

Pädagogisches Wissen in Bildern

Zum Bildprogramm der französischen Ausgaben des 18. Jahrhunderts von Rousseaus „Émile“

Zusammenfassung: Aus Anlass der 250. Wiederkehr der Erstauflage von Rousseaus Werk „Émile oder über die Erziehung“ widmet sich der Text der Analyse seiner Illustrationen. Die französischen Ausgaben des 18. Jahrhunderts wurden mit Kupferstichen von unterschiedlichen Künstlern gestaltet. Dabei war das Bildprogramm der Erstausgabe des Jahres 1762 noch von Rousseau autorisiert, während die posthumen Auflagen dies nicht mehr waren und einen vollständigen Wechsel des Bildprogramms vollziehen. Diese beiden unterschiedlichen Bildprogramme werden analysiert und in den Kontext ihrer Druckgeschichte gestellt. Dabei zeigt sich, auf welche Art das pädagogische Hauptwerk Rousseaus bildlich illustriert wird.

1. Einleitung

Viele unserer Wissensbestände sind uns als ikonisch gewordene Bilder nahezu eingeebnet worden. Von Delacroix' Gemälde „Die Freiheit führt das Volk“ über die Fotografie von Willy Brandts Kniefall von Warschau bis zu den Videoschleifen des Anschlags auf die Twin Towers in New York bieten uns diese Aufnahmen Sinnbilder für das Ereignis, das sie festhalten. Es handelt sich um verdichtete Strukturen, die in einem einzigen Bild in der Lage sind, eine komplexe Situation festzuhalten. Erst diese Fixierung ermöglicht es, sie über die Zeit in der Erinnerung zu halten.

Auch die Pädagogik verfügt, vielleicht nicht über solch radikale und eindrückliche, aber durchaus über sie prägende Bilder. Erinnerung sei an den Scherenschnitt, der Goethe mit Fritz von Stein zeigt, an Chardins Gemälde der jungen Schulmeisterin oder an die Fotografien von Robert Doisneau. Den Bildbestand der Pädagogik verfügbar gemacht haben Publikationen wie bspw. der zweibändige „Bilderatlas zur Schul- und Erziehungsgeschichte“ von Robert Alt oder die „Bilderwelten der Erziehung“ von Horst Schiffler und Rolf Winkeler (1991). Online wird ein großer Bestand im Bildarchiv *Pictura Paedagica Online* zur Verfügung gestellt.

Aus Anlass von Jean-Jacques Rousseaus 300. Geburtstag und dem 250. Jahrestag der Veröffentlichung seines Werkes „Émile oder über die Erziehung“ haben wir uns mit diesem Bildbestand befasst. Auch wenn bereits Robert Alt das Kapitel zur bürgerlichen Pädagogik seines Bilderatlases mit dem Abdruck einiger Illustrationen aus dem „Émile“ beginnt (Alt, 1965/66), so wissen doch die wenigsten, dass die ersten französischen Ausgaben illustriert waren und noch in Absprache mit Rousseau selbst erschienen.

Im Folgenden werden wir uns zunächst mit der Druckgeschichte des Werkes in seinen Anfängen befassen, um im zweiten Teil das pädagogische Bildprogramm dieser Ausgaben näher zu analysieren. Die leitende Frage hierbei ist, ob sich die theoretischen Aussagen zur Erziehung im „Émile“ in den Bildern wiederfinden oder ob die Bilder anderherum etwas zum Text hinzufügen, was nur Bildern möglich ist.

2. Druckgeschichte und Bildprogramm des „Émile“ seit der Erstveröffentlichung 1762

Im Mai 1762 wurde Jean-Jacques Rousseaus Werk „Émile ou de l'éducation“ zum ersten Mal veröffentlicht. Anhand des sehr umfangreich erhaltenen Briefwechsels von Rousseau lässt sich die spannende Geschichte der Publikation nachvollziehen (Leigh, 1965-1998; McEachern, 1989, S. 15-69).

Der Auftrag für die Drucklegung ging an Nicola-Bonaventura Duchesne, einen Verleger aus Paris. Für Rousseau war dies eine neue Zusammenarbeit, seine früheren Werke hatte er bei Marc-Michel Rey verlegen lassen. Diese neue Verbindung kam auf Vermittlung von Madeleine-Angélique de Neufville-Villeroy, der Frau des Herzogs von Luxemburg, zustande und versprach eine höhere Rendite (McEachern, 1989, S. 15). Weitere Unterhändler waren Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes und der Verleger Hippolyte-Lucas Guérin. Im September 1761 wurde der Vertrag zwischen Rousseau und Duchesne geschlossen (Leigh, 1965-1998, Briefe Nr. 1482, 1485, 1486).

Für die Verbreitung des Werks im Raum außerhalb Frankreichs wurde ein weiterer Verleger gesucht und gefunden: Im November 1761 schloss Duchesne auf Vermittlung von Guérin einen Vertrag mit dem holländischen Verleger Jean Néaulme (Leigh, 1965-1998, A245). Dies geschah mit Wissen und Zustimmung von Rousseau. Parallel dazu aber – und vermutlich zunächst ohne Wissen der übrigen Beteiligten – ging Duchesne eine Verbindung mit Jean-Marie Bruyset in Lyon ein, der ebenfalls eine Auflage für den Markt außerhalb Frankreichs drucken sollte, sehr zum Verdross von Néaulme (McEachern, 1989, S. 62; Leigh, 1965-1998, Brief Nr. 1679). Somit wurde parallel an drei Orten die Drucklegung des „Émile“ in Angriff genommen.

Die komplizierte Ausgangslage der Veröffentlichungen wird noch verwirrender, als die Erstausgabe in Paris erscheint: Duchesne gibt für die beiden Auflagen im Oktav- und Duodezformat als Erscheinungsort nicht Paris, sondern Amsterdam und Den Haag an, und als Verleger nennt er in beiden Fällen Néaulme (McEachern, 1989, S. 17). Dies geschieht wohl auch zu seinem eigenen Schutz, denn Anfang Juni wird das Werk bereits verboten und Rousseau muss aus Paris fliehen. Die Lyoner Edition von Bruyset war im späten Juni 1762 auf dem Markt. Auch er gibt als Verleger Jean Néaulme und als Erscheinungsort Amsterdam an. Für Néaulme wird die Situation unangenehm. Da in den Niederlanden durch Rousseaus ehemaligen Verleger Rey bereits für die Veröffentlichung des „Émile“ Werbung gemacht wurde, gerät Néaulme ins Visier der Obrigkeit

und seine Auflage wird – bevor das erste Buch im Handel ist – für den Verkauf in den Niederlanden verboten.¹

Trotz des Verbots wird das Werk in den nächsten Jahren vielfach verlegt. McEachern (1984) zählt 59² französischsprachige und 21 fremdsprachige Editionen vor 1800 (McEachern, 1984, S. 301).

