LiTheS

Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt

NUMMER 9 (Dezember 2013)

Person – Figur – Rolle – Typ I

Kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Zusammenhänge

Medieninhaber und Verleger
LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeberinnen und Lektorat
Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / P, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380–2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380–9761

Prof. Dr. Marion Linhardt
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I
Universitätsstraße 30, D-95447 Bayreuth
marion.linhardt@uni-bayreuth.de

Umschlagbild
Ausschnitt aus: Richard Ernst Kepler: Liebhaberinnen der deutschen Bühne. In: Die Gartenlaube (1894), Heft 4, S. 64–65.

Gestaltung und Satz
mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Kaiser-Franz-Josef-Kai 22, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: margarete.payer@mac.com

© Copyright
»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »http://lithes.uni-graz.at/lithes/«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeberinnen identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz
LiTheS Nr. 9: *Person – Figur – Rolle – Typ I* präsentiert u. a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Mai / Juni 2013 an der Universität Graz geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gefördert vom Vizerektorat für Studium und Lehre, vom Vizerektorat für Forschung und Nachwuchsförderung, vom Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz, vom Land Steiermark und der Stadt Graz.

ISSN 2071-6346=LiTheS

Vizerektorat für Studium und Lehre

Vizerektorat für Forschung und Nachwuchsföderung

KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE FAKULTÄT

Das Land Steiermark
Wissenschaft und Gesundheit

STADT GRAZ

INHALTSVERZEICHNIS

Typisierung und Theater

Reflexionen zum Rollenbegriff

Von Uta Gerhardt 7

Rollenanalyse in der Soziologie 8
Transformation des Theaters 12
Rollen und Theater 16
Verstehen – Ein Brückenprojekt 20

Die bürgerliche (Ideal-)Kultur und ihr Subjekt bei Nestroy oder *Habitus* und *Subjekt* in der literaturwissenschaftlichen Textanalyse

Von Maria Maierhofer 23

(Bürgerliches) Mann- und Frau-Sein bei Nestroy 24
Bürgerliche Kultur und bürgerliches Subjekt im 19. Jahrhundert 26
Bürgerliche Anti-Typen und Dekonstruktion der bürgerlichen Kultur 29
Fazit 32

Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern: die Soubrette und die muntere Liebhaberin im deutschsprachigen Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Von Marion Linhardt 33

1. Das Rollenfach im Allgemeinen und die Soubrette im Besonderen 33
2. Marie, Ottilie und Ghislaine, Kathi, Liesl und Juliette: aus dem Leben einiger „munterer Liebhaberinnen“ und „Soubretten“ 37
3. „Muß denn ich nur Gäng’ für’n Herrn Vettern machen, kann denn ich nicht meine eig’nen Angelegenheiten haben?“ – Besetzungssystematik und soziale Rollenmuster 41

Vom Sunnyboy zum Selbstmordattentäter – Zur profanen und theologischen Simsonfigur

Von Erasmus Gaß 47

I. Der theologische Simson 53

1. Simson als Gabe Gottes 54
2. Simson als Nasiräer 55
3. Simson als Retter Israels 56
4. Simson als Regent für Israel 57
5. Simson als charismatisches Werkzeug Gottes 58
6. Simson als Beter 58
7. Simson als exemplarisch Leidender 59

II. Der profane Simson 60

(A) Der mythologische Simson 63

1. Simson als Sonnenheros 63
2. Simson als Herkules 63
3. Simson als sechslockiger Held 64
4. Simson als Kulturheros 65

(B) Der folkloristische Simson 66

1. Simson als Wilder Mann 66
2. Simson als charismatischer Krieger 67
3. Simson als Held im Epos 67
4. Simson als biblischer Gibbôr 68
5. Simson als Trickster 68
6. Simson als Sozialbandit 69

Selbste in der Spätmoderne

Von Manfred Prisching 71

Einzigartigkeits-Normalitäts-Paradoxon 75
Findungs-Gestaltungs-Paradoxon 77
Sinnverlust-Sinnfülle-Paradoxon 79
Originalitäts-Typisierungs-Paradoxon 82
Gemeinschafts-Vergemeinschaftungs-Paradoxon 85
Stabilitäts-Flexibilitäts-Paradoxon 87
Leistungs-Konsum-Paradoxon 89
Spontaneitäts-Disziplinierungs-Paradoxon 90
Authentizitäts-Enhancement-Paradoxon 91

Zur prototypischen Modellierung ausgewählter Völker im Tabletop-Strategiespiel *Warhammer Fantasy*

Von Christian Braun 94

1. Einleitung 94

2. *Warhammer Fantasy* 94

3. Textquellen 96

3.1. Das Regelbuch 97

3.2. Die einzelnen *Armeebücher* 97

3.3. *White Dwarf* 97

3.4. *Black Library* 98

4. Zur Typisierung einzelner „Völker“ 98

4.1. Kurzbeschreibungen 98

4.1.1. Hochelfen 98
4.1.2. Dunkelelfen 99
4.1.3. Zwerge 99
4.1.4. Dämonen des Chaos 100

4.2. Bezeichnungen der einzelnen Truppentypen 101

4.2.1. Kommandanten und Helden 101

4.2.2. Kerneinheiten 101

4.2.3. Eliteeinheiten 102

4.2.4. Seltene Einheiten 103

4.2.5. Zur Prototypik von Völkern, Helden und Einheiten 103

5. Fazit 104

Anhang 105

FINANCIAL HIGHLIGHTS 105

Bildnachweise 107

Zur Arbeitsteilung auf dem Figurentheater – Beobachtungen und Fallbeispiele

Von Rudi Strauch 108

13 Beobachtungen zum Figurentheater 108

Zwei Fallbeispiele 112

1. Kasper 112

2. Vom Handpuppentheater zum Fernsehpuppenspiel 114

Typisierung und Theater

Reflexionen zum Rollenbegriff

Von Uta Gerhardt

In den siebziger Jahren, so sieht man heute im Rückblick, war die Welt fast noch in Ordnung: – In der Soziologie gab es eine Rollentheorie, die nichts mit dem Theater zu tun hatte, denn ihr Problem war, inwiefern die moderne Gesellschaft pluralistisch ist und ob sie es sein soll. Im Theater wurden fast überall Stücke gespielt, die als Rollen geschrieben waren und auch so aufgeführt wurden, während keinerlei Berührung mit der Wissenschaft gesucht oder gar gesehen wurde.

Aber heute, so muss man sagen, ist alles anders: – Die Soziologie hat die Rollentheorie, Errungenschaft aus zwei Jahrzehnten spannender Debatten, sang- und klanglos aus ihrem Themengebiet verbannt, während doch nach wie vor allenthalben soziale Rollen untersucht werden, allerdings mit Begriffen, die nicht aus der Rollentheorie stammen, und meistens ohne Kenntnis der früheren Diskussion. Das Theater wiederum hat die Rollen, ein Stück seiner Tradition mindestens seit William Shakespeare (wenn nicht Äschylos), sang- und klanglos aus seinem Repertoireverständnis möglichst zu verbannen gesucht, während doch die Stücke immer noch mit Rollen arbeiten und die Schauspieler sich schwer tun, wenn sie im Container oder auf einer Probebühne wie Alltagsmenschen auftreten (sollen), dass sie nicht unwillkürlich eine Rolle an- oder einnehmen. Da ihnen daran liegt, das Publikum – wenn überhaupt eines anwesend ist – möglichst nicht zu langweilen, ist der Spagat zwischen der Rolle, die keine sein soll, und dem Leben, das dabei gespielt werden soll, für den Schauspieler wahrlich nicht leicht (vielleicht für den Dramaturgen allerdings noch viel schwerer).

