

# Rousseau über die Öffentlichkeit als Theater

Auszüge aus: SENNETT, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität ((1983, engl. 1977) Seiten 84ff

---

In einer Abhandlung von 1757 wollte Rousseau zeigen, daß das Leben in Paris die Menschen dazu zwang, sich wie Schauspieler zu gebärden, wenn sie in der Stadt miteinander gesellig umgehen wollten.

## Der Körper als Kleiderpuppe

Würde man den Bewohner einer modernen Großstadt plötzlich in das Paris oder London der Jahre um 1750 versetzen, so stieße er auf eine Menschenmenge, die in ihrem Erscheinungsbild zugleich einfacher und verwirrender ist als die unserer Tage. Heute kann man auf der Straße gerade noch den Unterschied zwischen einem Armen und einem Angehörigen des Mittelstandes und - obschon weniger deutlich - vielleicht auch den zwischen einem Angehörigen des Mittelstandes und einem Reichen erkennen. Das Erscheinungsbild der Leute auf den Straßen von London und Paris vor zweihundert Jahren lieferte dagegen sehr viel genauere Hinweise auf den gesellschaftlichen Status des einzelnen. Leicht waren Dienstboten von Arbeitern zu unterscheiden. Der ausgeübte Beruf ließ sich an der Tracht der verschiedenen Gewerbe ablesen, und bestimmte Tressen und Knöpfe deuteten an, welchen Rang ein Arbeiter innerhalb seines Gewerbes einnahm. Rechtsanwälte, Buchhalter und Geschäftsleute im mittleren Bereich der Gesellschaft waren sämtlich verschieden herausgeputzt und trugen unterschiedliche Perücken oder Tressen. Die höheren Gesellschaftskreise erschienen auf der Straße in einer Aufmachung, die sie deutlich von Leuten geringeren Standes absetzte und zudem das Straßenbild beherrschte.

Die äußere Erscheinung der Elite und des wohlhabenden Bürgertums würde den heutigen Betrachter in Erstaunen setzen. Nase, Stirn und Kinnpartien waren mit roter Schminke eingerieben. Es gab kunstvolle Perücken von erheblichen Ausmaßen. Zur Haartracht der Frauen gehörten mitunter genauestens gearbeitete Schiffsmodelle, die ins Haar geflochten wurden, Fruchtkörbe oder gar ganze, von kleinen Figuren dargestellte historische Szenen. Frauen wie Männer schminkten ihre Haut entweder kräftig rot oder matt weiß. Man trug Masken, aber nur um des Vergnügens willen, sie immer wieder abnehmen zu können. Der Körper, schien zum Spielzeug geworden.

Während der ersten Augenblicke auf der Straße würde der moderne Besucher vielleicht zu dem Schluß kommen, in dieser Gesellschaft gebe es keine Ordnungsprobleme, jedermann sei klar gekennzeichnet. Und wenn er über historische Kenntnisse verfügte, so würde er eine einfache Erklärung für diese Ordnung haben: Die Menschen befolgten einfach die Gesetze. Denn die

85

englischen und französischen Gesetzbücher enthielten Kleiderordnungen, die jedem Stand in der gesellschaftlichen Hierarchie vorschrieben, wie er sich »angemessen« zu kleiden hatte, und die es den Angehörigen eines bestimmten Standes untersagten, die Kleider eines anderen Standes zu tragen. In Frankreich waren diese Kleiderordnungen besonders kompliziert.

So durfte sich z. B. um 1750 die Frau, deren Mann Arbeiter war, nicht so kleiden wie die Frau des Handwerksmeisters, und der Frau des »Händlers« waren bestimmte Putzstücke verwehrt, die der Frau der höheren Schichten gestattet waren.<sup>31</sup>

Daß es Gesetze gibt, besagt allerdings noch nicht, daß sie auch eingehalten

oder durchgesetzt werden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam es nur sehr selten zu Verhaftungen wegen eines Verstoßes gegen die Kleiderordnung. Theoretisch konnte man dafür, daß man die äußere Erscheinung eines anderen nachahmte, ins Gefängnis geworfen werden - in Wirklichkeit aber brauchte man das um 1700 kaum zu befürchten. In den Großstädten verfügten die Menschen, wie wir im letzten Kapitel gesehen haben, kaum über die Mittel, um festzustellen, ob die Kleidung eines Fremden auf der Straße ein getreues Abbild seiner gesellschaftlichen Stellung war. Die meisten Zuwanderer kamen aus relativ weiter Entfernung in die Großstadt und gingen hier neuen Beschäftigungen nach.

War das, was der Betrachter auf der Straße sah, also ein Trugbild?

Der Logik einer egalitär gesinnten Gesellschaft zufolge werden die Menschen ihre gesellschaftlichen Unterschiede nicht hervorkehren, wenn sie nicht dazu gezwungen sind. Wenn Gesetz und Anonymität es zulassen, daß man sich in eine Person der eigenen Wahl verwandelt, so wird man nicht versuchen zu definieren, wer man in Wirklichkeit ist. Aber diese egalitäre Logik gilt für die Stadt des Ancien Regime nicht. Obwohl die Kleiderordnung nirgendwo in Europa jemals wirklich durchgesetzt wurde, obwohl es in der Großstadt schwierig war, etwas über die Herkunft derer, die einem auf der Straße begegneten, in Erfahrung zu bringen, bestand der Wunsch, die Gesetze standesgemäßer Kleidung zu befolgen. Damit hofften die Leute, Ordnung in das »Fremdengemisch« auf der Straße zu bringen.