Die meisten Ausgaben waren illustriert. Quellen belegen, dass Rousseau Einfluss auf die Auswahl des Bildmaterials nahm. So wird im Vertrag mit Duchesne festgelegt, dass kein Porträt als Frontispiz verwendet werden soll. Im Briefwechsel zum Thema der Bandaufteilung der fünf Bücher argumentiert Rousseau mit den bereits vorhandenen Frontispizen: Rousseau plante eigentlich eine dreibändige Publikation mit einer Sammlung der ersten drei Bücher in Band I; Band II und Band III sollten Buch IV und Buch V enthalten. Duchesne möchte stattdessen eher vier Bände, und dabei sollte Buch II geteilt werden. Neben der inhaltlich nicht sinnvollen Teilung des zweiten Buches sieht Rousseau hier auch das Problem, dass dann nicht jeder Band mit einer Abbildung beginnen kann.³

Aus einem Brief an den Verleger Néaulme geht hervor, dass Rousseau – auf Anfrage von Duchesne – die Themen für die Frontispize bestimmt hat. Auf Néaulmes Bitte nach mehr Informationen zu Inhalt und Umfang des von ihm zu druckenden Werkes schreibt ihm Rousseau:

J'estime que l'ouvrage aura au moins 60 feuilles; il est divisé en 5 livres que j'avois mis en 3 volumes dont le libraire m'a engagé à faire quatre. Une table des matières y est nécessaire. Il m'a demandé des sujets d'estampes et je les lui ai donnés; ainsi ils sont à lui et si vous voulez être instruit de ces sujets c'est à lui qu'il les faut demander. (McEachern, 1989, S. 50; Leigh, 1965-1998, Brief Nr. 1657)

Die erwähnten fünf Kupfer, d.h. für jedes der fünf Bücher ein Frontispiz, beschreibt Rousseau in der „Explication des Figures“ wie folgt:

I. La Figure qui se rapporte au premier Livre & sert de Frontispice à l'Ouvrage, représente Thétis plongeant son Fils dans le Stix, pour le rendre invulnérable. Voyez T. I. p. 37.

II. La Figure qui est à la tête du Livre second, représente Chiron exerçant le petit Achille à la Course. Voyez T. I. p. 382.

1 McEachern (1989) beschreibt, dass Néaulme sich bei seiner Ausgabe gegen jede Angabe eines Verlags oder eines Ortes auf dem Titelblatt entscheidet, sondern nur vermerkt, dass es sich um eine Kopie der Pariser Ausgabe handelt. Ein genaues Erscheinungsdatum gibt es nicht, aber im Dezember 1762 schickt Néaulme erst die letzten vier Kupferplatten an Rousseau, also ist dies als Datum post quam für die Amsterdamer Auflage anzunehmen.

2 Zählt man die Variationen mit, kommt man auf eine Zahl von 83 Editionen.

3 Leigh (1965-1998), Brief Nr. 1535: „Cette division aura deux inconvénients; le premier, qu'il n'y aura pas d'estampes à la tête du tome III ou au commencement du quatrième livre; [...]“

III. La Figure qui est à la tête du troisieme Livre & du second Tome, représente Her-mès gravant sur des colonnes les élemens des Sciences. Voyez T. II. p. 76.

IV. La Figure qui appartient au Livre quatre, & qui est à la tête du Tome troisieme, représente Orphée enseignant aux hommes le culte des Dieux. Voyez T. III. p. 28.

V. La Figure qui est à la tête du cinquieme Livre & du quartrieme Tome, représentent Circé se donnant à Ulysse, qu'elle n'a pu transformer. Voyez T. IV. p. 304.

(Rousseau, 1762, Seite nach Titelblatt)

Der Entwurf dieser fünf Tafeln geht zurück auf Charles Eisen, einem zur damaligen Zeit sehr angesehenen Maler und Zeichner – er war Zeichenlehrer der Mme de Pompadour und „dessinateur du roi“. Sein Bildprogramm wurde in allen drei Erstausgaben verwendet.

In der holländischen Ausgabe wurden die Eisen-Frontispize ergänzt durch ein weiteres Frontispiz mit der Inschrift „Traité d'Éducation“, das von Jakob van der Schley gezeichnet und gestochen wurde. Rousseau behagte dieses nicht besonders und er schrieb an den Verleger:

Le frontispice dont vous m'avez envoyé l'épreuve me paroît assez bien gravé; mais je le trouve bien pompeux dans ses promesses. [...] Je trouve plaisant aussi que vous m'avez fait commencer mon Livre par un solecisme. Ceux qui savent que j'ai un peu étudié ma langue verront bien que ce titre traité d'éducation n'est pas de moi. (McEachern, 1989, S. 61; Leigh, 1965-98, Brief Nr. 2297)

In den weiteren Auflagen findet sich dieses Frontispiz selten, vermutlich aufgrund des problematischen Vertriebs der holländischen Bücher. Die Illustrationen nach Charles Eisen werden lange Zeit in den Nachdrucken beibehalten.

Eine Neuerung erscheint erst 1764. Hier wird zum ersten Mal ein neues Frontispiz hinzugefügt: ein Bildnis von Rousseau mit der Inschrift „Vitam Impendere Vero“ (McEachern, 1989, Nr. 13A, S. 160-161). Der Entwurf geht zurück auf den Maler Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), gestochen wurde es von Reinier Vinkeles (1741-1816).

Ein komplett neues Bildprogramm erhält der „Émile“ erst mit dem Erscheinen einer Gesamtausgabe der Werke Rousseaus. Das Titelblatt gibt als Erscheinungsort London und das Jahr 1774 an. Die Auflage wird dem belgischen Verleger Jean-Louis de Boubiers zugeschrieben.⁴ Da Boubiers im gleichen Jahr vergeblich versuchte, mit Rousseau eine Neuauflage zu verhandeln, und einige Kupfertafeln mit 1779 signiert sind, geht Harrison davon aus, dass Rousseau die Neugestaltung nicht autorisiert hat und die Auflage insgesamt erst nach Rousseaus Tod 1778 erschienen ist (Harrison, 2001, S. 23).

4 McEachern, 1989, Nr. 26A (1774), S. 223-226. „This edition is usually attributed to Jean-Louis de Boubiers (1731-1807), a Belgian printer and publisher who began as a bookseller in Dunkerque, moved to Liège, and finally established himself in Brussels in 1768“ (Anm. 89, S. 223).

Neun⁵ Tafeln wurden dafür von Jean-Michel Moreau angefertigt, der wie schon Eisen ein sehr beliebter Künstler der damaligen Zeit war. Seine Bilder zeigen Szenen aus dem „Émile“, die von Zitaten begleitet sind.⁶ 1780/1782 wird Rousseaus Œuvre posthum als Gesamtausgabe von Freunden herausgegeben (McEachern, 1989, Nr. 30A, S. 252-253; die Auflage erscheint in drei Formaten als Duodez, Oktav und Quart).

Die Ausstattung der erhaltenen Ausgaben ist unterschiedlich, da die Drucke gesondert verkauft wurden. Sechs Kupferstiche wurden von Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) gestaltet. Neben einem neuen „Frontispice de l'Émile“ mit der Inschrift „L'Éducation de l'Homme commence à sa naissance“ hat Cochin das ursprüngliche, von Rousseau vorgeschlagene und von Eisen umgesetzte Bildprogramm wieder aufgenommen und Thetis, Chiron, Hermes, Orpheus und Circe in neue Bilder umgesetzt, diesmal allerdings mit Inschriften, welche die „Explications des Figures“ der Erstausgabe zitieren. Neben diesen neuen Illustrationen wurde das von Moreau entwickelte Bildprogramm wiederverwendet.

1783 datiert eine Auflage (McEachern, 1989, Nr. 41, S. 336-341), deren neue Kupfertafeln von Clement-Pierre Marillier stammen. Marillier hat Thetis aus dem ursprünglichen Programm von Eisen übernommen und dazu acht weitere Szenen aus „Émile“ in Bilder umgesetzt. Zwei der Szenen wurden schon von Moreau gezeigt, sechs neue beigefügt.⁷

5 Die gesamte Ausgabe enthält 29 Tafeln, alle von Moreau (Harrison, 2001, S. 24).

6 Die Abbildungen finden sich in der Datenbank Pictura Paedagogica Online der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF:

http://bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&f_IDN=220505772.