Mein Beitrag zeichnet im ersten Teil die Theoreme der Soziologie nach. Bis in die siebziger Jahre – die Palette reicht von Talcott Parsons über Erving Goffman bis zu *Rollenanalyse als kritische Soziologie,* das sich zu Alfred Schütz bekennt, und darüber hinaus – kann man verschiedene Stränge der Argumentation unterscheiden, allesamt bemüht, zu sozialen Rollen bzw. der Rollenhaftigkeit des sozialen Lebens etwas zu sagen, und bei einigen außerdem, die (idealisierende) Typisierung ins Visier zu nehmen. Im zweiten Teil wird der Gang des Theaters in den letzten Jahrzehnten skizziert. Seit es kein Stück und kein Publikum – also keine Rollen – mehr geben soll, sondern ein Skript genügen und eine Performance ausreichen soll, hat sich eine Theaterkultur entwickelt, die mit Blick auf Rollenrepertoire und Aufführungspraxis sich durch Wissenschaft begründet oder selbst eine „angewandte Theaterwissenschaft“ sein will. Im dritten Teil wird das Verhältnis zwischen Rollen und Theater angesprochen. Nun wird die Typisierung zum Thema: Denn die Gesellschaft und die Bühne haben gemeinsam, dass eine Typisierung stattfindet, wenn in den sozi-

alen Rollen, die das Leben verkörpern, oder dem Leben, das auf der Bühne nachempfunden oder gelegentlich beschworen wird, zwischen den Protagonisten etwas geschieht. Die Gesellschaft und die Bühne – im Blick auf Typisierung und Theater – kann man unter die Perspektive eines Dritten stellen, das sowohl eine Methode der Wissenschaft als auch ein Vorgang des Alltags ist – das Verstehen.

Rollenanalyse in der Soziologie

Den Anfang setzt Talcott Parsons in *The Social System,* dem Standardwerk der fünfziger Jahre.[1] Dort wird die pluralistische moderne Industriegesellschaft in ihren einander überlagernden Kontexten und Konstellationen erfasst, darunter Rollen, die ihrerseits in dem sozialen System – eigentlich ineinander verschachtelten Systemen – zu einem vielgestaltigen Positionsgefüge gebündelt werden. Für Parsons gehören Rollen – kleinste Einheiten der gesellschaftlichen Strukturen – in eine aufsteigende Linie immer abstrakterer gesellschaftlicher Formen: Die Rollen werden durch die Normen bestimmt, die sie umgreifen und überwölben, und die Normen wiederum entsprechen im sozialen System den noch allgemeineren und umfassenderen Werten, die eine Gesellschaft zum Lebensgrund für Millionen Menschen machen. Erst die Vielheit und Vielfalt der Lebenswelten, die nach denselben oder kommensurablen Normen und Werten funktionieren, macht die demokratische Gesellschaft möglich, wo die Einzelnen zusammenarbeiten anstatt entweder dauernd verhandeln oder wegen allfälliger Missverständnisse miteinander kämpfen zu müssen. Parsons' klassische Theorie erklärt die moderne Industriegesellschaft mit dem Begriff der Rolle(n): – aber von Typisierung, dies sei vermerkt, handelt Parsons jedenfalls *nicht*.

Ein anderer Ansatz des soziologischen Rollendenkens nimmt am Ende der fünfziger Jahre einen anderen Anlauf. In *The Presentation of Self in Everyday Life*[2] will Erving Goffman erläutern, wie die Individuen ihr Verhalten so sensibel aufeinander abstimmen, dass ein Geflecht der minutiös reziproken und doch zugleich asymmetrischen Vorgänge zustande kommt. Der Ausgangspunkt ist, dass die kleinste Einheit des gesellschaftlichen Geschehens die Selbstdarstellung in der Situation ist, wenn der Handelnde allerlei Strategien einsetzt, um möglichst einen guten Eindruck zu machen, aber doch immer wieder erkennen muss, dass er allenfalls seine Absichten zum Ausdruck bringen, nicht schon dadurch einen Anderen zu einer wünschenswerten Reaktion veranlassen kann. Danach schildert Goffman, dass nicht solche situationale Selbstdarstellung, sondern eigentlich das Handeln in Ensembles im sozialen Leben stattfindet, und dann erläutert er, dass solches Geschehen in Vorder- und Hinterbühne aufgeteilt ist, wobei man auch die gesamtgesellschaftlich „diskrepanten Rollen" noch bedenken muss, wie sie Goffman darstellt, nämlich den Arzt oder den Steuerberater, und auch die nicht zurechenbaren Rollen wie etwa den

1 Talcott Parsons: The Social System. Glencoe, Ill.: The Free Press of Glencoe 1951.

2 Erving Goffman: The Presentation of Self in Everyday Life. New York [u. a.]: Doubleday 1959. (= Doubleday anchor book. 174.)

Spion oder den Testkunden.[3] Die Theatermetapher veranschaulicht dabei zunächst der Gedanke, dass alles Verhalten in einem Ensemble stattfindet, wo miteinander Handelnde sich einem Team zugehörig fühlen, das für ein Publikum spielt, sowie dass außerdem Team und Publikum wiederum gegenüber der breiteren Öffentlichkeit ein Ensemble bilden, sozusagen gegenüber dem Publikum größerer Reichweite, dessen kritische Aufmerksamkeit allgegenwärtig ist. Die Welt des Ensembles kann die zu bespielende Vorderbühne sein, wo man formell miteinander umgeht, oder demgegenüber die Wohlfühlwelt der Insider, genannt Hinterbühne – beides sind Szenarien, wo Rollen aufeinander abgestimmt werden und im Kontext ‚stimmen' müssen. In weiteren Kapiteln verfeinert Goffman seine Analyse mehr und mehr, bis die Verästelungen der Dramaturgie der alltäglichen Lebenswelten sichtbar werden, die ein wahrlich beeindruckendes Geflecht feinmaschiger Regeln und Regelverwendungen ergeben. Schließlich kommt das Buch zu dem Schluss, der nun die Pointe setzt: Jetzt werde klar, wie er gesteht, dass die Theatermetapher eigentlich gar nicht das Theater meint – sondern das wirkliche Leben in seinen wirklichen Formen, die von der gesellschaftlichen Selbstdarstellung des Einzelnen bis zur Regieführung großer öffentlicher Anlässe reichen, wenn und weil sie nach einem Skript ablaufen. So ist das Prinzip Theater zu verstehen: Die Team-Publikums-Inszenierung in sensibel variablen Szenarien entspricht jener *Presentation of Self in Everyday Life*, die die Rollen zum Grundmuster der Selbstverwirklichung in der Gesellschaft macht. Allerdings: Von Typisierung spricht auch Goffman in diesem klassischen Text zur Rollentheorie nicht, nicht einmal, als er die Metapher „Theater" zum Hauptthema seiner Analyse macht.

Erst *Rollenanalyse als kritische Soziologie*[4] sieht die Typisierung: Die Arbeit erscheint zu Beginn der siebziger Jahre, als die Debatte über Ralf Dahrendorfs *Homo Sociologicus*[5] voll im Gang ist, wo der Rollenbegriff Parsons' kritisiert wird, weil dort nichts über Freiheit erwähnt werde. Nun macht *Rollenanalyse als kritische Soziologie* die Vielheit und komplexe Vernetzung sozialer Rollen zum Angelpunkt der Analyse – obwohl die Theatermetapher nicht vorkommt. Mit kritischer Soziologie ist in diesem Ansatz nicht die Gesellschaftskritik gemeint, sondern jene Logik der Vergesellschaftung steht zur Debatte, welche Georg Simmel erkennt, wenn er die *Aprioris* des Gesellschaftsverstehens bezeichnet, wozu auch das Apriori des *Typus Mensch* gehört: Dass jemand etwa ein Mann, ein Offizier, ein Beamter, ein Deutscher ist – sämtlich Rollen, die eine Identität verleihen –, ist ein Gedanke der klas-

3 Ebenda, Kap. IV, S. 141–166.

4 Uta Gerhardt: Rollenanalyse als kritische Soziologie. Ein konzeptueller Rahmen zur methodologischen und empirischen Begründung einer Theorie der Vergesellschaftung. Neuwied: Luchterhand 1971. (= Soziologische Texte. 72.)

