) Denn Émile werden die Vorbilder verweigert; er lernt aus sich selbst (bzw. die Inszenierung seines Erziehers lässt ihn dies glauben).

Damit verschweigt der Erzieher einmal mehr die halbe Wahrheit. Auch die menschliche Freiheit hatte er zuvor auf das Vermögen ›aus sich herauszutreten‹ zurückgeführt. Fluch und Segen des Menschen liegen in den »virtuellen Fähigkeiten« seiner »Einbildungskraft«. Dieses aktivische Vermögen »weitet für uns das Maß des Möglichen, sei es im Guten wie im Bösen, und erregt und nährt folglich die Wünsche durch die Hoffnung, sie zu befriedigen.« (E 188) Die Einbildungskraft kann das Tor zur Freiheit sein, wo sie zur Selbstgenügsamkeit des bescheidenen Lebens führt. Sie kann ins Verderben umschlagen, wenn sie sich in diesem Außerhalb verliert und zur passiven Nachahmung wird. Dieser Umschlag lässt sich als einer von der Zeit der Einbildungskraft, die auf die Zukunft ausgerichtet ist, in den Raum des Schauspiels beschreiben, das sich vor anderen vollzieht. Aus »Selbstliebe« (›amour de soi‹), die aus dieser Veräußerung zu sich selbst zurückkehrt, wird »Eigenliebe« (E 211) (›amour propre‹), die auf die Anerkennung der anderen angewiesen ist. Die ›Eitelkeit‹ des Schauspielers oder des Kindes ist nicht eine Untugend unter vielen; sie ist die verfehltete Freiheit schlechthin. Wo Rousseau Platons *Der Staat*, wie zitiert, als ›die schönste Abhandlung über Erziehung, die je geschrieben wurde‹ preist, nur um seine spezifischen Ausführungen zur Erziehung und der Rolle der Nachahmung darin zu ignorieren und stattdessen Platons Antitheatralität hervorzuheben, da wird Platon

38 Zu den Vorbehalten gegen die Aufführungsdimension der Mimesis bei beiden vgl. Weber: *Theatricality as Medium*, S. 1-30.

39 Beginnend im zweiten Jahrhundert bei Quintus Septimius Florens Tertullianus: *De spectaculis*.

vor allem dafür gelobt, mit seinem Mimesis-Verbot die (für den platonischen Text irrelevante) Untugend der ›Eitelkeit‹ im Keim erstickt zu haben: »Plato hat nichts anderes getan als das Menschenherz zu läutern.« (E 114)

Rousseaus in *Lettre à M. d'Alembert* gemachter Vorschlag für eine Alternative zur gesellschaftlichen Institution des Theaters entledigt sich der Ambivalenz der Nachahmung auf doppelte Weise. Aus der Aufführung von etwas durch Schauspieler wird ein »Fest« für alle, ohne dass »Gegenstände« zur Aufführung kämen. »Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will.« Aus den Theaterzuschauern, die die Eitelkeit des Schauspielers erst ermöglichen, werden mit den Schauspielern gleichberechtigte »Darsteller[]«:⁴⁰ »[S]tellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind.«⁴¹ Wo die eigene Eitelkeit nur die Eitelkeit der anderen spiegeln und sich weder mehr durch Nachahmung noch durch Zurschaustellung vor Zuschauern erhöhen kann, wird keine Eitelkeit entstehen. »Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude.«⁴² – Indem Jean-Jacques seinen Émile zum Nichtnachahmer schlechthin erzieht, wird der Zögling zum potentiellen Teilnehmer eines solchen Fests von Freien. Mit der Aberziehung der Nachahmung im Knabenalter ist die Gefahr des Theaters und der Schauspielerei aber nicht gebannt. Sie kommt, nun unabhängig von der Nachahmung, in der vorpubertären Erziehung des dritten Buchs mit der Wachsentenepisode zurück. Nachahmung schlägt nicht um in Eitelkeit, sondern aus Eitelkeit erwächst hier Schauspielerei. Nun kann das theatrale Vermögen nicht mehr wie im zweiten Buch schlicht wegerzogen werden. Vielmehr wird die Schauspielerei ihrerseits, nämlich die des Jahrmarktskünstlers, als Gegenmittel mobilisiert.

40 Rousseau: »Brief an d'Alembert über das Schauspiel«, S. 462. Vgl. Jörn Etzold: »Armes Theater«, in: Maud Meyzaud (Hg.): *Arme Gemeinschaft: Die Moderne Rousseaus*. Berlin 2015, S. 50-74.