Das Frontispiz zu Buch I stellt eine Familienszene dar, die Inschrift beschreibt sie als „Voilà la règle de la nature, pourquoi la contrariez-vous?“. Buch II enthält eine Darstellung des Zusammentreffens mit dem erzürnten Gärtner – „Chacun respecte le travail des autres, afin que le sien soit en sûreté“ – und den Wettlauf des jungen, bewegungsfaulen Zöglings mit Bauernjungen: „Piqué de ma raillerie il s'évertue et remporte le prix“. Buch III zeigt die Rettung durch angewandte Astronomie mit „Courons vite: l'astronomie est bonne à quelque chose“. Buch IV wird geschmückt mit „La nature étaloit à nos yeux toute sa magnificence“, „Un violent exercice étouffe les sentimens tendres“ und dem fröhlichen Picknick auf dem Lande: „Les folâtres jeux sont les premiers cuisiniers du monde“. Buch V illustriert das Zusammenreffen von Sophie mit Émile: „Sophie, remettez vous“ und „Il en est nâvré je l'entraîne avec peine“.

7 Bilder siehe: http://bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&f_IDN=199292272.

Buch I ziert der Kupferstich „Je me mets à rire, tout le monde rit et L'Enfant rit comme les autres“. In Buch II wird die Szene des Zusammentreffens mit dem erbosten Gärtner aufgegriffen. In Buch III ist „Les applaudissement redoublés sont autant d'affronts pour nous“ dargestellt. Buch IV zeigt „Je crois donc que le monde est gouverné par une volonté puissante et sage“, „Monseigneur, j'ai cru que c'était George“. Ebenfalls wird die kleine Feier auf dem Lande dargestellt, hier mit der Inschrift „J'aurois aussi le plaisir de me sentir émuouvoir un peu les entrailles“. Buch V zeigt „Elle voit enfin avec une surprise facile a concevoir, que sa fille est la rivale d'Heucharis“ und „De sa blanche et débile main elle pousse un rabot sur la planche“.

Die Ausgabe von 1791/1792 schließlich vereinigt die neuen Moreauschen Tafeln mit vier neuen, aufwendigen Frontispizes nach Marillier (McEachern, 1989, Nr. 47A, S. 369-374).

3. „Émile“ oder die Aufgabe für die Illustratoren

Mit dem „Émile“ legt Rousseau seine Theorie der Erziehung vor, die er aus der Genese des Menschen entwickelt. Sein Werk ist weniger ein Bildungsroman, der in Episoden über das Leben eines Menschen in seinem Verlauf berichtet, als eine theoretische Konzeption über seine prinzipielle Genese. Zwar unterbricht Rousseau seinen Text immer wieder durch erzählende Elemente, aber in erster Linie verfolgt er systematisch eine Entwicklung, indem er die „Prinzipien des Erziehungsprozesses“ (von Hentig, 2003, S. 43) darlegt.

Die Illustratoren des „Émile“ sind demnach vor die Aufgabe gestellt, eine Theorie der Entwicklung des Menschen und ihrer Prinzipien bildlich zu gestalten. Autor und Verleger diskutieren zunächst die Form des Frontispiz, eine damals weithin verbreitete Art, ein Werk mit der dem Titel gegenüberliegenden Seite bildlich zu eröffnen (Michel, 2003 S. 534). An diesem herausgehobenen Platz hat es die Aufgabe, in die Idee des Buches einzuführen, seinen Gedankengang bildlich zu synthetisieren oder zu kommentieren.

Für unsere Analyse konnten wir auf verschiedene Exemplare der Erstausgaben zurückgreifen, die die von Rousseau autorisierten Stiche nach Charles Eisen umfassen. Darüber hinaus waren uns zwei nach Rousseaus Tod veröffentlichte Ausgaben aus den Jahren 1780/81 und 1793 zugänglich, die von Moreau und Marillier illustriert wurden. Die verwirrende Druckgeschichte zeigt, dass es viele verschiedene Auflagen mit ineinandergreifenden Bildentwürfen gab. Die vor und nach Rousseaus Tod entstandenen Werke weisen zwei gänzlich unterschiedliche Bildprogramme auf.

4. Das Bildprogramm von 1762: Der Rückgriff auf die Mythologie als der von Rousseau autorisierte Zugang zum „Émile“

Alle uns zugänglichen Ausgaben von 1762 weisen dasselbe Bildprogramm auf. Rousseaus Zustimmung fanden fünf Darstellungen mythologischer Figuren. Es handelt sich dabei um Thetis, Chiron, Hermes, Orpheus und Circe (aufgelistet in der Reihenfolge der Bücher). Alle diese Figuren werden in den ihnen zugeordneten Büchern erwähnt, nehmen hier aber keine herausragende, motivische Stellung ein. Als Frontispize nehmen sie die Funktionen von Leitfiguren wahr und führen in das jeweilige Thema der Bücher ein. Ihre Darstellung soll nacheinander analysiert werden.

4.1 Erstes Buch des *Émile*: *Thetis*

Das Frontispiz des ersten Buches des „*Émile*“ zeigt eine Frau, die ein Kleinkind, das sie mit einer Hand an der rechten Ferse hält, bis zur Brust kopfüber in bewegtes Wasser taucht. In einem Halbkreis wird sie umringt von vier Frauen. Der Himmel ist mit bedrohlich wirkenden Wolken bedeckt. Von diesem tosenden Treiben scheinen die Frauen irritierend unberührt zu sein. Alle uns vorliegenden Stiche der Erstausgaben haben diesen dramatischen Ton bei gleichzeitiger Ruhe der Gesichtsausdrücke der Frauen.

Die Gewänder zeigen, dass es sich nicht um zeitgenössische Darstellungen handelt. Doch welchen Sinn sollte es haben, ein Kind kopfüber in die Fluten des Wassers zu tauchen? Als Freizeitgestaltung wie zum Baden am See ist die Szene zu dramatisch.

Dies legt nahe, dass hier ein ritueller Akt in Szene gesetzt ist, um dem Kind symbolischen Schutz zukommen zu lassen. Dies erklärt auch die ruhigen Gesichtszüge der Frauen, denn sie wissen, dass das Leben des Kindes auf dem Spiel stünde, wenn das Untertauchen ausbliebe. Allein dies legitimiert einen solchen gewaltsamen Akt.

Die Bildunterschrift zu diesem Kupferstich lautet „*Thetis*“ und kennzeichnet so die Hauptfigur. *Thetis* ist in der griechischen Mythologie eine Meerestgöttin und zugleich Mutter von *Achill*, die ihren Sohn in die heiligen Wasser des *Styx*, des Flusses der Unterwelt, tauchte, um ihm so Unsterblichkeit zu schenken. *Achill* war deswegen bis auf die Stelle, an der *Thetis* ihn fasste – die sogenannte *Achillesferse* –, unverwundbar. Diese Stelle wird ihm im Trojatischen Krieg zum Verhängnis.

Für ein Werk, dessen Thema die Entwicklung des Menschen und seine Erziehung ist, ist dies eine düstere und pessimistische Eröffnung. Die Mutter in Gestalt der *Thetis* wird hier nicht als liebende, in ihr Kind vernarrte Frau gezeigt, sondern als diejenige, die ihr Kind vor den kommenden Widrigkeiten des Lebens schützen will, indem sie es in die Wasser des *Styx* – des Totenflusses – taucht.