5 Ralf Dahrendorf: Homo Sociologicus. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 10 (1958), S. 178–208. Der Aufsatz wurde als gesonderte Schrift seither in etwa 20 Auflagen gedruckt.

sischen soziologischen Theorie, der hier wieder zu Ehren kommt.[6] Fortgeführt wird Simmels Gedanke in *Rollenanalyse als kritische Soziologie* durch Rekurs auf Alfred Schütz in *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*[7], wo erstmals in der Geschichte des soziologischen Denkens die idealtypischen Strukturen des Sozialen explizit dargestellt werden: Die personalen und die Ablauftypen der Sozialwelt, so Schütz, sind idealtypisch gedacht, und sie werden als solche in der Alltagswelt wirksam, während gleichzeitig die sozialwissenschaftliche Analyse mittels Idealtypen wiederum diese Strukturen der Sozialwelt analysiert – hier wird also der Rollengedanke nunmehr gesellschaftstheoretisch verankert. Zwar spricht Schütz seinerseits nicht von Rollen, aber der Sachverhalt, den Schütz thematisiert, sind Rollen als die

> „Bilder vom Anderen", wie sie stets „‚Typen' insofern [sind], als sie – in subjektiven Sinnzusammenhängen wirkend – ganzen Personengruppen gemeinsam sind. Ihre ‚*Idealität*', so Schütz, stellt sich dadurch her, dass die typisierten Verhaltensformen als immer wieder auftretende erlebt werden. Den Vorgang, der solche idealtypischen Bilder vom Anderen erzeugt, bezeichnet Schütz als die *Synthesis der Rekognition*".[8]

Das heißt: Schütz arbeitet – als Philosoph – phänomenologisch, um soziologisch zu begründen, dass bei ganz unterschiedlichen sozialen Positionen und / oder kulturellen Lebenswelten – wo also vieles ungleich scheint – dennoch etwas Gleiches gesehen und im interpersonellen Handeln wirksam wird – wo ansonsten alles ungleich scheint. Man kann etwa die Rolle der alleinerziehenden Frau mit Kindern in einem Armenviertel oder der Ehefrau eines Großindustriellen mit Einzelkind, jene in einer zerrissenen Flüchtlingsfamilie in einem Lager in Eritrea oder in einem Großhaushalt einer Südseekultur nebeneinander stellen, wo die Lebensverhältnisse kaum vergleichbar sind, aber dennoch werden alle diese Personen gleichermaßen unter die – zur ‚reinen Form' typisierend verdichtete – Rolle der Mutter subsumiert und im Handeln adäquat gedeutet. So kommt es, dass die nach ihren Altersrollen, Geschlechtsrollen, Berufsrollen etc. grundsätzlich in ganz verschiedene gesellschaftliche Kontexte eingegliederten Individuen für andere *erkennbar* werden. Erst dies sichert die Verlässlichkeit des Verhältnisses zu ihnen und gewährleistet, dass das Verhalten – auch wenn man sich persönlich überhaupt nicht kennt – dennoch von beiden Seiten her ‚passt' und akzeptiert wird. *Rollenanalyse als kritische Soziologie* erläutert dabei, dass die Kontexte, in denen die Rollen stehen, von den Statusrollen über die Positionsrollen bis hin zu den Situationsrollen variieren – so sind etwa die Nationalität oder das Geschlecht Statusrollen, im Beruf und in der Familie gibt es Positionsrollen, und so ephemere und doch ubiquitäre Typisierungen wie Liebhaber oder Verkehrsteilnehmer sind Situationsrollen. Die drei Kontexte – es sind die Be-

6 Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig; Berlin: Duncker & Humblot 1908.

7 Alfred Schütz: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. Wien: Springer 1932.

8 Gerhardt, Rollenanalyse, S. 206.

zugsebenen für die idealisierende Typisierung in den gesellschaftlichen Handlungszusammenhängen – schaffen einen Rahmen für die soziologische Theorie, die sich mit dieser Analyse die vieldimensionalen Lebenswelten in interpersonalen Strukturen und Interpretationen erschließt.

Zum Thema „Person – Figur – Rolle – Typ" trägt dieser Theorieentwurf zweierlei bei: Erstens wird deutlich, dass das Rollenverständnis nicht bloß Typisierung, sondern idealisierende Typisierung meint. Simmel spricht in *Soziologie*, seinem großen Werk, vom „Typus Mensch",[9] den jeder an jedem anderen erkennt und im Handeln unwillkürlich zur ideellen Möglichkeit seiner selbst macht – die idealisierende Typisierung stilisiert den Anderen unwillkürlich zur Verkörperung seiner äußersten Möglichkeiten. Zweitens wird deutlich, dass nicht alle zwischenmenschlichen Beziehungen demselben Raster entsprechen – also begrifflich gleichartig bloß als Rollen zu denken wären. Schütz macht in *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* klar, dass in der anonymen Sozialwelt – er spricht von „Mitwelt" – eine Ihr-Beziehung herrscht, also das „alter ego in der Mitwelt als Idealtypus" gilt, welches anders aussieht als das Bild des Anderen in der „Umwelt", wo zwischen den einander „face-to-face" Kennenden eine Wir-Beziehung besteht,[10] was einen viel breiteren Spielraum für Individualität eröffnet: Während die erstere eine unpersönliche Identität schafft und dadurch anonyme Interaktionen ermöglicht, erlaubt letztere eher persönliche Beziehungen und Identitäten. Mit anderen Worten: Die Welt der Rollen ist vielgestaltig und vielschichtig, ein wahres Geflecht aus Ebenen und Deutungen.

Der Theorieentwurf – in den siebziger Jahren Neuland – hat langfristig zwar wenige Spuren im soziologischen Denken hinterlassen, kann aber doch aus guten Gründen hier noch einmal in den Vordergrund gerückt werden. In den siebziger Jahren haben marxistische Kritiker moniert, es werde zu wenig Gesellschaftskritik geübt. Gerade dieser lächerliche Vorwurf, der damals dem Zeitgeist huldigte, allerdings eine gewisse Wirkung nicht verfehlt hat, mag erklären, warum die Rollenanalyse, die den Idealtypus zum Angelpunkt macht, nicht zum tonangebenden Theorem geworden ist, das die moderne Welt zu erfassen vermag. Ihr Erkenntnisinteresse ist hochaktuell, allemal für das Verhältnis zwischen Typisierung und Theater bildet diese Rollenanalyse ein unverzichtbares Versatzstück. Man kann den Bogen zwischen den beiden Themenfeldern spannen, wenn man die Begrifflichkeit aus *Rollenanalyse als kritische Soziologie* heranzieht und außerdem – ohne dass dies damals offensichtlich war oder heute bewusst wird – ein weiteres Werk der Soziologie zur Kenntnis nimmt, das ein Wegbereiter für eine Wende der Theorie war, aber heute ebenfalls fast vergessen ist: Erving Goffman hat in der Mitte der siebziger Jahre einen veritablen Neuanfang der soziologischen Theorie versucht (mit dem Hauptbegriff eines *Theatrical Frame* des Gesellschaftsbewusstseins) – zusammen mit dem Typisierungskonzept der Rollen-

9 Simmel, Soziologie, S. 154.

10 Schütz, Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt, S. 206.

theorie könnte dies wahrlich eine aufregende Perspektive eröffnen, um die Theaterdiskussion zu bereichern.