41 Ebd., S. 462f. Zu diesem ›Nichts‹ in seinem Verhältnis zur aristotelischen Mimesis und *katharsis* vgl. Lacoue-Labarthe: *Poetik der Geschichte*, S. 108-112.

42 Rousseau: »Brief an d'Alembert über das Schauspiel«, S. 462. Vgl. zum Fest bei Rousseau Primavesi: *Das andere Fest*, S. 140-148.

4. JAHRMARKT DER EITELKEITEN: DER SCHWEIGENDE ÉMILE

Die Eitelkeit der Schauspielerei kehrt plötzlich wieder – inmitten der »Wißbegier« (E 364) der Vorpubertät. Jean-Jacques und Émile arbeiten an der Herstellung eines Kompasses. Mitten in dieser Phase wird das Prinzip der »negativen Erziehung« kommentarlos aufgehoben:⁴³ »Eines Tages gingen wir zum Jahrmarkt, ein Zauberkünstler zieht mit einem Brotstück eine Wachsente an, die in einem Wasserbecken schwimmt.« (E 365f.) Zuhause experimentieren die beiden mit versteckten Magneten in Brot und Wachs und kommen »mit leicht verständlicher Freude« dem Rätsel auf die Schliche. Im gleichen Modus des dramatischen Präsens, in dem zuvor über viele Seiten das naturwissenschaftliche Basteln, Experimentieren und Lernen jeglicher Art geschildert wurde, folgt die Erzählung der sich anschließenden Begebenheiten: Émile und sein Erzieher gehen zurück auf den Jahrmarkt und probieren ihr präpariertes Stück Brot vor versammeltem Publikum an der Wachsente des Gauklers aus. Émiles Lampenfieber verkehrt sich zunächst in den persönlichen Triumph des gelungenen Experiments; »das Kind schreit und bebzt vor Freude«. Doch das Gelingen des Experiments ist öffentlich. Die bestätigte Selbstliebe wandelt sich einen Satz später in eine Eigenliebe, die sich aus dem Beifall der Umstehenden speist und das Kind aus dem Ruhen in sich selbst herausreißt: »Vom Beifall der Umstehenden wird ihm ganz schwindelig, es ist ganz außer sich.« Der Gaukler (»joueur de gobelets«) stellt dieser Eitelkeit, die plötzlich auf den Umweg über die Anerkennung der anderen angewiesen ist, eine Falle. Er lädt Émile für den Folgetag ein und verspricht »noch mehr Publikum«. Émile »möchte, daß das ganze Menschengeschlecht Zeuge seines Ruhms wird«, und tappt hinein. Angesichts des zum Bersen vollen Raums »schwillt ihm das Herz vor Freude«. Der Gaukler regt beim nächsten Auftritt Émiles Eitelkeit noch weiter an; er steigert den Schwierigkeitsgrad der eigenen Tricks und »kündet das Ereignis [des Auftritts von Émile, M.J.S.] mit pompösen Worten an« (E 367). Es folgen dessen Blamage, Beschämung, ja sogar »Demütigung« (E 371). Die Wachsente fügt sich ihm nicht, im Raum erschallt dröhnendes »Hohngelächter« (E 367f.). Dem beruflichen Zauberkünstler hingegen fügt sie sich, weil er, wie sich später herausstellt, ein Kind unter dem Tisch mit einem stärkeren Magneten den des Zöglings übertreffen lässt. »[S]chließlich zieht es sich, ganz beschämt, zurück, ohne mehr zu wagen, sich dem Hohn der anderen auszusetzen.« Émiles Beschämung vor Publikum

43 Zur Figur des Zauberkünstlers vgl. auch Joan E. DeJean: *Literary Fortifications: Rousseau, Laclos, Sade*. Princeton 1984, S. 152-161.

vergrößert sich proportional zum Triumph des Gauklers: »Jeder verdoppelte Beifall ist verdoppelte Schmach für uns, wir machen uns unbemerkt davon und schließen uns in unser Zimmer ein, denn wir können nicht aller Welt von unserem Erfolg berichten, wie wir es uns ausgedacht hatten.« (E 368) Die Unmöglichkeit der fremderhaltenen Eigenliebe bewirkt einen ›beschämten‹, d.h. sich des eigenen Selbst schämenden Selbstbezug. Dadurch, dass der eigentlich beobachtende Jean-Jacques sich im Moment der höchsten Demütigung mit seinem Zögling zum ›wir‹ (›nous‹) vereint, wird die Scham nur noch verstärkt: Im ›wir‹ ist Émile bloß noch Subjekt der Scham, nicht mehr Objekt eines wohlwollenden Blicks.