Abb. 1: *Thetis* (Rousseau, 1762, Bd. I, Frontispiz)

Rousseau erwähnt Thetis im „Émile“ dort, wo er die übertriebenen Muttersorgen kritisiert. Er ist der Ansicht, dass die das Kind vergötternden und alle Gefahren verhindernden Mütter nicht wie Thetis ihre Kinder unverwundbar machen, sondern sie „tun das Gegenteil: sie tauchen ihre Kinder in die Verweichlichung und bereiten ihnen künftiges Leid“ (Rousseau, 1762/1989, S. 20). Rousseau geht davon aus, dass der Mensch zwar von Geburt an gut, aber nicht schon sittlich gut ist. Dies zu erreichen, ist Aufgabe der Erziehung. In den ersten Jahren der Kindheit „erträgt“ nach Rousseau das Kind „Umstellungen, die kein Erwachsener ertrüge. Sein weiches, biegsames Gewebe nimmt mühelos die Formen, die man ihm gibt. [...] So kann man das Kind widerstandsfähig machen, ohne sein Leben und seine Gesundheit zu gefährden“ (Rousseau, 1762/1989, S. 21). Es bewährt sich an den Prüfungen und Gefahren, die sich ihm in den Weg stellen; erst sie ermöglichen es dem Kind, Stärke aufzubauen. Gleiches tut in symbolischer Weise die Thetis der Abbildung. Das Ritual des Untertauchens ist selbst ein Akt der Gewalt, wie es auch das Gewährenlassen des Kindes sein kann. Die Welt selbst, in die das Kind geboren wird, ist nicht gut, sondern verleitet zum Schlechten und ist Quelle ständiger Gefahren. Martin Rang konstatiert denn auch in seiner immer noch gültigen Interpretation des „Émile“, dass alles, was „den Menschen erst recht eigentlich zum Menschen macht, [...] unlösbar mit jenen Verkehrtheiten, inneren Widersprüchen und Schlechtigkeiten verbunden [ist], unter denen wir leiden“ (Rang, 1959, S. 130).

Die Wasser des Styx versinnbildlichen die Gefahren der Welt, aber sie sind es auch, an denen das Kind seine Stärke gewinnt.

4.2 *Zweites Buch des Émile: Chiron*

Das Frontispiz des zweiten Buches setzt das Achill-Thema fort. Es zeigt einen kleinen Jungen im Wald, der einem Kentaur stolz und noch im Laufenden seinen gefangenen Hasen entgegenreckt. Der Kentaur reicht ihm im Gegenzug einen Apfel. Ihre Gesichter sind liebevoll einander zugewendet.

Das Mischwesen des Kentaur vereint symbolisch Stärke und Kraft des Pferdes mit Verstand und Vernunft des Menschen. Wenn nun ein solches Wesen sich um ein Kind kümmert, dann deutet dies auf zwei Aspekte hin, die für das Aufwachsen wichtig sind: Das Kind benötigt Schutz, der auf der Stärke des anderen beruht, und einen Verstand, der es anleitet. Die Art und Weise der Begegnung ist nicht nur in liebevoller Zuwendung dargestellt, sondern fokussiert auch auf den Austausch. Nach erfolgreichem Wettkampf zeigt das Kind stolz seine Trophäe, während der Kentaur es mit einem Apfel belohnt.

Die Bildunterschrift weist nun das Wesen als Chiron aus, dem Thetis ihren Sohn Achill zur Erziehung übergibt. Er gehört damit zu den weisen und gerechten Kentauern. Rousseau erwähnt Chiron in der Geschichte vom Wettlauf (Rousseau, 1762/1989, S. 129-130), die von einem Kind berichtet, das sich nur ungern bewegt und bei dem selbst die Geschicklichkeit eines Chiron an seine Grenzen gelangt. Rousseau fokussiert



Abb. 2: Chiron (Rousseau, 1762, Bd. I, S. 144/145)

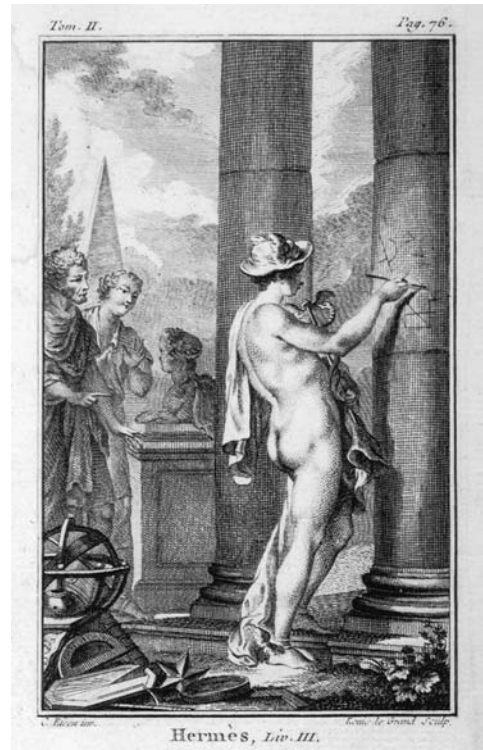


Abb. 3: Hermès (Rousseau, 1762, Bd. II, Frontispiz)

hier auf die Schwierigkeit der Erziehungsaufgabe, deren Handwerkszeug die kindgerechten Weisen der Erziehung sind. Sowohl die Illustration als auch die Textstelle handeln vom Wettlauf, d.h. von der Bewegung, die die kindliche Motorik schult und den Körper des Kindes kräftigt. Wie die Abbildung Hasen und Apfel als Gegenstände zeigt, die verzehrt werden können, wählt auch der Erzieher Jean-Jacques für seinen Wettlauf ein Kuchenstück als Lockmittel. Damit ist eines der Kernthemen des zweiten Buches umrissen: Der Erzieher hat die Umwelt des Zöglings so zu arrangieren, dass das Kind seinen natürlichen Bewegungs- und Wissensdrang schult. Dabei betont Rousseau: „Ich suche die Beziehungen [der Geometrie] und er findet sie, denn ich suche sie so, daß er sie finden muß“ (Rousseau, 1762/1989, S. 134).

Der Erzieher ist aufgefordert, die Umwelt des Zöglings so zu arrangieren, dass er durch die Sachen selbst erzogen und belehrt wird. Von diesen Erziehern ist nach der griechischen Mythologie Chiron einer der geschicktesten.

4.3 *Drittes Buch des Émile: Hermes*

Auf dem Frontispiz des dritten Buches sind zwei Säulen zu sehen, an denen ein nackter Mann mit einem Hut, einem über die Schulter geworfenen Tuch, einem Stab und Flügeln an den Füßen steht und mit einem Stift geometrische Zeichnungen in eine der Säulen ritzt (vgl. zur Mythologie: Bassy, 1982). Ihm schauen zwei Personen zu, die sich über das Gezeichnete zu unterhalten scheinen. In der Mitte und im Hintergrund sind Sphinx und Obelisk zu erkennen, während im Vordergrund verschiedene Messinstrumente wie Armillarsphäre, Winkelmaß, Sonnenuhr und Sieb zu sehen sind – alles Werkzeuge, die über Vermessung Wissen generieren, das anderen mitgeteilt werden kann. Derjenige, der in die Säule zeichnet, macht so sein Wissen anderen zugänglich. Die Illustration verwickelt uns demzufolge mit dem Thema des Wissens und dessen Vermittlung und Weitergabe.