Im Jahr 1974 liegt *Frame Analysis* vor, ein Meisterstück der verstehenden Soziologie.[11] Dieses Werk macht das Bewusstsein zur Arena für Verstehen des gesellschaftlichen Handelns und legt dar, in welchen Rahmungen die verästelten Stränge gesellschaftlicher Wirklichkeitswahrnehmung verlaufen und interpersonell zu deuten sind. Ausgangpunkt sind einfache Modi wie Scherz, Traum etc., aber interessant ist, dass wie bei der Musik, wo Tonarten und Schlüssel gelten, das Szenario sich vielgliedrig und verschachtelt auffächert, nämlich durch Modulierungen aller Art, was immerzu Täuschungen und Doppelspiel erzeugt oder möglich macht. Da erläutert das Kapitel *The Theatrical Frame*[12] den zentralen Gedanken: Die Performanz auf einer Bühne folgt einer Rolle und stellt im Bewusstsein des Zuschauers unwillkürlich ein Bild des Lebens her. Dazu Goffman: „we […] apparently find no difficulty in understanding whether a real role is in question or the mere stage presentation of one."[13] Auf der Bühne schaffe oder erreiche das Schauspiel eine innere Welt des Zuschauers, erzeuge sogar Spannung – „suspensefulness" – „through very careful manipulation of a model-like environment".[14] Der Rahmen Theater – sozusagen das Szenario des narrativen Erkennens – setze das mentale Erlebnis durch *Transformationen* frei, und es entstehen Wirklichkeitswahrnehmungen, die das Leben betreffen und / oder verstehen, wenn tatsächlich ja auf der Bühne etwas geschieht, was eben nur im Zuschauer die Erfahrung erzeugt, wie sie das wirkliche Leben verkörpert: Da gebe es Räume mit nur drei Wänden, eheliche Aussprachen zwischen einander körperlich nicht Zugewandten, ungewöhnlich freimütige Reden über eigene Absichten etc. – sozusagen werde mit theatralischen Mitteln der Zuschauer unvermerkt und durchaus wirksam in den Zustand versetzt, als säße er mittendrin in einem Drama und dieses wäre wie das Leben.

Transformation des Theaters

Peter Weiss in *Die Ermittlung* und Peter Handke in *Publikumsbeschimpfung* – zwei Stücken der sechziger Jahre, deren lange Schatten bis heute reichen – haben sich dem Diktat der vorgezeichneten Rollen verweigert. Weiss' Bericht zu Eichmann porträtiert keine fiktionalen Charaktere, sondern konfrontiert den Verbrecher mit dem Leiden seiner Opfer durch die Vorhaltungen seiner Staatsanwälte – alles auf der Bühne dient der moralischen Aufklärung des Publikums; Handkes Stück spielt keine Handlung frontal vor dem Publikum, sondern will durch Provokation der Zuschauer möglichst deren Tumult bewirken, so dass – trotz allem fiktiv – eine Art Schlagabtausch zwischen dem Ensemble und dem Publikum stattfindet.

11 Erving Goffman: Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. New York [u. a.]: Harper and Row 1974. (= Harper colophon books. 372.)

12 Ebenda, Kap. 5, S. 124–155.

13 Ebenda, S. 128.

14 Ebenda, S. 136.

Peter Brook erklärt in *The Empty Space*[15], der großartigen Streitschrift gegen die Tradition oder die Langeweile (je nachdem), dass das Theater, will es lebendig bleiben, keiner Norm folgen sollte, nicht einmal dem Stück, das doch die Inhalte vorgibt. Brooks berühmter – meistens als Plädoyer für das heutige (sogenannte) Regietheater missverstandener – erster Satz des Buches: „I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged."[16] Aber Brook erläutert vier Sparten (eigentlich Typen) des Theaters, um genauer zu begründen, warum ein Neuanfang nottue – in den sechziger Jahren. Unter diesen Typen will Brook die drei erstgenannten zwar bejahen, aber zugleich auch problematisieren, um dem vierten und letzten Typus, der sein eigenes Schaffen umreißt, das Wort zu reden: Das „tödliche Theater" – so Brook – ist langweilig, weil es einer Vorlage folgt, die anderwärts bereits erfolgreich war oder historische Praxis ist, deren Zeit allerdings längst vergangen ist. Das „heilige Theater" zieht demgegenüber seine Zuschauer – eigentlich Teilnehmer – in seinen Bann, weil ihm Leben innewohnt, das nichts mit dem Theater zu tun hat, sondern aus der Religion, dem Ritual, der Kultur strömt – es sind die Großereignisse des öffentlichen Feierns oder Gedenkens. Das „derbe Theater" hat allemal seine Lacher und Liebhaber, zumal wenn „wie das Leben" (lifelike) gespielt wird[17], aber man solle sich nicht täuschen, so Brook: Brechts Produktionen am Berliner Ensemble, die scheinbar das Volk erreichen konnten, hätten aus „his richness of thought and feeling" gelebt, also der Imagination des genialen Theatermachers, nicht aus dem Fundus wie immer geglaubter Volksnähe.[18] Das „unmittelbare Theater" ist schließlich zugleich die Antwort auf die brennenden Fragen und jedes Mal ein Abenteuer ohnegleichen:

> „The first rehearsal is always to a degree the blind leading the blind".[19] – „A director learns that the growth of rehearsals is a developing process. […] The actors' sensibilities turn searchlights on to his own, and he will either know more, or at least see more vividly that he has so far discovered nothing valid."[20]

Am Schluss seines fulminanten Plädoyers für das immer Neue nimmt Brook – fast unbemerkt von seinen Adepten – sich selbst zurück und räumt ein, dass sein Theater ein Experiment sei, das jedes Mal auch kläglich scheitern könne (selbst wenn ein Meister dabei seinen Genius frei ausleben mag): Nicht das Buch, sondern das Theater zähle, denn schon wenn man es liest, sei das Buch veraltet, während das Theater wenigstens ermögliche, das Unvollkommene noch einmal und anders besser

15 Peter Brook: The Empty Space. (ED London 1968.) Harmondsworth, Middlesex: Penguin 1972.

16 Ebenda, S. 11.

17 Ebenda, S. 85.

18 Ebenda, S. 86.

19 Ebenda, S. 118.

20 Ebenda, S. 118–119.

zu machen: „[U]nlike a book, the theatre has one special characteristic. It is always possible to start again."[21]

Brooks International Centre for Theatre Research (Centre International de Recherche du Théâtre) in Paris, gegründet 1970, mag den Anstoß gegeben haben: Ab den siebziger Jahren kommt hinsichtlich Theater die Wissenschaft ins Spiel – in Deutschland gibt es seit den achtziger Jahren Theaterwissenschaft an fast allen Hochschulen. Die Prinzipien erläutert das Standardwerk *Theaterwissenschaft*[22]: Erika Fischer-Lichte beginnt ihr Panorama der Theaterwissenschaft mit „Überlegungen zum Aufführungsbegriff", fährt fort mit dem Thema „Aufführungsanalyse" einschließlich „Theaterhistoriografie" und kommt von da schließlich zur „Theoriebildung", wobei gilt, „dass wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Erkenntnis sich hinsichtlich ihres theoretischen Charakters nur graduell unterscheiden".[23] Goffmans *Rahmenanalyse* wird erwähnt, und Victor Turners *The Ritual Process*[24] wird herangezogen, um eine „Wahrnehmungs- und Bedeutungstheorie" zu entwickeln, welche die „Ereignishaftigkeit" eines Theatergeschehens soziologisch oder ethnologisch erklären will.[25] Aber nicht jede Theorie überzeugt, wie Fischer-Lichte weiß: Allemal sei die „Manipulationstheorie" zu verwerfen, welche den Zuschauer als passiv begreift und allenfalls für Thingspiele taugt, denn Guckkastenoptik oder Feierlichkeitspathos mochten dem „Bedürfnis nach Vergemeinschaftung" entsprechen, wie es in den Zwischenkriegs- und Kriegsjahren herrschte, aber heute sei Manipulation des Publikums als Ethos des Theaters nichts mehr wert: Die „künstlerische Praxis"[26] gebe den Ausschlag. In bewusster Zuhilfenahme der „theoretischen Reflexion" werden – so Fischer-Lichte – die experimentell entwickelten „Schauspieltheorien, Bewegungstheorien, Theorien der Kreativität" erst durch Praxis „valide"[27]: Die Praxis, wie sie sich durch die Proben auf der Bühne zunächst bewähren müsse, schaffe erst den verlässlichen Angelpunkt für die Konzeption einer Inszenierung, die dann am Ende in der Premiere ihre Feuertaufe erlebt. Rollen kommen in diesem Szenario, dessen A und O die Aufführung ist, eigentlich nicht mehr als Charaktere in Stücken vor, wo der Text eines Autors zählt, sondern Rollen werden und sind allenfalls der Anlass für Körperlichkeit, also Präsenz auf der Bühne, wie sie der Schauspieler sozusagen *in actu* darbiete: „Für Grotowski ist das Körper-Haben nicht vom Leib-Sein zu trennen".[28] Fischer-Lichte zieht Goffman heran, um ihre kühne These zu stützen,