Die Kleidung der meisten Franzosen und Engländer der städtischen Mittel- und Oberschicht wies in Schnitt und äußerer Form zwischen dem späten 17. Jahrhundert und der Mitte des 18. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Stabilität auf, eine größere Stabilität jedenfalls als in den voraufgegangenen achtzig Jahren. Ausgenommen den Reifrock der Frauen und den Wandel im Männlichkeitsideal von der Korpulenz zu Schlankheit und enger Taille, hielt das 18. Jahrhundert hartnäckig an den Grundmustern der Mode des späten 17. Jahrhunderts fest. Allerdings wandelte sich die Verwendung dieser Formen. 32

Die Kleidung, die Ende des 17. Jahrhunderts zu allen Gelegenheiten getragen wurde, galt in der Mitte des 18. Jahrhunderts nur noch im Theater und auf der Straße als angemessen. Daheim gaben alle gesellschaftlichen Klassen einer

86

lockeren, einfachen Kleidung den Vorzug. Wir haben es hier mit einem ersten Moment der Trennung zwischen öffentlichem und privatem Bereich zu tun — der Privatbereich galt als »natürlicher«, und der Körper erschien dort als an sich »ausdrucksvoll«. Geoffrey Squire bemerkt dazu:

»Paris erlebte die vollständige Übernahme des Negligés. Das Kostüm des Boudoirs stieg hinab in den Salon. Durch die allgemeine Verwendung von Formen, die früher als ‚unordentlich‘ gegolten hatten, wurde die ‚Privatheit‘ der Kleidung hervorgehoben.“

Auf der Straße hingegen trug man Kleider, die den eigenen Platz in der Gesellschaft deutlich sichtbar machten - und dazu mußte die Kleidung bekannt und vertraut sein. Daß die äußere Erscheinung in ihren Grundzügen seit dem späten 17. Jahrhundert beibehalten wurde, stellt also nicht einfach historische Kontinuität dar. Man benutzte die erprobten Formen vielmehr, um zu zeigen, wo man hingehörte, um auf der Straße eine gesellschaftliche Ordnung zu definieren. Angesichts der Wandlungen des städtischen Lebens stieß dieses Bestreben auf gewisse Schwierigkeiten. Zum einen hatten viele der neuen Tätigkeiten im kaufmännischen Bereich keine Vorläufer im 17. Jahrhundert - für jemanden, der in der Rechnungsabteilung einer Reederei arbeitete, gab es keine allgemein

als angemessen erachtete Kleidung. Zum anderen war mit dem Niedergang der Zünfte in den Großstädten ein großer Teil des Kleidungsrepertoires, das auf die traditionellen Trachten der Zünfte zurückging, nutzlos geworden, weil nur wenige Menschen berechtigt waren, diese Kleidung zu tragen. Diese Schwierigkeiten waren aus dem Weg zu räumen, indem man auf der Straße ein Kostüm trug, das zwar einen bestimmten Beruf signalisierte, aber nicht unbedingt den des Trägers. Das führte nicht notwendig dazu, daß man sich besser kleidete, als es gemäß der eigenen Stellung schicklich gewesen wäre - dieser Fall scheint im niederen Bürgertum sogar recht selten gewesen zu sein. Wenn die überkommene Mode von jemandem aufgegriffen wurde, der in einem anderen, aber gleichrangigen Gewerbe oder Beruf arbeitete, so wendete er nicht viele Gedanken daran, sie so abzuwandeln, daß sie zu seinem eigenen Beruf paßte oder diesem Beruf symbolischen Ausdruck verlieh. Das wäre eigenbrötlerisch gewesen, denn diese Kleidung hätte denen, die ihren Träger nicht kannten, auf der Straße nichts bedeutet, und noch weniger hätten sie verstanden, warum er eine vertraute Form verändert hatte. Ob die Leute das waren, was die Kleider aus ihnen machten, war nicht so wichtig wie der Wunsch, etwas Erkennbares zu tragen, um auf der Straße jemand zu sein.<sup>34</sup>

Die Straßenkleidung des 18. Jahrhunderts ist deshalb so faszinierend, weil sie auch in weniger extremen Fällen, dort, wo die Disparität zwischen traditioneller Mode und den neuen materiellen Verhältnissen nicht dazu zwang, Schauspieler zu werden, wo die Mode vielmehr ziemlich genau widerspiegelte, wer man war, ein Element von Kostümierung besitzt.

87

Zu Hause paßten sich die Kleider dem Körper und seinen Bedürfnissen an; ging man auf die Straße, so hüllte man sich in eine Kleidung, die es anderen ermöglichen sollte, sich so zu verhalten, als wäre man ihnen bekannt. Man wurde zur Figur in einer Kunstlandschaft. Die Kleidung brauchte nicht sicher anzuzeigen, mit wem man es zu tun hatte, sie sollte aber erlauben, so zu tun, als ob man sich dessen sicher wäre. Forsthe der Wahrheit von anderer Leute äußerer Erscheinung nicht allzu gründlich nach, riet Chesterfield seinem Sohn; das Leben ist geselliger, wenn man die Leute nimmt, wie sie sich geben, und nicht, wie sie sind. In diesem Sinne kam den Kleidern unabhängig von ihrem Träger und dessen Körper eine eigenständige Bedeutung zu. Anders als im Hause war der Körper auf der Straße bloß ein Werkzeug, das es zu drapieren galt.