Diese Identifikation von Zögling und Erzieher im ›wir‹ ist aber, glaubt man an die von Rousseaus späterer Anmerkung behauptete Inszenierung der folgenden Ereignisse, ebenso eine Täuschung, wie diejenige, der Émile sich vom Zauberer, dem berufsmäßigen Tauscher, ausgesetzt glaubt. Dieser erscheint am nächsten Tag bei Émile und Jean-Jacques, um sich »in bescheidener Form« zu beschweren. Gegen Émiles Inanspruchnahme der Eitelkeit des Schauspielers und des Reichtums seines Beifalls beruft sich der professionelle Tauscher auf ein Recht der Armut: Émile habe seinen »Broterwerb« in Gefahr gebracht; er habe »Ehre auf Kosten des Selbsterhalts eines ehrsamem Mannes erkaufen« wollen. Sein Triumph über Émile entspringe einer höchst bescheidenen Überlegenheit einzig »in dieser armseligen Geschicklichkeit« (E 369). Diese Uminterpretation seiner Zurschaustellung von einer Quelle der Eitelkeit in eine der Bescheidenheit geht mit einem moralischen Aufstieg einher. Großzügig erklärt der Zauberer die (simple) naturwissenschaftliche Grundlage seines Triumphs über Émile. Ein Geldgeschenk des beschämten Duos lehnt er ab, indem er auf einem Recht auf Großzügigkeit auch für die Armut des Gauklers beharrt: »[I]ch lasse mich für meine Kunststücke bezahlen, aber nicht für meine Lektionen.« (E 370) – Folgt dieser Satz, wie von Rousseau behauptet, einem Skript Jean-Jacques, könnte der Gaukler natürlich durchaus Geld erhalten haben; die Würde seines Standes wäre bloß gespielt.

Der Gaukler kehrt die vom Text, und von Rousseaus Schriften, ansonsten vorgegebene Semantik um: Aus eitler Zurschaustellung wird der Bedürftigkeit abgerungener bescheidener Broterwerb; aus überflüssigem Luxus des Theaters wird generöser Verzicht. Aus dem Triumph von Émile als öffentlicher Person des Schauspiels entstehen demgegenüber die Verhöhnung durch ein wenig generöses Publikum und eine demütigende Einsamkeit. Émile lernt, der Sichzurschaustellung zu misstrauen und Respekt vor der Integrität der anderen, selbst der armen Schausteller, zu entwickeln. Eigenliebe verkehrt sich wieder in Selbstliebe, aber in eine ärmliche und bescheidene: eine Selbstliebe, die ›beschämt‹ der

eitlen Präsentation dieses Selbst vor den Blicken der anderen entsagt hat.⁴⁴ Ein abschließender vierter Besuch auf dem Jahrmarkt stellt diese neue Disposition auf die Probe: Émile und Jean-Jacques werden vom Zauberer »mit einer Hochachtung [behandelt], die uns noch mehr demütigt.« (E 371) Verstärkt wird so die Gegenüberstellung von selbstbezogener Scham und eitler öffentlicher Zurschaustellung.⁴⁵ Die Scham ist in Rousseaus Schriften zum einen bereits dem Austritt aus der Natur und dem Eintritt in die gesellschaftliche Sphäre assoziiert. »Wer errötet, ist schon schuldig; die wahre Unschuld kennt keine Scham« (E 450). In diese gesellschaftliche Sphäre hat Émile sich hier begeben: Der ländliche Jahrmarkt der Eitelkeiten ist Vorbote des erwähnten großstädtischen »Schlundes, der das Menschengeschlecht verschlingt« und in dem Émile später bestehen soll. Innergesellschaftlich ist die Scham jedoch zum anderen das Merkmal einer naturgemäßen Bescheidenheit. Mit traditionellen geschlechtlichen Semantiken erhebt Rousseau sie vor allem zum weiblichen Pendant des männlichen Verstands: Dank ihrer Scham verfällt die Frau nicht ihren tierischen Bedürfnissen, die der Mann mit dem Verstand zu kontrollieren in der Lage ist. Die Scham vor den Blicken der anderen veranlasst laut *Lettre à M. d’Alembert* den naturgemäßen weiblichen Rückzug in die Privatheit der häuslichen Sphäre. Doch dient die Häuslichkeit in diesem Text nicht zuletzt als Metapher für einen den Luxus, insbesondere des Theaters, schmähenden Rückzug in die beiden Geschlechtern eigene bescheidene Privatheit des Ichs. Die institutionalisierte Zurschaustellung des Theaters zerstört diese Schamhaftigkeit, und nicht nur die der Frauen: »Nur zwei Jahre Theater, und alles ist zerrüttet.«⁴⁶ In der verkehrten Welt des Jahrmarkts installiert der Gaukler in Émile diese vom Theater normalerweise zerstörte Scham – nunmehr allerdings, indem er alle verfeimten Register des Theaters zieht. Den Wachsentrick begleitet er »mit stolzer Miene« (E 371) gegenüber dem Duo: im Lichte der vorherigen Uminterpretation nicht mehr mit dem Stolz des Schaustellers, sondern dem des bescheidenen Handwerkers auf sein ärmliches Können. Das Theater der Eitelkeiten schlägt so in sein Gegenteil um: in die Heilung von der eigenen Zurschaustellung, in die Rückkehr zu sich selbst.