21 Ebenda, S. 157.

22 Erika Fischer-Lichte: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen; Basel: Francke 2010.

23 Ebenda, S. 136.

24 Victor Turner: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine 1969.

25 Fischer-Lichte, Theaterwissenschaft, S. 146, vgl. auch S. 62.

26 Ebenda, S. 149.

27 Ebenda, S. 148.

28 Ebenda, S. 43.

letztlich verkörperten die Rollen, wie sie in Gestalt der Schauspieler auftreten, ihrerseits das Leben, wie es zu spielen sei: „In diesem Sinne ist der Mensch immer schon als ein Schauspieler zu begreifen – was durch den Schauspieler symbolisiert und bewusst gemacht wird."[29]

Jenseits solcher Theaterwissenschaft lauert indessen ein Theater, das noch viel radikaler verfährt, wenn es die Tradition noch viel unbarmherziger verbannt. Die *Angewandte Theaterwissenschaft* will überhaupt nichts mehr vom Hiatus zwischen Leben und Bühne wissen, und zwischen Schauspieler und Zuschauer unterscheidet sie *nicht.* „Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis" heißt Helga Finters Bericht über „Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991–2008".[30] Das neue Genre, das seit den achtziger Jahren immer mehr Anhänger gewinnt, heißt *postdramatisches Theater* – für diese Art Theater stehe das „Schlagwort *performance*".[31] Eine neue Generation der Theaterschaffenden habe sich vorgenommen, „wie Heiner Goebbels formuliert hat, [den] ‚herrschaftsfreien Raum' des theoretischen und praktischen Experimentierens" auszuloten[32]: Durch Delokalisierung und Dekonstruktion soll das Selbstverständliche kritisch hinterfragt und dadurch die Wirklichkeit in ihrer nackten Kälte oder beunruhigenden Vordergründigkeit vorgeführt werden. Dazu sollen fünf Kriterien oder Schritte verhelfen, die den Übergang vom traditionellen Theaterbetrieb, der zu überwinden sei, zum innovativen Theatergeschehen nahelegen, das die ungeschminkte gesellschaftliche Wirklichkeit zeige: Der Theaterschaffende – Dramaturg oder Regisseur, gegebenenfalls Autor einer neuen Art Theaterstück – soll da nachvollziehen, wie weit er / sie sich vom Etablierten entfernen muss und dadurch der Realität des Lebens mit den Mitteln der Bühne oder jedenfalls der *performance* näherkommt: (1) Ein erster Schritt – und dabei ein erstes Kriterium für ein wirklichkeitsadäquates Theater – heißt „diskursive Reflexion über Gesellschaft"[33], wie sie auf Foren, Festen und in szenischen Projekten geschehe, was die (potentiellen) Zuschauer weit über einzelne Events hinaus engagiere und an die Werkstatt der Theatermacher (Protagonisten *Angewandter Theaterwissenschaft*) binde; (2) in einem zweiten Schritt könne auf der Bühne oder in einem wie immer gefundenen *empty space* das Individuelle als das „*false self*"[34] entlarvt werden, so etwa bei einer Aufführung, wo „explizit ein *Kollektiv von Individuen*" die Sprechparts – sprich Rollen – übernimmt und sie *unisono* intoniert; (3) man kann auch statt etwa mit Schillers Verssprache in *Wallenstein* einen Armen oder Seni, den As-

29 Ebenda, S. 247.

30 Helga Finter: Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis. Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991–2008. In: Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft. Herausgegeben von Annemarie Matzke, Christel Weiler, Isa Wortelkamp. Berlin; Köln: Alexander Verlag 2012, S. 22–52.

31 Ebenda, S. 24.

32 Ebenda, S. 27.

33 Ebenda, S. 32.

34 Ebenda, S. 34.

trologen, zu Wort kommen zu lassen, einen im tatsächlichen Leben Arbeitslosen, eine diplomierte Astrologin, einen Kriegsveteranen auf die Bühne stellen, die ihre eigene erzählte Biografie dem Zuschauer mitteilen und dadurch „Einblick" gewähren „in persönliche Konflikte angesichts von konfliktuellen Situationen der jüngeren Weltgeschichte oder des lokalen politischen Lebens"[35] – was ein Theaterereignis in Gießen wurde; (4) eine andere Möglichkeit ist, ein „digitales Imaginäres", etwa Videokunst, zum Vorbild zu nehmen und dabei die Performer in Masken auf die Bühne zu bringen, die im Halbdunkel vor einer Leinwand sitzen und mit irgendwelchen Reden auf eingespielte Stimmen reagieren – ebenfalls in Gießen ausprobiert: „Der Uniformiertheit des medialen Materials stand so die Fantasie und das Imaginäre der einzelnen Performer gegenüber"[36]; (5) die Schranke zwischen Zuschauern und Schauspielern verschwindet endgültig in einem Gesamt der gemeinsamen Erfahrung, wenn die Performers mit „Sprachkritik, die die Musikalität des Sprechens in den Vordergrund rückt"[37], sich „der eigenen Stimme und Identität" versichern, so berichtet Finter aus dem Schaffen der Probebühne des Gießener *Philosophikum II*: In diesem Szenario hätten „arrangierte Lebenserzählungen Gießener Bürger verschiedener Herkunft und Metiers zu einem polyphonen Kaleidoskop"[38] beigetragen – da werden nun die Grenzen zwischen der Kunst und der Gesellschaft durch die Theatralisierung der Lebensentwürfe (einschließlich ihrer Bruchstellen) vollends ausgehebelt. In der öffentlichen Zurschaustellung – von Arbeits- und Obdachlosigkeit bis hin zum Renditenrausch bonusgieriger Banker wie in *Himbeerreich* (Deutsches Theater Berlin, 2013) – soll die Bühne das Leben so wirklichkeitsgetreu verkörpern, dass man die Ungerechtigkeit der Welt hautnah begreift, vielleicht gar mitfühlt vom Sessel des verdunkelten Zuschauerraums aus oder dem Holzstuhl im Container auf dem Tempelhofer Feld.

Rollen und Theater

Wenn das postdramatische Theater bewusst auf Rollen verzichtet, wo sie auf der Bühne – am liebsten einer Probebühne – gespielt werden, so ist dieses Theater, das ohne Rollen auskommt, doch keinesfalls ein Theater jenseits von Rollen. Denn im Alltag werden Rollen gespielt – eigentlich gelebt – und müssen also auf die Bühne gebracht werden selbst dann, wenn möglichst Menschen dazu herangezogen werden, in ihren Alltagsidentitäten ihre gesellschaftlichen Rollen für das Publikum zu verkörpern – etwa der Arbeitslose, der Obdachlose, die Astrologin, der Vietnamveteran. Treten Schauspieler – statt Alltagspersonen – in den Vergegenständlichungen des gesellschaftlichen Lebens auf, wie sie die *Angewandte Theaterwissenschaft* empfiehlt, so soll wenigstens durch rhythmisches Sprechen der Performers, die sich gelegentlich gar unter die Zuschauer mischen, eine Lebensnähe erreicht werden. Im

35 Ebenda, S. 37.

36 Ebenda, S. 42–43.

37 Ebenda, S. 48.

38 Ebenda.

„polyphonen Kaleidoskop“ aus den „arrangierten Lebenserzählungen“ – im Falle Gießen – von „Bürgern verschiedener Herkunft und Metiers“[39] soll die Gesellschaft unserer Tage eingefangen werden als die Vielheit, die aus Rollen besteht und sich durch Rollen mit dem Wissen verbindet, dass das Elend der Welt allgegenwärtig ist. Mit anderen Worten: Obwohl Rollen auf der Bühne im neuen Kleid der Theaterwissenschaft tabu sind, werden doch die Rollen der Gesellschaft im postdramatischen Theater inszeniert.