Dieser Grundsatz betraf vor allem die Männer. Bei den Frauen nämlich wurde das Verhältnis zwischen Kleidung und Rang genauer beobachtet - innerhalb eines bestimmten Standes mochten sie wie die Männer dieses oder jenes Erscheinungsbild wählen, aber auf Mißbilligung stießen sie, wenn sie die Standesgrenzen übersprangen. Dieses Problem stellte sich insbesondere bei den feinen Rangunterschieden zwischen mittlerem und höherem Bürgertum. Es ergab sich aus der Art, wie die Mode damals unter der weiblichen Bevölkerung verbreitet wurde.

Für die Londoner Damen der Mittel- und Oberschicht war Frankreich in Angelegenheiten der Mode tonangebend. In diesem Jahrzehnt trugen Engländerinnen aus dem Mittelstand in der Regel das, was zehn oder fünfzehn Jahre zuvor die Französinen der Oberklasse getragen hatten. Die französische Mode wurde mit Hilfe von Puppen verbreitet. Diese Puppen waren mit genauen Nachbildungen der aktuellen Mode angetan und wurden von Handelsreisenden,

die 15 oder 20 solcher Miniaturmannequins mit sich führten, nach London und Wien gebracht. In Paris selbst gab es eine ähnliche zeitliche Verschiebung zwischen den Klassen, wobei es der Puppen natürlich nicht bedurfte.<sup>35</sup>

Diese Form der Verbreitung hätte zu einer allgemeinen Verwischung der Klassengrenzen geführt, wenn man die Puppenkleider exakt imitiert hätte. Oder der Unterschied zwischen Mittel- und Oberschicht wäre darauf reduziert worden, daß die erstere zum genauen Abbild dessen wurde, was die modebewußten Damen der letzteren in jungen Jahren gewesen waren. In Wirklichkeit aber wurden die Puppenkleider, wenn man sie wieder auf Lebensgröße brachte, systematisch vereinfacht - auch in Paris, wo die Puppen gar nicht benötigt wurden.<sup>36</sup>

Die Kleidersprache als Mittel der Orientierung auf der Straße funktionierte, indem sie die Menschen klar, wenngleich willkürlich, identifizierbar machte. Die Art und Weise, wie die Mode verbreitet wurde, konnte zu einer Bedrohung dieser Klarheit führen. Aus dem Jahr 1784 stammt die folgende Schilderung des *Lady's Magazine*, wie ein bürgerlicher Ehemann, ein Ölhändler, auf die nicht standesgemäße Kleidung seiner Frau reagierte:

»Als meine Enehälfte die Treppe herabtänzelte, aber so merkwürdig umfältelt und voller Rüschen, wußte ich gar nicht, was ich mit ihr anfangen sollte. Ich rief: >He, Sally, mein Liebes, was ist das jetzt wieder für ein neuer Streich: es ist ganz anders als die Kleider, die du sonst trägst.< >Nein, nein, Lieben, rief sie, >es ist kein Kleid, es ist die *chemise de la reine*.< >Mein Liebes<, erwiderte ich, >wir wollen deinem neuen Stück einen ehrlichen englischen Namen geben<, denn mir tat dieses Kauderwelsch weh. >Warum nur?<, meinte sie, >aber wenn du es willst: es ist das Unterhemd der Königin.< Gott stehe mir bei, dachte ich, *wohin soll es mit der Welt noch kommen, wenn die Frau des Ölmannes im Unterhemd in den Laden kommt, um mit anzupacken, aber nicht in ihrem eigenen, sondern in dem der Königin.*«

Wenn die Frau des Ölhändlers oder irgendjemand sonst eine *chemise de la reine* tragen konnte und die Nachbildung exakt war, wie sollte man da wissen, mit wem man es zu tun hatte? Aber auch hier kam es nicht darauf an, sich des Ranges einer Person sicher zu sein, sondern gesicherten Umgang mit ihr haben zu können.<sup>37</sup>

Wenn man daher entdeckte, daß eine Frau sich nicht standesgemäß kleidete, so galt es durchaus als schicklich, sie der Lächerlichkeit preiszugeben und sogar andere Fremde darauf hinzuweisen, daß sie eine Hochstaplerin war. Dieses »Beschämen« war jedoch ein Verhalten, dem - wie der Kleidung selbst - eine bestimmte Geographie entsprach. Bei einer Gesellschaft im eigenen Haus einer nicht standesgemäß gekleideten Person so zu begegnen, wie man es auf der Straße für richtig gehalten hätte, wäre der Ausbund des schlechten Geschmacks gewesen.

Das Verhältnis zwischen der Kleidung der Aristokratie und des höheren Bürgertums einerseits und der der nachgeordneten Schichten andererseits läßt sich nun genauer bestimmen. Das Prinzip, den Körper wie eine Kleiderpuppe anzuziehen, wie ein Vehikel zur Demonstration festgefügtter Konventionen, verband die oberen und die unteren Schichten der Gesellschaft enger, als man auf den ersten Blick vermuten sollte. Genauer gesagt, die Oberschichten trieben dieses Prinzip nur auf die Spitze, sie entkörperlichten das körperliche Erscheinungsbild. Wenn man nämlich einmal genauer betrachtet, worin das Spielerische und Phantasievolle der Kleidung der Oberschichten bestand, dann

stößt man auf den erstaunlichen Umstand, daß die Perücke, der Hut, das Jackett als solche, als Dinge, die Aufmerksamkeit auf ihren Träger lenkten und nicht, indem sie der Eigenart seines Gesichts oder seiner Figur zum Ausdruck verhalfen. Vom Scheitel bis zur Sohle wollen wir nun verfolgen, wie die oberen Stände zu dieser Versachlichung des Körpers gelangten.