Émile lässt beim vierten Besuch auf dem Jahrmarkt die Gelegenheit verstreichen, den billigen Trick mit der Wachsentente dem übrigen Publikum zu verraten

44 Diese Struktur verkompliziert das in Rousseaus autobiographischem Unternehmen zu beobachtende Vorhaben der »Selbst-Mimesis« (Gebauer/Wulf: *Mimesis*, S. 289).

45 Zum Verhältnis individueller Beschämung zu den Blicken der anderen vgl. insgesamt Claudia Benthien: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln 2011.

46 Rousseau: »Brief an d’Alembert über das Schauspiel«, S. 447.

und dabei die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Er hat seine Lektion gelernt – und hier erfolgt die plötzliche Rückkehr vom identifizierten ›wir‹ Jean-Jacques' und Émiles zum beobachtenden ›er‹: »Wir wissen alles, verraten aber keine Silbe. Hätte mein Zögling auch nur einmal gewagt, seinen Mund aufzumachen, so wäre er ein Kind, das man hassen müßte.« (E 371) Nicht nur der Zauberer hat angeblich geschauspielert; auch die Identifikation des Erziehers mit dem Erleben Émiles war vorgetäuscht »Kameraderie« (E 370), die auf ein neues Verhältnis von Erzieher und Zögling vorbereiten soll: Sehr wohl steht der Zögling unter Beobachtung; eben hier in der Mitte des dritten von fünf Büchern geht es um alles oder nichts. Der bis dahin stets als unschuldiges Kind apostrophierte Émile mutiert plötzlich im Konjunktiv zum hassenswerten Kind, das die ihm nicht bewusste Prüfung zum Glück besteht. Der Erfolg der Erziehung steht und fällt mit dem Verhältnis zur dem Theater angehörenden Zurschaustellung. Hat Émile auf dem Jahrmarkt keine Immunität gegen diese ausgebildet, so war die bisherige Erziehung umsonst. Ein zweiter Versuch scheint unzulässig und nicht vorgesehen. Als selbstverständlich wird impliziert, dass Émile von nun an ebenso wenig wie den Verlockungen der Nachahmung denen der eiteln Schaustellung erliegen wird: »Aber welcher Mensch auf dieser Welt ist weniger Nachahmer als Émile?« Diese rhetorische Frage aus der Zeit, in der der pubertierende Émile bereits ohne Gefahr ins Theater geschickt werden kann, lässt sich auch konkreter auf die Schauspielerei beziehen: Als weder zur Nachahmung noch Selbstzurschaustellung verführbar kann Émile ganz Zuschauer bleiben. Kein durchs Theater verführbarer, sondern einer, der angesichts der Schau menschlichen Leidens »Mitleid« (E 459) empfinden und sich von diesem grundlegenden *theatrum mundi* her, das stets mit der Metaphorik eines eigentlichen Theaters im Sinne eines ursprünglichen Schauspiels auf der »Weltbühne« (E 499) eingeführt wird,⁴⁷ den anderen natürlichen und vom uneigentlichen Theater gefeiten Menschen öffnen kann: »[W]ir [sind] unseren Mitmenschen weniger durch die Empfindung ihrer Lust als durch die ihres Leidens verbunden [...], denn darin erkennen wir viel besser die Gleichheit unserer Natur« (E 458). Deshalb muss für Émile »das erste Schauspiel, das ihn ergreift,« nämlich auf der ›Weltbühne‹, »ein Gegenstand der Trauer sein«, von dessen Unglück er nicht betroffen ist, aber sein könnte: »Wenn er sieht, wie viel Unglück ihm erspart bleibt, wird er sich glücklicher fühlen, als er je gedacht hätte. Er teilt die Leiden seiner Mitmenschen, aber er teilt sie freiwillig und auf milde Art.« (E 473)