Wenn die Theaterwissenschaft – so Fischer-Lichte – sich zu Rollen bekennt, wird nicht etwa über Figuren und Aufführungspraxis gesprochen, wie sie von Äschylos bis Handke immer wieder in neuen Konzeptionen das Theater geprägt haben, und es ist auch nicht von Bedeutung, ob die Stücke, um die es geht, zur Weltliteratur zählen – jegliche Rückschau bleibt der „Theaterhistoriografie“ vorbehalten, so Fischer-Lichte, was zwar ausdrücklich zur Theaterwissenschaft zu rechnen sei, aber eben als „Theatergeschichtsschreibung“ nicht das eigentlich Entscheidende für das Theater heute.[40] Bei der „Aufführungsanalyse“ geht es nicht um die Rollen, ihre Besetzung oder ihre Interpretation – erst recht nicht um das Geheimnis einer legendären Inszenierung wie bei Gustaf Gründgens, der zur Nazizeit den Mephisto in teuflischer Eindringlichkeit verkörperte. Sondern beim Thema Rollen – man höre und staune – werden in der Theaterwissenschaft, wie sie an der Universität studiert wird, die „Rolle des Zuschauers“[41] bzw. des „Akteurs und Zuschauers“[42] ins Spiel gebracht. Hier wird nun die Soziologie unvermerkt zur Theorie, die die Gleichsetzung von Stück und Wirklichkeit, Performanz und Gesellschaft begründen und rechtfertigen soll: Bereits Georg Simmel, so wird zitiert, habe verneint, dass es eine „ideale Art eine Rolle zu spielen“ gebe[43] – im Klartext: Jede Aufführung, so will der Bezug auf Simmel besagen, hole sich ihr Rollenverständnis aus einem Erkenntnisinteresse, und dabei werden eine Fragestellung und eine Hypothese wie bei einem sozialwissenschaftlichen Projekt auf die Wirklichkeit angesetzt, also der Inszenierung zugrunde gelegt.[44] Zum Beleg wird auf Brecht hingewiesen, der auf „das geheime ‚eine Rolle spielen‘ “[45] anspiele, da für ihn nämlich das eigentliche Rollenspielen und -verständnis „auch für das gesellschaftliche Leben von grundlegender Bedeutung ist. Es ist diese menschliche Fähigkeit, Rollen zu spielen, die seit der Antike immer wieder in der Metapher vom *theatrum mundi* oder *Theatrum vitae humanae* angesprochen und herausgestellt wird.“[46] Helmuth Plessner wird als wei-

39 Ebenda, S. 48.

40 Vgl. Fischer-Lichte, Kap. 5, insbesondere Kap. 5. 2.

41 Ebenda, S. 16.

42 Ebenda, S. 24 und 241.

43 Ebenda, S. 100.

44 Ebenda, S. 135.

45 Ebenda, S. 246.

46 Ebenda.

terer soziologischer Kronzeuge genannt: Er sehe die „anthropologische Grundgegebenheit", *conditio humana,* und diese umfasse die sogenannte Exteriorität des Menschen seit Angedenken, eben das Sich-Äußerlich-Sein(-Können), als das Wesen des Menschseins überhaupt. George Herbert Mead stelle zudem „den Begriff der Rolle ins Zentrum seiner Identitätsforschung und beschreibt Identität als das Produkt eines Kommunikationsprozesses, in dem über die Zuschreibung möglicher Rollen verhandelt wird."[47] Schließlich wird Goffman in die Debatte hereingeholt, denn er „entwickelte den Gedanken systematisch weiter" – er erkenne, wie „jeder Mensch mit der Notwendigkeit konfrontiert [ist], als Darsteller seiner selbst aufzutreten."[48] Mit anderen Worten: Die Rollenhaftigkeit des gesellschaftlichen Seins, wie sie in der Theaterwissenschaft zur Begründung der *Performance* als der fortgeschrittensten Theaterpraxis dient, bedeute für das Theater, dass es dadurch ‚valide' werde. Nicht mehr werden die Rollen im Kontext der Stücke inszeniert, sondern in Aufführungen soll das Gesellschaftliche der jeweiligen Gegenwart zum Ausdruck kommen: Solche Lebens- oder Gesellschaftsnähe der Inszenierungen, wobei gegebenenfalls nicht einmal mehr Stücke notwendig sind, solle und könne durch Niederreißen der Differenz zwischen den Zuschauern und den Schauspielern erreicht werden – beides in Rollen und durch Rollen.

Brook hält, wie man sich vergegenwärtigen mag, demgegenüber an Rollen fest: Für ihn entstehen die Rollen in den – wenigen – Stücken, die ihm der Mühe wert sind, einstudiert zu werden, in der monatelangen minutiösen Teamarbeit im Laufe der Proben, wenn sein seit langem vertrautes Ensemble nach und nach ein gemeinsames Projekt erarbeitet. Dass er zeitweise Shakespeare in Stratford upon Avon inszeniert hat, färbt sein Verständnis: Der leere Raum, den man überall findet, kann durch Theater derart belebt werden, dass möglichst nicht „tödlich" langweilig aufgeführt, sondern unmittelbar gespielt wird – dabei ist ihm das „heilige" Theater ein Vorbild und das „derbe" Theater eine Mahnung. 1991 erläutert er in Japan – unter dem Titel „Das offene Geheimnis"[49] – seine Arbeit im Rückblick von 20 Jahren: Es gebe nämlich keine Geheimnisse, und genau dies sei jenes offene Geheimnis, das das Theater, wenn es sich selbst treu bleibe, sich einzugestehen habe (der Text erscheint ursprünglich im Essayband *There Are No Secrets – Thoughts on Acting and Theatre*). Brook beschreibt in anschaulichen Einzelheiten das mühsame *Trial and Error*, wie ein Stück für die Bühne Gestalt gewinnt, wobei es sich dem Verständnis des Regisseurs erschließt, der dann wiederum das Ensemble in sein mentales Szenario hereinzuholen hat: „Derselbe Prozess des *Trial and Error*, Suchen, Ausarbeiten, Verwerfen und Zufall lässt die Interpretation des Schauspielers Gestalt annehmen und integ-

47 Ebenda, S. 247.

48 Ebenda.

49 Peter Brook: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Aus dem Englischen von Frank Heibert. Mit einem Nachwort von Hans-Thies Lehmann. Berlin; Köln: Alexander Verlag 2012.

riert die Arbeit der Musiker und des Lichtdesigners in das organische Ganze"[50] – es gibt also in dieser Perspektive, wie sie Brook verkörpert, Rollen für die Schauspieler und auch eine Rolle für den Regisseur: „Der Regisseur muss von Anfang an etwas haben, das ich eine ‚formlose Vorahnung' nenne, das heißt, eine ganz bestimmte machtvolle, aber noch dunkle Intuition, die grundlegende Umrisse andeutet, die Quelle, aus der das Stück ihn anspricht."[51] Diese – entsprechend der Theaterwissenschaft à la Fischer-Lichte oder auch Finter möglicherweise geradezu altmodische – Ansicht fasst Hans-Thies Lehmann im Nachwort noch einmal zusammen. Das Besondere der Vermählung von Tradition und Imagination im bahnbrechenden Werk Brooks sei: „Peter Brook hält an den Ideen der Verkörperung, einer durch Technologie nicht wesentlich betroffenen […] Identität des Menschen fest".[52] Sie zeige sich daran, so Lehmann, dass Brook „Schauspieler-Typen" verwende, nämlich etwa dass der „kleine Dicke", der „große Dünne", der „schnelle Geschmeidige", der „schwere Tolpatsch" auf die Bühne gebracht werden – also Menschen in ihrer unverwechselbaren Identität beispielsweise bei Shakespeare das Alltagsleben verkörpern, wie sie bekanntlich in ihren Nebenrollen das Geschehen meisterhaft beleben. Lehmann zitiert Brook: „Das ist notwendig, weil wir das Leben zeigen, sein Innen und Außen, untrennbar miteinander verbunden. Um das äußere Leben ausdrücken zu können, braucht man deutlich markante Typen, denn jeder von uns stellt einen bestimmten Typus Mann oder Frau dar."[53] Mit anderen Worten: Bei Brook (was Lehmann festhält) wird das Leben auf die Bühne gebracht, aber es besteht dabei kein Bedarf für Soziologie, denn das Leben, das Brooks Inszenierungen herstellen, ist das typisierte Selbstinszenieren. Jedenfalls ist für Brook – oder für Lehmann – nicht einmal Goffman ein Gewährsmann, den er braucht, um darauf zu bestehen, dass das Leben allemal Theater wäre, das „gespielt" wird – bekanntlich lautet der Titel der deutschen Übersetzung von *The Presentation of Self in Everyday Life* irreführend *Wir alle spielen Theater*!