Die Bildunterschrift benennt den zeichnenden Mann als Hermes, der in der griechischen Mythologie Götterbote und u.a. auch Gott der Wissenschaften ist. Rousseau berichtet im dritten Buch davon, „Hermes habe die Elemente der Wissenschaften in Säulen gemeißelt, um sie vor einer Überschwemmung zu sichern. Er hätte sie besser in die Köpfe der Menschen eingegraben, dann hätten sie sich durch mündliche Überlieferung erhalten“ (Rousseau, 1762/1989, S. 179-180). Rousseau kritisiert ein Buchwissen, das unverstanden weitergegeben wird. Er thematisiert das Problem der Nützlichkeit des Wissens und wendet sich dabei gegen bloße Belehrungen, die beim Kind nicht von eigenen Erfahrungen begleitet werden. Rousseau entscheidet sich für eine Illustration, die weniger die Kritik als das generelle Thema des Wissens in Szene setzt.

4.4 *Viertes Buch des Émile: Orpheus*

Mit dem vierten Buch eröffnet Rousseau seine Gedanken zur Jugend. Das Frontispiz zeigt einen im Freien dozierenden Mann, der, in wallende Gewänder gehüllt, eine Lyra in der Hand hält und seinen rechten Arm zu einer öffnenden Geste nach oben reckt. Umringt wird er von einer Vielzahl an Menschen und Tieren, die sich alle auf ihn bezogen verhalten. Viele knien vor ihm nieder und haben Gesicht und Hände zu ihm erhoben, einige verneigen sich zum Boden. Alle sind in Aufruhr begriffen und wirken, als seien sie herbeigestürmt, um dem Mann in der Mitte zuzuhören. Der Kupferstich zeigt uns jemanden, der durch seine Verkündigung Mensch und Tier in gleicher Weise in Ekstase versetzen kann.

Die Bildunterschrift weist ihn als Orpheus aus, den besten und berühmtesten Sänger der griechischen Mythologie, der mit seinem Gesang nicht nur Menschen, sondern auch Pflanzen und Steine berührte. Rousseau erwähnt Orpheus folgendermaßen: „Der gute Priester hatte mit Leidenschaft gesprochen. Er war bewegt und ich war es auch. Ich meinte, Orpheus singen zu hören, wie er die Menschen die Götter verehren lehrt“ (Rousseau, 1762/1989, S. 310).



Abb. 4: Orphée (Rousseau, 1762, Bd. III, Frontispiz)



Abb. 5: Circé (Rousseau, 1762, Bd. IV, Frontispiz)

Orpheus zur Leitfigur des vierten Buches zu machen und ihn rein religiös zu deuten, verkürzte jedoch ggf. die Bildaussage. Ein weiteres Thema des vierten Buches ist nämlich die Gefühlsbildung des Jugendlichen, und auch das greift die Illustration auf. Orpheus wird gezeigt, wie er die Gefühle der Menschen anspricht. Wir sehen eine Schar, die zu ekstatischen Körperreaktionen hingerissen wird. Das Frontispiz führt eine besondere Form der Leidenschaft vor Augen und lenkt damit nicht nur auf die göttliche Dimension der Anbetung, sondern auch auf die geschlechtlichen Leidenschaften und Formen der besinnungslosen Liebe.

Damit erweitert die Illustration die auf die religiöse Verehrung beschränkte Dimension des Textes.

4.5 Fünftes Buch des Émile: Circe

Das Frontispiz des fünften und letzten Buches zeigt einen Mann, der sich vor einer Frau verneigt und sich dabei auf ein Schwert stützt. Er blickt sie ein wenig von unten an, was durch die Beugung des Oberkörpers erzwungen wird. Ausgerüstet ist er mit Helm und

Schwert, und er hält in seiner linken Hand ein Bündel Kraut. Vor ihm steht mit geöffneten Armen ihn empfangend eine junge Frau. Sie trägt ein helles Kleid und hat ihren Kopf leicht zur Seite geneigt, was ihr etwas Liebreizendes verleiht. Die Szene trägt sich auf einem Vorplatz zu, der von Säulen umschlossen ist. Hinter den beiden Personen befindet sich eine Herde Schweine, die auf dem gepflasterten Boden nach Futter sucht. Sie will nicht so recht zur Szene passen.

Der Künstler hat hier eine Wiedersehensszene geschaffen, in der beide durch Blicke aufeinander bezogen sind. Allein das Schwert zwischen ihnen hat etwas Gebieterisches und Trennendes.

Die Bildunterschrift weist die weibliche Figur als Circe aus. Circe ist die Zauberin der griechischen Mythologie, die die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt und die selbst von Odysseus bezwungen wurde. Rousseau charakterisiert Circe im fünften Buch als diejenige, die „die Gefährten des Odysseus [verachtet], nachdem sie sie entwürdigte hatte, und gibt sich allein dem, den sie nicht ändern kann“ (Rousseau, 1762/1989, S. 484).

Das Bild zeigt den Moment der Bezwingung der Circe durch Odysseus, der mit Schwert und Zauberkraut auf sie zutritt. Circe ist nicht mehr die dämonische Zauberin, die die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt, sondern die liebende Frau, die Odysseus als ihren Mann empfängt.

Damit leitet das Frontispiz zum Hauptthema des fünften Buches: Émile trifft auf seine zukünftige Frau Sophie und kann nun die Leidenschaften des Jugendlichen in beständige der Eheschließung überführen. Das Bild zeigt den Moment des Aufeinandertreffens von Mann und Frau und das Sich-Begegnen im Blick. Das Kämpferische und das Moment der Verführungs- und Zauberkräfte sind hier an ihr Ende gelangt.

Das mythologische Bildprogramm bildet in der Abfolge Thetis – Chiron – Hermes – Orpheus – Circe – eine geschlossene Form, die Rousseaus Erziehungskonzeption in seinen thematischen Schwerpunkten in Bildern erfasst.

Während Thetis als Mutter dargestellt wird, die in einem gewaltsamen Akt ihr Kind in die Wasser des Styx taucht, um es vor den Widrigkeiten der Gesellschaft zu schützen, verweist sie darauf, dass die Aufgabe der Erziehung nicht ohne Gewalt ablaufen wird. Chiron wiederum verweist auf die Notwendigkeit der Erziehung selbst. Nach Rousseaus Konzeption ist eine Erziehung durch einen Erwachsenen notwendig, um sich als Mensch in der Gesellschaft zu entwickeln. Mit Hermes wird das Wissen selbst thematisiert, das lebensnah und an den Erfahrungen des Kindes sich bewähren und erworben werden muss. Orpheus verkörpert wiederum sowohl das Moment des Glaubens als auch – ggf. entgegen der Bildabsicht – das Moment der Gefühlsbildung, die nach Rousseau in der Jugendphase ihre Bändigung erfahren muss, um mit Circe letztendlich die Erfüllung der Liebe in der Ehe zu finden.

Die Erstausgaben des „Émile“ entwerfen demzufolge ein geschlossenes Bildprogramm, das mit Rückgriff auf mythologische Figuren Kernpunkte der Rousseauschen Erziehungskonzeption zu entfalten vermag.

5. Wechsel des Bildprogramms nach Rousseaus Tod 1778: Das narrative Moment

In den uns vorliegenden Ausgaben von 1780 und 1793 wird ein vollkommener Wechsel im Bildprogramm vorgenommen. Die Form des Frontispiz wird aufgegeben zugunsten einer Illustration mitten im Buch. Damit wechselt auch die Funktion des Bildes. Als Frontispiz musste das Bild den Text als ganzen kommentieren und aufgreifen; als Illustration mitten im Buch ist es stärker an die konkrete Textstelle gebunden. Der Illustrator könnte sich zwar eine Schlüsselstelle aussuchen, aber unsere Ausgaben des „Émile“ zeugen nicht von einem solchen Ansatz. Grundsätzlich geben beide Ausgaben den Rückgriff auf mythologische Figuren zugunsten der Illustration der narrativen Elemente auf. In einigen Fällen wird mehr als eine Illustration pro Buch entworfen, was vor allem dem jeweiligen Umfang der Bücher geschuldet ist. Insgesamt finden sich in der Ausgabe von 1780 neun Kupferstiche (vgl. Fußnote 6), während die Ausgabe von 1793 acht umfasst (vgl. Fußnote 7).