Der Kopfputz bestand bei den Männern aus Perücke und Hut, bei den Frauen aus geflochtenem, gelocktem Haar, in das oft künstliche Figurinen eingewoben wurden. Über die Entwicklung der Perücke bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts schreibt Huizinga:

»Nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts beginnt das Aufputzen der Perücke mit regelmäßigen steifen Locken über den Ohren, dem hochgekämmten Toupet und der Schleife, die das Haar hinten zusammenbindet. Jeder Schein einer Nachahmung der Natur ist aufgegeben, die Perücke ist völlig zu einem Ornament geworden.«

89

Die Perücken wurden gepudert, und den Puder festigte man mit Pomade. Es gab zahlreiche Perückenstile, der von Huizinga (*in: Homo Ludens*) beschriebene war allerdings der am weitesten verbreitete. Die Pflege der Perücke selbst erforderte große Sorgfalt.

Die Haartracht der Frauen läßt sich am besten an der *Belle-Poule*-Friseur veranschaulichen. Ein Schiff dieses Namens hatte eine englische Fregatte versenkt und damit eine Friseur angeregt, bei der in das Haar, das die See darstellte, ein genaues Modell der *Belle Poule* geflochten wurde. Andere Frisuren, etwa der *pouf au sentiment*, waren so hoch, daß die Damen in die Knie gehen mußten, um durch eine Tür treten zu können. Lester schreibt:

»Der *pouf au sentiment* war der bevorzugte Hofstil. Er bestand aus allerlei schmückendem Beiwerk, das im Haar befestigt wurde - Baumzweige, die einen Garten darstellten, Vögel, Schmetterlinge, kleine Cupidos aus Pappkarton, die herumflogen, sogar Gemüse.«

Die Kopfform und ein großer Teil der Stirn wurden auf diese Weise verdeckt. Der Kopf war bloß Träger des Aufmerksamkeitsobjekts: der Perücke oder der Friseur.

Nirgendwo zeigte sich das Streben, den individuellen Charakter der Person auszulöschen, deutlicher als in der Behandlung des Gesichts. Männer und Frauen benutzten rote oder weiße Schminke, um ihre natürliche Hautfarbe und eventuelle Makel zu verbergen. Bei Männern und Frauen kam die Maske wieder in Mode.

Das Gesicht mit Schönheitspflasterchen zu versehen war der letzte Schritt, das Gesicht unkenntlich zu machen. Diese Praxis setzte im 17. Jahrhundert ein, fand aber erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung. In London brachte man die Schönheitspflaster auf der linken oder rechten Seite des Gesichts an, je nachdem, ob man Whig oder Tory war. Unter Ludwig dem XV. verriet die Plazierung der Schönheitspflasterchen etwas über den Charakter der Pariserin. Am Augenwinkel bedeuteten sie Leidenschaft, mitten auf der Wange: Heiterkeit, an der Nase: Keckheit. Von einer Mörderin nahm man an, sie trage Schönheitspflasterchen auf den Brüsten. Das Gesicht selbst war zur Folie geworden, auf der man Abzeichen abstrakter Charaktereigenschaften anbrachte. (...)

Um die Wende zum 18. Jahrhundert kam dem gesellschaftlichen Rang außerhalb des Kaffeehauses entscheidende Bedeutung zu. Um über Gespräche zu Kenntnissen und Informationen zu gelangen, schufen die Menschen dieser Zeit etwas, das für sie einer Fiktion gleichkam, der Fiktion nämlich, daß die gesellschaftlichen Unterschiede nicht existent waren. Innerhalb des Kaffeehauses

war der Gentleman, der sich entschlossen hatte, Platz zu nehmen, auch der freien, unerbetenen Rede des sozial unter ihm Stehenden ausgesetzt. Eine solche Konstellation brachte spezifische Gesprächsformen hervor.

In der vagen Allgemeinheit vieler Kaffeehausgespräche, von denen Addison und Steele berichten, zeigt sich sehr genau, wie ein Gespräch beschaffen war, an dem sich jedermann beteiligen konnte. Wenn man an der langen Tafel saß, wo weitschweifige Geschichten kreisten, wo mit viel Aufschneiderei und Ausschmückung von Kriegen oder vom Betragen führender Bürger gesprochen wurde, dann brauchte man nur Augen und Ohren aufzusperren, um herauszubekommen, ob hier vom Standpunkt eines engstirnigen, kleinen Angestellten, eines kriecherischen Höflings oder eines degenerierten Kaufmannssohnes aus geredet wurde. Aber daß man den Sprecher auf diese Weise leicht »einordnen« konnte, durfte sich nicht auf die Unterhaltung auswirken. Die langen Satzperioden fließen dahin, die vertrauten Redensarten, die man schon hundertmal gehört hat, werden noch einmal aufgegriffen, und ein Stirnrunzeln geht um den Tisch, wenn jemand eine Anspielung macht, die auf einen der Anwesenden gemünzt sein könnte. Das Kaffeehausgespräch ist der Extremfall einer Ausdrucksform, die auf einem Zeichensystem gründet und im Gegensatz zu einem Symbolsystem steht, das auf Rang, Herkunft, Geschmack verweist, die gleichwohl auch hier sichtbar bleiben.

Die Menschen erlebten in diesen Kaffeehäusern Geselligkeit, ohne daß sie von ihren Empfindungen, ihrer privaten Geschichte oder ihrer Stellung viel preisgeben mußten. Tonfall, Beredsamkeit und Kleidung waren zwar wahrnehmbar, aber es galt, all dem keine Beachtung zu schenken. Die Kunst der Konversation war ebenso Konvention, wie die standesgemäße Kleidung um 1750 Konvention war, auch wenn die Funktion der Konversation eine völlig entgegengesetzte war: Standesunterschiede außer Kraft zu setzen. Doch beide machten es möglich, daß Fremde miteinander umgehen konnten, ohne ihre persönlichen Verhältnisse ins Spiel bringen zu müssen. (...)