Und so erreicht die Kunst des Theaters, wie sie Brook versteht, den Punkt, wo keine Soziologie nötig ist, um zu begründen, dass heutzutage das Theater sich bemühen müsse, das Leben darzustellen. Dass ein Innen und Außen thematisiert wird und allerlei Typen das Szenario bevölkern, wenn die Menschen im Alltag miteinander zu tun haben, befreit die Soziologie zunächst davon, als Folie der Theaterwissenschaft dienen zu müssen. Die Rollenhaftigkeit des Lebens wird in der Theaterwissenschaft ohnehin ohne die Rollentheorie der siebziger Jahre thematisiert, während doch daraus ein Zugang zur Soziologie erwachsen könnte, der jenseits wohlfeiler Literaturzitate ein Diskussionsforum eröffnet. Beide – die Soziologie und die Theaterwissenschaft – sind einander eigentlich nahe, und zwar als Geisteswissenschaften, die

50 Ebenda, S. 119.

51 Ebenda.

52 Hans-Thies Lehmann: Am Grunde der Steine. Ein Nachwort zu: Brook, Das offene Geheimnis, S. 132–152, hier S. 149.

53 Peter Brook: Die List der Langeweile. In: Ebenda, S. 9–86, hier S. 26.

eine junge Geschichte und zumal viele Widersacher haben. Aber die Kompendien der Theaterwissenschaft, die sich auf die Praxis berufen und bei der Rollenmetapher lediglich pauschal auf die Sozialwissenschaft blicken, schlagen allzu blauäugig eine Brücke über den Abgrund zwischen der Wirklichkeit und dem Begriff, wie ihn die klassische Soziologie betroffen nachweist. Man muss also zwischen der Typisierung und dem Theater – der Soziologie und der Theaterwissenschaft – ein anderes Band knüpfen als nur durch Literaturhinweise, nämlich im Einzelnen durch Argumentrekonstruktion klären, welches Rollendenken denn zur Aufführungsanalyse oder auch Akteursperspektive auf Zuschauer passt.

Die Rollentheorie der siebziger Jahre und die heutige Reflexion über Rollen im Theater haben einen gemeinsamen Bezugsrahmen für ihre Perspektiven. Meine These, die hier nur angedeutet werden kann und einen eigenen Beitrag wert wäre: Die Typisierung und das Theater – beidesmal sind Rollen im Spiel – verweisen auf einen eminent gesellschaftlichen Vorgang, wo das Bewusstsein in der Person oder zwischen Handelnden das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen vermittelt. Goffman hat das Theatermäßig-Narrative im alltäglichen Handlungsrepertoire vergegenwärtigt: Der *Theatrical Frame*, der die Welt zu verstehen hilft, macht einleuchtend ein Geschehen erklärbar, wie es ringsum abläuft. Genauer: Auf der Bühne wird etwas vorgeführt, das wie Alltagsleben wirkt – eine Eheszene, ein Verbrechen – und doch ostentativ und mit Mitteln gespielt wird, wie man es wohl niemals aktuell erleben mag: Wenn streitende Eheleute sich nicht anschauen und der Raum nur drei Wände hat, wenn der Tote einfach umfällt und sein Sterben oder seine Schusswunde nicht gezeigt werden, wisse dennoch der Zuschauer, was „Sache ist". Das Besondere: Im Zuschauer *und* im Schauspieler entsteht das narrative Szenario, und diese Gemeinsamkeit schlägt die Brücke zwischen der Erfahrung und dem Drama, wie es mehr oder minder überzeugend wirkt. Mit anderen Worten: Goffman macht darauf aufmerksam, dass im Zuschauer *und* im Schauspieler gleichermaßen ein Bewusstseinsvorgang abläuft, der sie in dem Stück, das gespielt wird, dasselbe „sehen" lässt – nämlich ein Stück Alltagsleben, und zwar einverständlich, obwohl sie sich nicht austauschen und einander persönlich nicht kennen. Das eigentliche Thema, das Goffman hier ins Gedächtnis ruft, nachdem sein *The Presentation of Self in Everyday Life* in anderthalb Jahrzehnten nicht die Wirkung (gehabt) hat, dass der komplexe Bewusstseinsvorgang bei der Selbstinszenierung der ach so vielschichtigen Lebenswelt verstanden worden wäre, ist nun eigentlich das Kernthema der klassischen Geisteswissenschaft seit (mindestens) der vorigen Jahrhundertwende – nämlich *Verstehen*.

Verstehen – Ein Brückenprojekt

Rollenanalyse als kritische Soziologie beruft sich auf Schütz' *Synthesis der Rekognition*: Das Verstehen wird da gedeutet als Vorgang, wie angesichts der unendlichen Mannigfaltigkeit der Welt (um einen Ausdruck Max Webers zu gebrauchen) eine Einheitlichkeit der Erfahrung entsteht – sowohl im Alltag als auch in der Wissenschaft. Die Status-, Positions- und Situationsrollen der gesellschaftlichen Welt,

wie sie ein Geflecht aus Typisierungen und ihren Interpretationen ergeben, sind gewissermaßen die Raster der Orientierung: Sie werden ineinander verschachtelt und zugleich voneinander geschieden, um ein jeweils aktuelles Repertoire der Rollenhaftigkeit zu verwirklichen und dabei eigene Wünsche oder Wunschbilder nicht zu kurz kommen zu lassen. Dass die Alltagswelt und die Sozialwissenschaft gleichermaßen auf die idealisierenden Typisierungen weisen und als Vorstellungen oder Begriffe allenthalben gelten, schafft indessen – wie Schütz weiß – kein Einheitsbild: Man unterscheidet ausdrücklich zwischen dem „Verstehen erster Ordnung", wie es im hektischen Alltag heterogener Lebenswelten eine gewisse Ein- oder Übersicht schafft, und dem „Verstehen zweiter Ordnung",[54] welches in der Wissenschaft mit ihren systematischen Begriffen vorherrscht. Beide dürfen – wie Schütz warnt – auf keinen Fall zu einem Konglomerat vermischt werden, wiewohl beidesmal das Verstehen durch Idealtypen geschieht. Simmel – was Schütz ausdrücklich vermerkt – sieht die *Aprioris* als die Bedingung der Möglichkeit von Gesellschaft und auch jene ihrer Erkenntnis, mithin ein Bewusstseinsmoment. Und das Rollenapriori, das Individualitätsapriori und das Strukturapriori, wie *Rollenanalyse als kritische Soziologie* herausarbeitet, sind keineswegs nur Denkformen, sondern im Gegenteil auch Sozialformen – eben Formungen der Wirklichkeit in den Orientierungen der Individuen: Immer muss die Wissenschaft sich gegenüber dem Alltag abgrenzen, will sie nicht in den Sog behauptender Aussagen über irgendeine angeblich natürliche (wiewohl mutmaßlich ungerechte) Welt und Gesellschaft geraten.