Bis auf zwei Male (im Buch II betrifft dies die Robert-Geschichte und im Buch IV die Picknick-Szene) wählen die Illustratoren Moreau und Marillier jeweils verschiedene Textstellen aus. Beide lassen sich von den eingestreuten Anekdoten im „Émile“ leiten und schlagen ein neues Kapitel im Bildprogramm auf.

5.1 Die Form der Umsetzung bei Moreau und Marillier

Die beiden Illustratoren der uns vorliegenden Ausgaben fokussieren sich auf die narrativen Teile des „Émile“. Sie zeigen somit, dass es sich nicht nur um ein theoretisches Werk handelt, das einer abstrakten Systematik folgt, sondern dass es auch unterhaltsam ist. Beim Betrachten der Illustrationen erhält man durchweg den Eindruck, dass das Werk eine fortlaufende Geschichte erzählt. Alle Stiche zeichnen sich durch eine situative Bewegtheit aus. Sie lassen die relative Starre der mythologischen Figuren vergessen und konzentrieren sich auf Geschehen, die für die Lesenden anschlussfähig sind. Alle Illustrationen zeigen Männer, Frauen und Kinder, die sich zeitgenössisch, d.h. dem 18. Jahrhundert entsprechend kleiden und bewegen.

Eine weitere Neuerung ist das Hinzufügen einer Bildunterschrift, die meist einen Satz der Textstelle wiedergibt, die das Bild aufgreift. Manchmal haben sie die Form einer Beschreibung (Buch I, 1793, „Je me mets à rire, tout le monde rit et L'Enfant rit comme les autres“), manchmal die eines Handlungsgrundsatzes (Buch II, 1780, „Chacun respect le travail des autres, afin que le sien soit en sûreté“), und manchmal sind sie in direkter Rede (Buch V, 1780, „Sophie, remettez vous“) verfasst. Die Bildunterschrift verbindet das pädagogische Werk mit den Illustrationen und fungiert als Scharnier zwischen Lesendem und Text. Damit wird dem Bild eine interessante Komponente genommen, die für das mythologische Bildprogramm zentral war: als Stimulus auf die Betrachtenden zu wirken. Sie werden durch die Bildunterschrift nicht angeregt, ein Rätselbild zu entschlüsseln und die Verbindung zwischen Bild und Text zu entdecken, son-

dern die Bildunterschrift führt sie an die Stelle, die das Bild illustriert. Die Illustratoren machen sich so zum verlängerten Arm des Autors; sie stehen in seinen Diensten, ohne selbst etwas Neues dem Text hinzuzufügen.

Allein die Auswahl der Textstellen variiert von Künstler zu Künstler. Doch unterscheiden sich die Bildprogramme von Moreau und Marillier tatsächlich, so wie Isabelle Michel dies in ihrer Studie pointiert? Sie schreibt: „Moreau [...] exprime les fondements d’une éducation rousseauiste. Aucune des illustrations ne ressemble cependant à celles d’un traité théorique, mais à celles d’un roman, ou plutôt d’actes théâtraux“ – diesen theatralischen und romanesken Illustrationen von Moreau stellt sie ein „Marillier reste très anecdotique“ entgegen (Michel, 2003, S. 543).

Tatsächlich sind jedoch die Unterschiede marginal und sollen im Folgenden betrachtet werden.

5.2 Motivwahl des narrativen Bildprogramms

Die Thematisierung der Kindheit in den ersten drei Büchern des „Émile“ wird von Moreau 1780 mit vier und von Marillier 1793 mit drei Kupferstichen illustriert. Darunter findet sich eine Übereinstimmung; beide Ausgaben illustrieren die Robert-Geschichte des zweiten Buches. Sie greifen auf eine vielzitierte Stelle zurück, die von den Begriffen „Eigentum“ und „Besitz“ handelt (Rousseau, 1762/1989, S. 79-80). Außer dem ersten Kupferstich von 1780 geben alle anderen Stiche kleine, narrative Episoden wieder. So werden die Geschichte zur Bekämpfung der Furcht der Kinder vor Masken (Rousseau, 1762/1989, S. 40), der Wettlauf um Kuchen zur Stimulierung der Bewegung eines lauffaulen Jungen (Rousseau, 1762/1989, S. 129-130 – vgl. Ritzi, 2011), der Nutzen der Astronomiekennntnisse beim Verirren im Wald von Montmercy (Rousseau, 1762/1989, S. 175ff.) sowie der Besuch beim Zauberer und die Irrungen der magnetischen Ente (Rousseau, 1762/1989, S. 165ff.) dargestellt.

Unterschiede in der Auswahl, die darauf hinweisen, dass Moreau mehr auf theatralische und Marillier mehr auf anekdotische Szenen setzt, finden sich hier unseres Erachtens nicht. Die Wettlauf-Geschichte und das Verirren im Wald aus der 1780er Ausgabe sind nicht weniger anekdotisch, als dass die Masken- und Zauberer-Geschichte theatral sind.

Unterschiede lassen sich jedoch in der Eröffnung der Illustration im ersten Buch sowie in der bildlichen Fokussierung zwischen Erzieher und Zögling finden.

Buch I wird in beiden Ausgaben mit je einer Abbildung versehen. Doch während die Ausgabe von 1793 gleich mit dem ersten Stich eine narrative Episode aus der Kindheit illustriert, eröffnet die Ausgabe von 1780 ihr Bildprogramm mit einer Familienszene.

Die Abbildung gewährt Einblick in das Schlafzimmer einer Familie, deren Kleinkind nackt auf dem Boden herumkrabbelt, während ein Mann und eine Frau sowie zwei weitere Kinder und eine Katze dem kleinen Kind erfreut bei seinen Bewegungen zuschauen. Die hier im privaten Raum gezeigten Personen bilden eine Familie. Die Erwachsenen sitzen nebeneinander und halten sich zärtlich-liebevoll an den Händen,



Abb. 6: „Voilà la règle de la nature pourquoi la contrariez-vous?“ (Rousseau, 1780, Bd. I, S. 32/33)

während sie mit Abstand das Kleinkind am Boden beobachten. Die Szene macht einen harmonischen Eindruck. Selbst die Geschwisterkinder blicken neugierig auf das Kleinste. Es entsteht der Eindruck, dass diese Familie nicht nur eine glückliche Paarbeziehung trägt, sondern dass auch die in sie hineingeborenen Kinder mit Liebe aufgenommen werden und ihren Freiraum erhalten.

Im Gegensatz zur Eröffnung des mythologischen Bildprogramms mit Thetis sind in dieser Illustration Dramatik und Gewalt abwesend. Dargestellt wird eher der gesellschaftliche Beginn der Kindheit: die Geburt und das Aufwachsen in der Familie. Die Bildunterschrift hierzu lautet: „Voilà la règle de la nature pourquoi la contrariez-vous?“ („So will es die Natur. Warum sich ihr widersetzen?“ – Rousseau, 1762/1989, S. 21). Doch die „Regel der Natur“, von der Rousseau spricht, nimmt sich gegen jegliche Verzärtelung aus. Auch wenn es für die Zeitgenossen neu gewesen sein mag, dass das Kind sich in Gegenwart der Mutter und nicht der Amme aufhält und das Kind nicht eng gewickelt in der Wiege gehalten wird, sondern sich stattdessen frei und zwanglos,

sogar nackt bewegen kann, so wirkt doch auf dem Stich alles so, als ob das Aufwachsen ohne Eingriff der Erwachsenen vonstatten gehen könne.