103

Eine allgemeinere Bedrohung der Sprachformen des Kaffeehauses und des Theatercafes erwuchs merkwürdigerweise gerade daraus, daß die Menschen Vergnügen daran fanden, sich in einem Milieu von Fremden zu sehen und dort gesehen zu werden. Mitte des 18. Jahrhunderts gewann der Spaziergang durch die Straßen als gesellschaftliche Aktivität eine Wichtigkeit, die er in Paris und London vorher nie besessen hatte. Die Neigung zum Promenieren wurde damals mit dem »Einbruch« des italienischen Geschmacks in Zusammenhang gebracht, und in gewisser Weise trifft das zu. Die italienischen Städtebauer der Barockzeit, vor allem Sixtus V. in Rom, hatten dem Vergnügen, in der Stadt zu lustwandeln, sich zwischen den Denkmälern, Kirchen und Plätzen hin und her zu bewegen, große Bedeutung beigemessen. Hundert Jahre später, in London und Paris, wurde aus der Besichtigung der monumentalen Stadt die Besichtigung der Leute. (...)

Um die Jahrhundertmitte wurde der Spaziergang oder der Ausritt in den Park - vor allem in den St. James-Park - für viele Londoner zu einer alltäglichen Erfahrung. »Ausländische Besucher erblickten in den Londoner Parks etwas von dem eigentümlichen Genius des englischen Volkes: seine Leidenschaft für die Promenade, die Vermischung der Klassen, die man merkwürdigerweise tolerierte.« Der Gang in den Park wurde nun auf seine Weise zum Mittel, jene Geselligkeit zwischen den Klassen zu bewahren, die einst das Kaffeehaus geboten hatte. Die Sprachformen jedoch hatten sich unterdessen gewandelt.

In London und Paris konnten Fremde, die einander im Park oder auf der Straße begegneten, ohne Schwierigkeiten miteinander reden.

106

### **Der Mensch als Schauspieler**

Im Sinne Erik Eriksons bezeichnet Identität den »Schnittpunkt« zwischen dem, wie eine Person sein will, und dem, was die Welt ihr zu sein gestattet.

In Henry Fieldings Roman *Tom Jones* beginnen mit Buch 7 die Reiseabenteuer des jungen Mannes auf der Landstraße nach London. An dieser Stelle fügt der Autor eine kleine Abhandlung mit dem Titel »Die Welt im Vergleich zur Bühne« ein. Er beginnt so:

»Man hat oft die Welt mit einem Theater verglichen. [. . .] Dieser Gedanke ist so weit gediehen und hat sich so eingebürgert, daß einige Wörter auf dem Gebiet des Theaters, die zuerst im übertragenen Sinne auf die Welt angewandt wurden, jetzt unterschiedslos und in buchstäblicher Bedeutung für beides gebraucht werden; so sind zum Beispiel die Ausdrücke >Bühne< und >Szene< im allgemeinen Sprachgebrauch ebenso geläufig geworden, wenn wir vom Leben schlechthin sprechen, als wenn wir uns auf Dramenaufführungen beschränken.« (...)

»Die Welt als Bühne« war tatsächlich ein alter Gemeinplatz, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts wiederauftauchte. Wir haben gesehen, daß eine der klassischen Funktionen des Bildes vom *theatrum mundi* darin bestand, die Natur des Menschen von seinem gesellschaftlichen Handeln abzulösen, indem sie den Handelnden bzw. den Schauspieler, den *actor*, und die Handlung, den *act*, voneinander trennte. Die herkömmliche Meinung über den Menschen als Schauspieler besagte, daß man wegen einer schlechten Handlung noch nicht als schlechter Mensch gescholten werden sollte; man brauchte ja nur sein Verhalten zu ändern. Das Joch der Moral lastet auf dem Menschen als Schauspieler nicht so schwer wie auf dem Puritaner oder dem frommen Katholiken; er trägt die Sünde nicht als Erbe mit sich, er tritt vielmehr gleichsam eine Zeitlang in sie ein, wenn er einmal eine böse Rolle übernimmt.

131

Fielding selbst drückte das sehr gut aus. Er schrieb in seiner Abhandlung:

»Eine einzige böse Handlung macht im Leben ebensowenig einen Schurken wie eine einzige böse Rolle auf der Bühne.« Der Charakter der Handlungen und der Charakter der Handelnden bzw. der Schauspieler sind geschieden, so daß ein Mann von Welt »einen Fehler oder gar ein Laster tadeln kann, ohne sich über den Schuldigen zu ereifern«.94 Überdies kann man in der großen Stadt nie mit Sicherheit sagen, wer die Menschen sind, mit denen man es zu tun hat. Daher muß alles Schwergewicht darauf liegen, was sie tun.