Rousseaus nachträgliche Behauptung, die Moralpredigt des Zauberers wäre instruiert, seine Generosität also vielleicht bloß gekauft, schwächt und stärkt die

47 Zum Theatralität des Mitleids bei Rousseau vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 244-372.

Funktion der Schauspielerei hier gleichermaßen: Bei der verkehrten Welt, in welcher der Schausteller plötzlich für die Ehrsamkeit der bescheidenen Gesellschaft, das unschuldige Kind Émile aber plötzlich für die Verruchtheit eitler Schauspielerei steht, handelt es sich ihrerseits um eine Verkehrung. Zumindest die der verletzten Eitelkeit Émiles hinzugefügte verbale Beschämung, der eine gleichzeitig emotionale wie rationale Erkenntnis Émiles folgt, wäre eine Inszenierung. Die Generosität des Gauklers ist vorgetäuscht und vielleicht bezahlt. Die Welt des Theaters bleibt so schlecht, wie sie ist. Aber gerade so verstärkt diese Rousseaus späterer Selbstinterpretation zufolge ihren Einfluss in dieser Szene: Jean-Jacques bedient sich ihrer, um Émile gegen die Schlechtigkeit des Theaters – und das heißt immer auch: gegen die Schlechtigkeit des Theaters der Gesellschaft – zu immunisieren. Aus einem harmlosen Schausteller, der auf seine ärmlichen Berufsehre pocht, und einem gemeinsam mit seinem Zögling beschämten Erzieher werden zu diesem Zweck zwei gerissene Schauspieler.

Einer von ihnen, der Erzieher, lässt sich vor den Augen seines Zöglings vom Gaukler demütigen und bietet so seinerseits ein Schauspiel der Beschämung: »Beim Weggehen richtet er laut und namentlich eine Zurechtweisung an mich. »Dieses Kind entschuldige ich gern«, sagt er, »es hat mir nur aus Unwissenheit Unrecht getan. Aber Sie mein Herr, der Sie seinen Fehlgriff kannten, warum ließen Sie es zu?« Den Lesenden gegenüber entschuldigt Jean-Jacques seinen Missgriff unter Hinweis auf die Vorbereitung jener zukünftigen »Kameraderie« auf der erreichten Stufe der Erziehung: »Dieser Wandel darf sich nur ganz allmählich vollziehen – alles muß vorausbedacht werden, weit hinaus vorausbedacht.« Dem Gaukler gegenüber schweigt er, wie nachträglich behauptet, mit einem inszenierten Schweigen. Der zuvor öffentlich beschämte Émile sieht im Privaten das Schauspiel seiner Beschämung und Herabsetzung wiederholt: als Beschämung und Herabsetzung desjenigen, der für ihn bisher eine »Autorität« (E 370) darstellte. Wenn er wenig später die ihm nicht bewusste Prüfung besteht und auf den Berufsstolz des Zauberers, d.h. die eitle Selbstpräsentation des Schauspielers, mit Schweigen reagiert, dann bleibt offen, ob er seine Lektion gelernt hat oder, wo er diese Autorität immer noch anerkennt, sie schlicht nachahmt. Émile wiederholt das Schweigen seines Erziehers: entweder als Wiederholung von dessen Schweigen oder im geteilten Mitleiden mit dessen und seiner eigenen Demütigung. So wie Émile nicht klar sein kann, dass sein Erzieher schauspielert (und den Lesenden nicht ganz klar sein kann, ob das stimmt), kann der Erzieher nicht wissen, ob Émile ihn nicht eventuell nur nachahmt – und damit vielleicht wieder in den Zirkel der im Knabenalter ausgetriebenen Nachahmung, die in Schauspielerei der »Tugenden von Affen« mündet, eintritt. Das scheint hier auch nicht weiter wichtig. Émile besteht die Prüfung; er ist eben

kein ›Kind, das man hassen müsste‹. Wenn er mit dieser Transformation Schauspieler geworden ist, dann ein eingefleischter Schauspieler seiner eigenen Bescheidenheit: Er erlernt das Schauspiel vor sich selbst, das der Scham zugehört und sich von den anderen Menschen abwendet, der sich nach außen präsentierenden Schauspielerei vorzuziehen. Damit lernt er durch das Schauspiel, was es bedeutet, Mensch zu sein: bedürftig und im Mitleid mit der Bedürftigkeit anderer auf diese anderen ausgerichtet.