Dies widerspricht jedoch der Theorie Rousseaus. Neben der Tatsache, dass Rousseau sein Gedankenexperiment gerade nicht in der Familie stattfinden lässt, sondern fernab von ihr, ist er auch nicht der Meinung, dass sich die Entwicklung des Kindes von selbst vollzieht. Sondern gerade das Arrangieren der Umwelt ist von Beginn eine der Aufgaben des Erziehers. Dazu gehört auch das, was die Thetis-Darstellung in den Mittelpunkt rückt: das Zulassen von Gefahren und Prüfungen, an denen das Kind seine Stärke gewinnen muss.

Moreau beginnt somit sein Bildprogramm mit einer Bildidee, die der Konzeption des „Émile“ eher entgegengesetzt ist und die Betrachtenden auf die falsche Fährte lockt. Allerdings sind hier bereits die Erwachsenen und Geschwister auf das kleinste Kind mit Blicken bezogen. Dieser Blick auf das Kind wird in den folgenden Illustrationen fortgesetzt. So steht auch in den Illustrationen der Robert-Geschichte, des Wettlaufs

und des Verirrens im Wald von Montmercy das Kind im Zentrum der Aufmerksamkeit. Beim Wettlauf bildet ein von Rousseau als lauffaul charakterisierter Junge das Zentrum. In den anderen beiden Szenen halten sich der Erzieher Jean-Jacques und Émile an der Hand. Émile ist jeweils in die Szene mit einbezogen; sei es, dass er bei der Gärtner-Geschichte die Reaktionen des Gärtners auf die Ausführungen des Erziehers beobachtet, sei es, dass er selbst derjenige ist, der im Wald von Montmercy beim Anblick der Stadt sich seinem Erzieher mitteilt. Der Erwachsene erscheint in diesem Bildprogramm jeweils auf das Kind bezogen, was durch Blicke und das nahe Beieinanderstehen ausgedrückt wird.

Im Gegensatz dazu rückt das Kind in den Darstellungen von Marillier eher an den Rand und wird zum Beobachter. So bildet in der Illustration zur Masken-Geschichte zwar das Kind den Adressaten für die vor das Gesicht gehaltene Maske des Mannes, aber im Bildmittelpunkt befindet sich ein Mann, der eine weitere Maske zur Seite hält. Im Falle der Robert-Geschichte wirkt das Kind so, als ob es von den Erwachsenen vergessen wurde und abseits von ihnen sitzt. In der Illustration der Zauberer-Geschichte befindet sich das Kind zwar im Bildmittelpunkt, aber es wird von einem sich beschämt die Hand vor das Gesicht haltenden Mann weggezogen, der alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Marillier wählt demnach Szenen, in denen zwar auch Erwachsener und Kind, Erzieher und Zögling beieinander sind, aber sich nicht aufeinander bezogen verhalten.

Für alle Illustrationen gilt, dass das, was die mythologische Darstellung exemplarisch thematisierte, nun vom narrativen Bildprogramm vereinzelt aufgefasst wird. Während bspw. Hermes generell das Thema des Wissens symbolisierte, verweist die Montmercy-Szene auf die Anwendung der Astronomiekenntnisse im Wald und damit auf ein spezifisches Wissen für eine spezifische Situation. Das, was die mythologische Darstellung in symbolischer Art und Weise aufgreift, muss die narrative konkret darstellen, ohne grundsätzlich werden zu können.

Was zeigen nun die Illustrationen der Epoche der Jugend? Im Buch IV ähneln sich zwei der drei Abbildungen. Zum einen greifen beide thematisch die ausführlich von Rousseau skizzierte Geschmacksbildung auf: Menschen finden in zwangloser Umgebung, ohne „das ganze städtische Getue“ (Rousseau, 1762/1989, S. 380) zueinander und haben Freude aneinander. Moreau und Marillier wählen als Darstellung jeweils eine Picknickszene im Freien, die sich nur geringfügig voneinander unterscheiden. Zum anderen illustrieren beide eine Stelle aus dem „Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars“. Beide Stiche zeigen einen Vikar, der einem anderen Mann die Aussicht in ein Tal zeigt und damit auf die Schönheit der von Gott geschaffenen Natur verweist.

Nur in einer Illustration divergieren die Ausgaben. Während die 1780er Ausgabe sich auf die für die Jugenderziehung zentrale Stelle der Jagd fokussiert (Rousseau, 1762/1989, S. 343-344), wählt Marillier für seine 1793er Ausgabe die eher marginale Anekdote des M. de Turenne (Rousseau, 1762/1989, S. 246-247). Dabei verschenkt die Jagdszene ihr Potenzial.

Der Stich zeigt zwei junge Männer, die Gewehre halten und sich auf einer freien Fläche befinden. Während der eine sein Gewehr gesenkt hält, um es zu kontrollieren, tritt



Abb. 7: *Un violent exercice étouffe les sentimens tendres* (Rousseau, 1780, Bd. III, S. 174/175)

der andere hinzu. Zu ihnen schaut ein kleiner Hund auf. Die Szene scheint die beiden Männer in ihrer Freizeit zu zeigen.

Die Bildunterschrift hierzu lautet: „Un violent exercice étouffe les sentimens tendres“ – und erschwert die Bilddedeutung. „Heftig“ wirkt an dem Zusammensein der beiden Männer nichts; weder Körperhaltungen und Gesichtsausdrücke noch ihr Tun weisen auf eine Form der unterdrückten Gefühle hin. Moreau wählt zwar eine für das vierte Buch zentrale Stelle, findet aber keine angemessene Bildsprache für sie. Nach Rousseau ist die Jugendphase bestimmt von Gefühlen und Leidenschaften. Diese erfordern ihre eigene Erziehung und Bändigung. In der Jagd sieht er ein für die männliche Jugend geeignetes Mittel, sie zu kanalisieren. Doch all dies findet sich nur mit Mühe im Bild wieder; nur diejenigen, die den „Émile“ gut kennen, erkennen hier die zentrale Stelle der Jagd – die anderen sehen in ihr eine fast statische Szene mit zwei jungen Männern, die sich eher locker und nachlässig auf weiter Flur bewegen und ihre Freizeit miteinander verbringen.

Die Illustrationen für Buch V kreisen in beiden Ausgaben um Émiles zukünftige Frau Sophie, thematisieren dies jedoch unterschiedlich. Moreau entwirft in der 1780er Ausgabe zwei Stiche, die das freudige und traurige Aufeinandertreffen der beiden thematisieren. In einer ersten Illustration zeigt er eine Tischgesellschaft, zu der eine junge Frau hinzutritt. Der ihr gegenüber sitzende junge Mann wendet ihr sein erfreutes Gesicht zu und zeigt unbekümmert mit dem Finger auf sie. Ohne dass sie mit Blicken aufeinander bezogen dargestellt werden, sind sie die beiden Hauptpersonen der Szene. Es handelt sich dabei um das erste Aufeinandertreffen von Sophie und Émile im Hause der Eltern Sophies. Dieser Illustration gegenübergestellt wird eine Abschiedsszene. Ebenfalls eine kleine Gruppe von Menschen begleitet die beiden sich Verabschiedenden, die traurig wirken und sich nicht voneinander lösen wollen.