### **Rousseaus Anklage gegen die Stadt als Theater**

Merkwürdigerweise war der beharrlichste Erforscher des öffentlichen Lebens der Stadt, der bedeutendste Autor, der sich mit ihm beschäftigte, ein Mann, der dieses Leben verabscheute. Jean-Jacques Rousseau betrachtete den Kosmopolitismus nicht als hohe Stufe der Zivilisation, sondern als monströsen Auswuchs. Gründlicher als irgendein anderer seiner Zeitgenossen untersuchte er die große Stadt, gleichsam als hätte er ein Krebsgeschwür vor sich. Paris stand im Mittelpunkt seines Interesses, doch Rousseau war überzeugt, daß die

theatralischen Züge des Pariser Lebens auf die übrigen Hauptstädte Europas übergreifen würden. Dabei war Rousseau mehr als ein Chronist oder Sittenschilderer seiner Epoche. In seinen Attacken gegen die Vermischung von Bühne und Straßenleben gelangte er zu der ersten umfassenden Theorie der modernen Stadt als einer spezifischen Ausdruckswelt.

Rousseau war der erste, der die Stadt als säkulare Gesellschaft beschrieb. Er war der erste, der gezeigt hat, daß diese Säkularität aus einer ganz bestimmten Art von Stadt erwuchs, nämlich aus der kosmopolitischen Kapitale. Er war der (137)

erste, der einen Blick für die Diskontinuitäten der »urbanen« Erlebniswelt entwickelte und von hier aus zu einer Theorie des Kosmopolitismus vorstieß. Er war der erste, der die in der Öffentlichkeit der Kosmopolis gültigen Glaubhaftigkeitskodes auf psychische Grunderfahrungen wie Vertrauen und Spiel bezog; der erste, der die Psychologie der Großstadt mit einer Psychologie der Kreativität verband.

Und all diese Einsichten führten ihn zu einer schrecklichen Konsequenz.

In seiner Anatomie der großen Stadt kam Rousseau zu dem Schlag, dass die Menschheit psychologisch authentische Beziehungen — das Gegenteil des Kosmopolitismus - nur dann entwickeln könne, wenn sie sich einer politischen Tyrannei unterwerfe, und diese Tyrannei billigte er.

Die äußeren Umstände, unter denen Rousseau seine Theorie entwarf, geben auch einige Hinweise auf das, was er schrieb. Zwischen 1755 und 1757 verfaßte der französische Philosoph d'Alembert für die *Encyclopedie* einen Artikel über die Stadt Genf. D'Alembert bemerkte, daß es in der Stadt kein Theater gab. Angesichts der calvinistischen Tradition Genfs war das nicht verwunderlich. D'Alembert wußte, daß die Genfer »die Putzsucht, Verschwendung und Zügellosigkeit, welche die Truppen von Schauspielern unter der Jugend verbreiten«, fürchteten. Aber als Außenstehender sah er keinen Grund, warum die strenge, asketische Stadt kein Theater dulden sollte, er war sogar der Ansicht, daß es ihren Bürgern zum Wohle gereichen würde: »Die Theatervorstellungen«, so schrieb er, »würden den Geschmack der Bürger bilden und ihnen eine Feinheit des Takts, eine Zartheit des Empfindens verleihen, die ohne diese Hilfe sehr schwer zu erlangen sind.«<sup>105</sup> D'Alembert hegte eine ähnliche Ansicht wie Fielding: Das Theater hielt moralische Lehren für den Alltag bereit.

Diese Auffassung empörte Rousseau, einen Bürger von Genf, der einige Jahre in Paris gelebt hatte.

Und 1758 veröffentlichte er seinen *Brief an Herrn d'Alembert*. Dieser Brief ist viel mehr als eine bloße Erwiderung. Um das politische Verbot des Theaters zu rechtfertigen, mußte Rousseau zeigen, daß d'Alembert kosmopolitische Werte vertrat; sodann mußte er zeigen, daß die Verbreitung kosmopolitischer Werte in einer kleinen Stadt deren Religion zerstören würde und daß infolgedessen die seelischen Fähigkeiten von Menschen, die gelernt hätten, sich mit der »Zartheit des Empfindens« von Schauspielern zu verhalten, an Tiefe und Aufrichtigkeit verlören.<sup>106</sup>

Alle Gegensätze, die Rousseau hervorkehrte - kosmopolitische Stadt/kleine Stadt, Schauspielerei/ Authentizität, Freiheit/gerechte Tyrannei -, ergeben sich aus einer Theorie des Verfalls, nämlich des Verfalls der Sitten. Dabei umfaßt der Begriff der Sitte, *moeurs*, die Lebensweise der Menschen ebenso wie ihre Moral und ihre Anschauungen.<sup>107</sup>

Zum Verfall der Sitten kommt es, so behauptet Rousseau, wenn die Menschen



einen Lebensstil entfalten, der über Arbeit, Familie und Bürgerpflicht hinausdrängt. Aus dem Zusammenhang der das Überleben sichernden Funktionen her auszutreten, Gedanken an Vergnügungen zu wenden, die nichts zur Erzeugung und Erhaltung von Leben beitragen — darin liegt Verderbnis. Man könnte sagen, daß Rousseau mit Verderbnis das meinte, was wir heute als Überfluß bezeichnen. 108

Wie leicht »verdirbt« man eine Frau oder einen Mann? Zu Beginn seines *Briefes* behauptet Rousseau, das sei schwer. »Ein Vater, ein Sohn, ein Ehemann, ein Bürger haben so kostbare Pflichten zu erfüllen, daß für Langeweile keine Zeit übrigbleibt.« Aber sogleich verbessert er sich, denn die Gefahr - leichtfertiges Vergnügen, fremdländische Unterhaltung, nutzloses Geschwätz im Cafe - lauert offenbar überall. Die Gewohnheit, zu arbeiten, kann durch »die Unzufriedenheit mit sich selbst, die Last des Müßiggangs, das Vergessen der einfachen und natürlichen Freuden« zugrunde gerichtet werden. Mit anderen Worten, der Mensch ist andauernd bedroht vom Sittenverfall. 109