5. ROUSSEAUS VERSTECKTES THEATER DER ERZIEHUNG

Rousseaus obskur anmutende Bemerkung über eine angeblich vom Erzieher veranlasste Inszenierung der Gauklerepisode verweist darauf, dass ein Verhältnis zum Theater, zur Nachahmung und zur Schauspielerei Émiles Erziehung unumgänglich eingeschrieben bleibt und dass diese mehrschichtige Theatralität konstitutiv für Émiles Erziehung ist: Für sie konstruiert der Erzieher Jean-Jacques einen künstlichen, von der Gesellschaft (d.h. dem Theater) abgeschiedenen Raum, in welchem er selbst eine streng durchinszenierte Rolle übernimmt. Der Zögling fällt auf ein Schauspiel herein, das sich nicht als solches zu erkennen gibt. Zu seiner ›Freiheit‹ meint Émile durch freie Entwicklung und aus freien Stücken zu gelangen. Anlässlich der Wachsenepisode potenziert sich diese Konstellation: Die Schaustellerei auf dem Jahrmarkt bietet ein ärmliches Vorspiel auf das spätere Gesellschaftstheater, vor dem es Émile zu bewahren gilt. Scheinbar gibt der Erzieher die Lenkung seines Zöglings auf. Aber nur, um Émile die Lektion zu erteilen, dass der Rausch der sich vor anderen präsentierenden Eitelkeit des Schauspielers mit der Demütigung durch diese anderen Hand in Hand geht. Der Zögling wird durch die Beschämung auf sein bescheidenes, ärmliches Selbstverhältnis zurückgeworfen, statt sich im luxuriösen Maskenspiel der Gesellschaft zu verlieren. Eine solche jeweils individuelle Beschämung will auf lange Sicht an die Stelle des gesellschaftlichen Spektakels, seiner Eitelkeiten und seiner so verführerischen wie leeren Pracht die arme Gemeinschaft der Beschämten und Bescheidenen setzen. Diese haben sich nicht vom Theater abgewandt, sondern sind von seiner Verführungsmacht berührt und gegen sie abgehärtet worden.⁴⁸ Der Gaukler und seine bloß temporäre ›Bretterbude‹ offenbaren die Armut, die auch am Grunde der theatralen Verführungsmacht liegt. Wegen ihrer Flüchtigkeit

48 Für die einer ähnlichen Logik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert folgenden Immunisierungsdiskurse vgl. Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Frankfurt a.M. 2011, S. 21-108.

lässt sich ihr Auftreten kurzzeitig für eine Erziehung zur Bescheidenheit instrumentalisieren. Weil sie wieder verschwinden und ihre theatrale Pracht nicht in einem festen Theater verstetigen, soll von ihnen keine Spur zurückbleiben, an der sich die Bescheidenheit des Subjekts oder die arme Gemeinschaft der Bescheidenen verunreinigen und anstecken könnte.

Zunächst erscheint in diesem Kontext fast gleichgültig, ob die Moralpredigt des Gauklers durch den Erzieher veranlasst (also geschauspielert) ist oder nicht. Die Lektion wird verdoppelt, verbalisiert und wohl auch rationalisiert. Von der Doppeldeutigkeit, die diese Stelle wegen Rousseaus späterer Behauptung erhält, der Erzieher habe auch hier seine Inszenierungsmacht nicht aus der Hand gegeben, zeigt sich aber auch eine Doppeldeutigkeit des gesamten, gegen eine der Sphäre des Theaters zugeschriebene Zersetzungskraft gerichtete Erziehungsprozesses: wegen ihrer eigenen Theatralität wird die Erziehung nie sicher unterscheiden können, inwieweit es sich nicht auch beim an ihrem Ende stehenden ›natürlichen Mensch‹ in all seiner Armut und Bescheidenheit nur um eine weitere auf der ›Weltbühne‹ einer dem Luxus des Theaters verfallenen Gesellschaft auftretende Rolle handelt.⁴⁹ Und, wo sie sich ihren Zielen so sicher ist, muss sie das vielleicht auch nicht – zumindest solange, wie sie das Theater der Erziehung ihren Zwecken gemäß einrichten kann.

49 Zur theatralen Inszenierung dieser ›Natürlichkeit‹ nach Rousseau vgl. Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2000.