Demgegenüber stellt Marillier Sophie allein in den Fokus seiner beiden Abbildungen. Der eine Stich zeigt Sophie, wie sie der Mutter gegenübertritt. Sophie macht dabei ein bedrücktes, ernstes Gesicht. Die Bildunterschrift weist denn auch auf die Stelle hin, in der Sophie die Mutter fragt, wie sie den richtigen Ehemann wählen soll.

Die zweite Abbildung zeigt eine Szene in einer Tischlerwerkstatt. Wir sehen eine junge Frau, die einen Hobel führt, während ihr ein junger Mann dabei interessiert über die Schulter schaut. In der linken Bildhälfte ist eine erwachsene Frau zu sehen, die auf einem Stuhl mitten im Raum sitzt und in ein Gespräch mit einem Mann verwickelt ist. Marillier illustriert eine Szene, die Sophie beim Besuch in Émiles Werkstatt zeigt und in der sie selbst den Hobel ausprobiert.

Die Abbildungen der Bücher IV und V bleiben der narrativen Illustration treu. Jedoch stehen nicht mehr Émile und sein Erzieher im Zentrum.

Die Illustrationen der posthumen Ausgaben des 18. Jahrhunderts lösen sich von einer generellen Deutung des theoretischen Werkes und konzentrieren sich auf das Episodenhafte. Dies führt dazu, dass zwar in der Phase der Kindheit noch Erzieher und Zögling im Zentrum der Abbildungen stehen, diese Beziehung aber in den Büchern zur Jugend nicht mehr thematisiert wird. Die Illustrationen sind durch den Wechsel zur Narration nicht mehr in der Lage, ein geschlossenes, systematisches Bildprogramm zu präsentieren.

6. Résumé

Abschließend kann festgehalten werden, dass im 18. Jahrhundert die französischen Ausgaben des „Émile“ zwei unterschiedliche illustrative Zugänge zum Werk wählen. Während die noch von Rousseau autorisierten Erstausgaben des Jahres 1762 auf ein mythologisches Bildprogramm setzen, ersetzen die Illustratoren der posthumen Ausgaben dieses durch ein narratives.

Das mythologische Bildprogramm greift auf die Form des Frontispizes zurück, um in symbolischer und gleichsam exemplarisch-genereller Art und Weise in die Thematiken der Bücher einzuführen. Als Frontispiz stehen die Illustrationen an herausgehobener Stelle im Buch und kommentieren seinen Inhalt. Charles Eisens Stiche fordern so die Betrachtenden heraus, sich auf die entdeckende Suche zu begeben, wie Bild und Text in Verbindung stehen.

Die Abfolge Thetis – Chiron – Hermes – Orpheus – Circe – ist dabei in der Lage, Rousseaus pädagogisches Programm des „Émile“ bildlich zu fassen.

Ein solches geschlossenes Bildprogramm bietet der narrative Zugang der posthumen Ausgaben nicht. Mit der Entscheidung, verstreute Textstellen zu illustrieren, wird das Bild zur bloßen Abbildung des Textes. Die variierende Anzahl der Stiche enthebt sie auch der Bestimmung einer Schlüsselszene. Folgerichtig wählen die Illustratoren für ihre Abbildungen narrative Szenen. Das narrative Bildprogramm erfordert Betrachtende, die keine Rätsel lösen, sondern Freude an der Bilderzählung haben und durch diese angeregt werden, den Text zu lesen.

Damit findet in der Adressierung der Bildprogramme ebenfalls ein Wechsel statt. Verlangte das mythologische Bildprogramm am Entdecken interessierte Betrachtende, die die Verbindung zwischen Text und Bild erst suchen, so verlangt das narrative Bild-

programm solche, die sich von der Lebhaftigkeit der Illustrationen zum Lesen verführen lassen.

Beide Bildprogramme zeigen jedoch, dass es immer noch lohnend ist, sich mit ihnen zu befassen und sich mit den Gedanken des „Émile“ (wieder) vertraut zu machen. Die einzelnen Bilder heben Rousseaus Gedanken vielleicht nicht auf eine andere Ebene, aber sie verleiten dazu, Stellen des „Émile“ (wieder) zu lesen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen stammen aus Pictura Paedagogica Online (<http://bbf.dipf.de/pictura-paedagogica-online>).

Literatur

- Alt, R. (1965/66). *Bilderatlas zur Schul- und Erziehungsgeschichte* (2 Bände). Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag.
- Bassy, A.-M. (1982). Le texte et l'image. In H.-J. Martin (Hrsg.), *Histoire de l'édition française*, Bd. II (S. 140-161). Paris: Promodis.
- Harrison, C. (2001). Rousseau illustré au XVIIIe siècle, ou l'utilité du luxe. In Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel (Hrsg.), *Jean-Jacques Rousseau face aux arts visuels. Du premier „Discours“ au rousseauisme (1750-1810)* (S. 19-29). Neuchâtel: Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel.
- Leigh, R. A. (1965-1998). *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*. Genève: Inst. et Musée Voltaire.
- McEachern, J.-A. E. (1984). The Diffusion of Émile in the eighteenth century. In J. Terrasse (Hrsg.), *Rousseau et l'éducation. Etudes sur l'Émile. Actes du Colloque de Northfield (6-8 Mai 1983)* (S. 116-125). Sherbrook: Naaman.
- McEachern, J.-A. E. (1989). *Bibliography of the writings of Jean Jacques Rousseau to 1800. Bd. 2: Emile, ou de l'éducation*. Oxford: Voltaire Foundation.
- Michel, I. (2003). Les illustrations de l'Émile au XVIIIe siècle: Question d'iconographie. In F. Eigeldinger (Hrsg.), *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels* (S. 529-563). Genève: Éditions Droz.
- Rang, M. (1959). *Rousseaus Lehre vom Menschen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ritzi, C. (2011). Was getan, was geplant ist. *Mitteilungsblatt des Förderkreises Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung e.V.*, 22(2), 1-4.
http://bbf.dipf.de/foerderkreis/2011/mb_2011_02-1a.pdf [15.02.2012].
- Rousseau, J.-J. (1762). *Emile, Ou De L'Education* (4 Bände). La Haye, Amsterdam: Neaulme.
- Rousseau, J.-J. (1780). *Emile, Ou De L'Education* (4 Bände). London: ohne Verlagsangabe.
- Rousseau, J.-J. (1793). *Oeuvres complètes* (Band 7-10). Paris: Béliin.
- Rousseau, J.-J. (1762/1989). *Emil oder über die Erziehung* (9. Aufl.). Paderborn: UTB Schöningh.
- Schiffler, H., & Winkeler, R. (1991). *Bilderwelten der Erziehung. Die Schule im Bild des 19. Jahrhunderts*. Weinheim/München: Juventa.
- von Hentig, H. (2003). *Rousseau oder Die Wohlgeordnete Freiheit*. München: C.H. Beck.

Abstract: On the occasion of the 250th anniversary of the first edition of Rousseau's work "Émile, or: On Education", this contribution is dedicated to the analysis of the book's illustrations. The 18th-century French editions were designed with copperplate engravings by different artists. Of these, the pictorial program of the first edition, published in 1762, had still been authorized by Rousseau; this was no longer true for the posthumously published editions, which changed their pictorial program completely. These two different pictorial programs are analyzed and placed within the context of the history of their printing. Thus, it can be shown in what manner Rousseau's major work has been illustrated.

Anschrift der Autorinnen

Dr. Sieglinde Jornitz, Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF),
Schloßstr. 29, 60486 Frankfurt am Main, Deutschland
E-Mail: jornitz@dipf.de

Dr. Stefanie Kollmann, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF), Warschauer Straße 34-38,
10243 Berlin, Deutschland
E-Mail: kollmann@dipf.de