Johan Huizinga hat das Spiel als Befreiung aus dem Ökonomischen definiert; er sieht im Spiel ein Tun, das die Welt täglicher Notdurft und Lebenserhaltung transzendiert. So verstanden ist das Spiel für Rousseau das Feindliche. Das Spiel verdirbt. 110

Das Spiel hat seinen Ort in den Stunden der Muße. Der Protestantismus ist der Ansicht, daß der Mensch, der Muße hat und den keine Pflichten bedrücken, seinen natürlichen Leidenschaften nachgibt, die böse und sündhaft sind. Der Faule, der Schlemmer, der Verführer, der Zügellose - sie alle erweisen sich im Spiel als natürliche Menschen. Das war Calvins Überzeugung, und Genf wurde von ihm so organisiert, daß die Menschen keine Ruhe und damit auch keine Gelegenheit zur Sünde fanden.

Calvins Idee der kleinen Stadt als vollkommener Theokratie fußte auf einer einfachen Überlegung. Die kleine Stadt war ökonomisch lebensfähig, sie bot ihren Bewohnern in Kriegszeiten Schutz und war noch klein genug, um eine ständige Überwachung der Bevölkerung zu ermöglichen. Aus religiöser Sicht bestand der Vorteil der kleinen Stadt darin, daß sie das sicherste Werkzeug zur Unterdrückung der natürlichen Niedertracht des Menschen war. Rousseau war bestrebt, die Menschheit als von Natur aus gut und gleichwohl ihre politische Überwachung als legitim zu betrachten. Daher sind seine Ansichten über das Verhältnis von Sittlichkeit und kleiner Stadt komplexer als die Calvins.

Was würde geschehen, so fragt er, wenn die Menschen aus der Strenge des Kleinstadtlebens entlassen würden? Was würde geschehen, wenn Männer und Frauen über Zeiten wirklicher Muße verfügten? Freiheit von den Pflichten der Lebenserhaltung hätte zur Folge, daß Männer und Frauen mehr Gelegenheit zu geselligem Umgang fänden - für Besuche in Cafes, für Spaziergänge auf der Promenade und dergleichen. Geselligkeit entspringt der Muße. Je mehr aber die Menschen miteinander verkehren, desto abhängiger werden sie voneinander. Die Geselligkeitsform, die wir als öffentlich bezeichnet haben, verstand Rousseau also als ein Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit. Von dieser 139

wechselseitigen Abhängigkeit, die nicht mehr aus den Lebenserfordernissen erwächst, entwirft der *Brief* ein erschreckendes Bild.

Die Menschen machen sich um ihres Selbstgefühls willen voneinander abhängig. Man rückt die eigene Erscheinungsweise im Blick auf die anderen so

zurecht, daß man deren Billigung findet, und dadurch erst ist man mit sich selbst zufrieden. Lionel Trilling faßt Rousseaus Überlegungen zusammen:

»Der Zuschauer läßt sich durch die charakteristische Schauspielerskrankheit anstecken

und erleidet eine Schwächung des Selbstseins, die die Folge der Darstellung anderer Personen ist. [. . .] Die von Rousseau beklagte Schauspielerkrankheit besteht [. . .] darin, daß der Schauspieler, indem er überhaupt Personen darstellt, seine eigene Existenz als Person schwächt . . .« 111

Im Müßiggang entwickeln Männer und Frauen die Sitten von Schauspielern. Wie schwerwiegend dieser Verlust von Unabhängigkeit ist, wird verdeckt, weil den Menschen das ganze als Spiel erscheint; sich selbst zu verlieren erleben sie als Vergnügen. In den Worten Rousseaus:

»[. . .] der Hauptzweck ist, zu gefallen, und wenn nur das Volk sich die Zeit vertreibt, so ist diesem Zwecke Genüge getan.« 112

Es ist kein Zufall, daß Rousseau sich zu Wort meldete, als man ein Theater für seine Heimatstadt vorschlug. Das Theater, mehr noch als unzüchtige Bücher und Bilder, ist eine gefährliche Kunst, weil es die Laster von Männern und Frauen befördert, die um ihr Überleben nicht zu kämpfen brauchen. Es ist die Triebkraft des Selbstverlusts.

Von hier nun fällt der Blick auf die Kapitale, die, kosmopolitische Großstadt: ihre Öffentlichkeitskultur ist der Schauplatz des Selbstverlusts.

Alle Städte sind Orte, an denen zahlreiche Menschen dichtgedrängt beieinander leben, wo es einen zentralen Markt (oder mehrere Märkte) gibt und wo die Arbeitsteilung weit fortgeschritten ist. Diese Bedingungen beeinflussen die Sitten der Städtebewohner. In der kleinen Stadt, so meint Rousseau, vollzieht sich dieser Einfluß direkt. Die kleine Stadt bringt alle Tugenden guter, ehrbarer Menschen, die sich um ihren Lebensunterhalt bemühen, zur Blüte. Dagegen üben Ökonomie, Familie und andere materielle Faktoren in London oder Paris einen indirekten Einfluß auf den Lebensstil aus; direkt beeinflussen sie nur die *volonte*, den Willen der Stadtmenschen. Und die Sitten ergeben sich aus dem, was dieser Wille begehrt. 114

Warum diese Unterscheidung? Für sie gibt es zwei Gründe. Mit der Einführung dieses Mittelbegriffs gelangt Rousseau zu einer spezifischen moralischen Bestimmung der Stadt. Er geht über die modernen, liberalen Formeln hinaus, denen zufolge die Schlechtigkeit der Stadtleute aus der Schlechtigkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse resultiert, während die edlen Seelen dieser Leute hinter den Kulissen auf Erlösung warten. Dagegen meint Rousseau, daß die große Stadt gerade den Kern der Menschen verdirbt, ihren Willen. Überdies hat die Komplexität der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Beziehungen in der großen Stadt zur Folge, daß man nicht weiß, mit was für

140

einem Menschen man es in einer bestimmten Situation zu tun hat, wenn man einzig und allein weiß, was dieser Mensch tut, wie viele Kinder er zu versorgen hat - kurz, wie er sich verhält. Die Komplexität der gesellschaftlichen Beziehungen in der Stadt macht es schwierig, den Charakter einer Person aufgrund der materiellen Verhältnisse zu erkennen. Wirtschaftlich betrachtet, liegt es im Wesen des kosmopolitischen Zentrums, daß das, was man heute als »Surplus-Kapital« bezeichnen würde, akkumuliert wird. Hier genießen die Reichen ihr Vermögen und geben sich dem Müßiggang hin, und die Armen tun es ihnen nach; allein schon die Konzentration von Kapital führt dazu, daß einige wenige über Muße verfügen und die Vielen aus lauter Neid »genußsüchtig« werden, d. h. ihre materiellen Interessen zugunsten eines müßiggängerischen »Stils« opfern. Rousseau beschrieb die große Stadt also als eine Welt, in der man nicht sagen kann, was für ein Mensch der Fremde ist, mit dem man zu tun hat, auch wenn man weiß, was er treibt. Man begegnet ihm ja nicht in Situationen, die sich aus

einem funktionalen Zusammenhang ergeben, sondern nur im Kontext nichtfunktionaler Geselligkeit, in der sozialen Interaktion um ihrer selbst willen.

Und auf diese Erkenntnis gründet Rousseau seine Analyse des müßigen Spielens. Im Zustand der Muße interagieren die Menschen mehr und mehr aus bloßer Freude am Kontakt; je mehr sie außerhalb der Enge ihrer wirklichen Bedürfnisse Umgang pflegen, desto mehr werden sie zu Schauspielern, und zwar zu Schauspielern einer ganz besonderen Sorte:

»In einer großen Stadt [. . .] voller Intriganten, Müßiggänger, Menschen ohne Glauben und Grundsätze, deren Einbildungskraft von Müßiggang, Faulheit, Vergnügungssucht und großen Bedürfnissen verdorben ist und nichts als Ungeheuer gebiert und Bubenstücke eingibt, in einer großen Stadt, wo Sitten und Ehre nichts sind, weil man sein Leben den Augen des Publikums leicht entziehen kann, nur mit seinem Ansehen in Erscheinung tritt . . . «  
Ansehen - bekannt sein, erkannt werden, anerkannt sein. In der großen Stadt wird das Streben nach Ruhm zum Selbstzweck; die Mittel dazu sind all die Hochstapeleien, Konventionen und Manieren, mit denen die Menschen in der Kosmopolis so leichtfertig spielen. Und doch führen diese Mittel unausweichlich zum Ziel, denn wer nicht über einen vom Staat, der seinerseits das Werkzeug einer höheren Macht ist, zugewiesenen Platz in der Gesellschaft verfügt, der verschafft sich selbst einen, indem er seine äußere Erscheinung »zurechtmacht«. Alle Schauspielerei ist verderbt, und das einzige, was man durch das Spiel mit dem eigenen Erscheinungsbild erlangen will, ist Beifall. Dadurch wiederum, so meint Rousseau, zerstört die kosmopolitische Stadt die Glaubhaftigkeit der Religion, da sich der Mensch seinen Platz und seine Identität selbst schafft, statt sich in die Identität zu fügen, die die höhere Macht für ihn ausersehen hat. Das Streben nach Ansehen tritt an die Stelle des Strebens nach Tugend.

141

In Rousseau wohnen mehrere Seelen; viele der von ihm verfaßten Werke widersprechen einander oder nehmen voneinander abweichende Standpunkte ein. Was die Ansichten über Spiel, Prestige und Religion betrifft, so ist der Rousseau des *Emile* nicht genau derselbe wie der Rousseau des *Briefs an Herrn d'Alembert*. Und der Rousseau der *Confessions* hat sich ein Stück weit von der Strenge des *Briefes* entfernt. Der *Brief* vertritt eine extreme Position, die bis zur letzten Konsequenz verfochten wird.

Aus den Fußnoten:

106 Man hat Grund zu der Annahme, daß Rousseau in der scharfen Zurückweisung von d'Alemberts Schilderung des moralischen und religiösen Lebens in Genf sich selbst über den Wert einer kämpferisch asketischen Religion für eine Stadt klar werden wollte. Zu Rousseaus religiösem Denken vgl. Ernst Cassirer, »Das Problem Jean-Jacques Rousseau«, in: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, Bd. XLI (1932), S. 210 ff.

107 Zum englischen Kontext dieses Begriffs vgl. die *Translator's Notes in: Rousseau, Politics and the Ans. a. a. O.*, S. 149, Anm. 3.

108 EW., S. XXX. 16.

109 Rousseau, *Schriften*, a. a. O., Bd. 1, S. 348.

110 Johan Huizinga. *Homo Ludens*. a. a. O., S. 7, 10 ff.

111 Lionel Tnüing. *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass. 1972, S. 64. dt. uas Ende der Aufrichtigkeit. München 1980. S. 66 f.

112 Rousseau, *Schriften*, a. a. O., Bd. 1, S. 350.