Mein Plädoyer am Ende dieser Reflexionen zum Rollendenken der Soziologie und der Theaterliteratur legt nahe, die Theaterwissenschaft möge nicht einfach Goffman oder Plessner zitieren, um dem Theater zu attestieren, es könne etwas über die Gesellschaft aussagen. Man sollte auch bedenken: Dass eine Person obdachlos oder arbeitslos ist, ist ein schlimmes Los, dem man – wer betroffen ist – möglichst bald wieder zu entkommen hofft, ein verachteter Sozialstatus, dessen man sich schämt und den man vor anderen verbergen mag. Wenn nun Obdachlose und Arbeitslose wie seltene Tiere auf einer Bühne vorgeführt werden, weil sie scheinbar das Leben verkörpern, ‚wie es wirklich ist', wird vielleicht nicht das Verständnis des Publikums für das Los oder Weltbild dieser Menschen geweckt, sondern eher ihr Wohlbehagen oder ihre Schadenfreude unvermerkt bedient, weil sie selbst in keiner so misslichen Lebenssituation sind. Auch wenn man Gießener Bürger aus ihrer Biografie berichten lässt – was die Zuschauer beeindruckt haben mag – und dabei keinem verpfuschten Leben, sondern gar einer Erfolgsstory lauscht, mag man sich fragen, ob dann jenes erzählende Verstehen dadurch besser erreicht wird, das seit Euripides und Shakespeare die Stücke anstreben, die auch für Brook zur Bühne gehören, wie sie allemal die Welt bedeutet.

54 Vgl. Alfred Schütz: Begriffs- und Theoriebildung in den Sozialwissenschaften. (Concept and Theory Formation in the Social Sciences, Vortrag 1953.) In: A. Sch.: Gesammelte Aufsätze I: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Den Haag: Nijhoff 1971, S. 55–76, insbesondere S. 64–68.

Bindeglied zwischen den beiden Themenfeldern – Typisierung und Theater – ist das *Verstehen*. Die These verdient, in den beiden Disziplinen diskutiert zu werden: Die Soziologie muss vergegenwärtigen, dass die idealisierende Typisierung, wie sie in der Rollentheorie im Anschluss an Simmel und Schütz herausgearbeitet worden ist, auch ein neues Licht auf das Denken Goffmans und Parsons' wirft, also ein breites Feld abdeckt, wo man begrifflich das Wirklichkeitsverständnis wiederum verstehend erklärt. Die Theaterwissenschaft muss sehen, dass sie nichts Modernes hinzugewinnt, wo sie sich lediglich auf einige soziologische Theoretiker beruft. Sondern der Bewusstseinsvorgang der Theatralität – wie ihn Goffmans *theatrical frame* ins Blickfeld rückt – schlägt eine tragfähige Brücke zwischen dem Bühnengeschehen und der Erlebniswelt des Zuschauers. So sind keine Obdachlosen mehr nötig, wenn eine lebensnahe Typisierung bei einer Inszenierung gelingen soll: Die gemeinsam im Bühnen- und im Zuschauerraum (unabhängig voneinander) angestoßenen Bewusstseinsprozesse stellen mit Theatermitteln die Lebenserfahrung her, wie sie eben eine gelungene Regie oder auch ein eindringliches Bühnenbild vermitteln mögen.

An dieser Stelle müsste das Argument erst beginnen. Man sollte weiter abklären, wie das Verstehen des Geschehens auf der Bühne vonstatten geht, wie es im Bewusstsein des Zuschauers sich herstellt. Man muss sich vergegenwärtigen, dass jedes Verstehen beim Autor oder beim Regisseur (jedem anders) zunächst ein mehr oder minder bewusstes Bemühen heißt, das Stück herzustellen als Text oder als Inszenierung, wie dies Brook in seinen Schriften erläutert – die indessen die Faszination seiner Regie, wenn das Werk gespielt wird, nicht einzufangen vermögen.

Man möge in der Soziologie nicht vergessen, dass Max Weber, darin kaum ausreichend gewürdigt, *verstehende Soziologie* und dabei Wissenschaft treibt – es ist „Verstehen zweiter Ordnung" (im Sinne Schütz'), was Weber im Jahr 1913 in seinem „Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie"[55] erläutert, wo deren methodologische Grundlagen ausgeleuchtet werden: Die Denkvoraussetzungen und -schritte des Verstehens als eines systematischen Vorgehens werden sichtbar. Demgegenüber möge man in der Theaterwissenschaft wahrnehmen, dass das Verstehen im oder am Theater ganz anders vor sich geht – nämlich als „Verstehen erster Ordnung", wovon Schütz spricht. Wenn dies bewusst wird, sieht man auf einmal, dass Brook, den zwar viele verehren, aber wenige darin würdigen, für ein Verstehen plädiert, das überhaupt nichts mit der Soziologie zu tun hat – wohl aber mit Goffmans *theatrical frame.* Demgemäß inszeniert der Regisseur – in Zusammenarbeit mit den Schauspielern, Bühnenbildnern, Musikern und Lichtgestaltern – ein Stück nach keinem vorgegebenen Muster: Er muss und wird es indessen *verstehen*, selbst wenn er nur eine „formlose Vorahnung"[56] hat, wie sie Brook einfordert – es ist allemal Verstehen aus dem Vorbewussten heraus.

---

55 Max Weber: Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie. (ED 1913.) In: M. W.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Herausgegeben von Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck) 1968, S. 427–474.

56 Brook, Das offene Geheimnis, S. 119.

Die bürgerliche (Ideal-)Kultur und ihr Subjekt bei Nestroy oder *Habitus* und *Subjekt* in der literaturwissenschaftlichen Textanalyse

Von Maria Maierhofer

Im Folgenden wird die Hypothese vorgestellt, dass Johann Nestroy (1801–1862) – der populäre Wiener Volksdramatiker, Volksschauspieler und Theaterdirektor – in seinem Unterhaltungstheater das bürgerliche Subjekt und seine Kultur[1] dekonstruiert. Damit einher geht die Entlarvung der ideologisch aufgeladenen bürgerlichen Geschlechterordnung als soziale Konstruktion. Diese Annahmen werden anhand dreier Possen erläutert: *Eine Wohnung ist zu vermiethen …* (Uraufführung 1837), *Liebesgeschichten und Heurathssachen* (UA 1843) und *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (UA 1845).[2]

Die Ergebnisse sind einer kulturwissenschaftlichen, genauer literatursoziologischen Perspektive geschuldet, die sich für das Kulturelle und Soziale in künstlerischen Diskursen, in diesem Fall einem literarischen bzw. theatralen, interessiert. Ein geeignetes methodisches Verfahren im Hinblick auf dieses Erkenntnisinteresse ist die kulturwissenschaftliche Subjektanalyse, für die der Soziologe Andreas Reckwitz plädiert. Subjekt meint dabei nicht ein autonomes Individuum fern jeglicher Einflüsse, sondern eine kulturelle und soziale Entität. Es ist, so Reckwitz, die spezifische kulturelle Form, „welche die Einzelnen in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext annehmen, um zu einem vollwertigen, kompetenten, vorbildlichen Wesen zu werden“[3]. Als wichtiger Vertreter einer solchen Subjektanalyse kann Pierre Bourdieu verstanden werden, der das Subjekt bzw. den Akteur als kollektivspezifischen Träger eines Habitus konzipiert. Der für die Literaturwissenschaft relevante Aspekt der Subjekt- bzw. Habitusanalyse[4] besteht darin, zu untersuchen, wie in Diskursen „diese Subjektformen repräsentiert, dekretiert, problematisiert und wieder

1 In kulturwissenschaftlichem Sinne wird von einem weiten Kulturbegriff ausgegangen, der die Hoch- und Populär- bzw. Alltagskultur miteinschließt. Kultur umfasst Denk-, Wissens-, Empfindungsweisen, Handlungsformen, Bedeutungen sowie Vorstellungen und Werte, die kollektiv verbreitet sind und sich in Symbolsystemen materialisieren. Siehe unter anderem: Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek: Rowohlt 2000. (= rowohlts enzyklopädie. 55608.); Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2007. (= rowohlts enzyklopädie. 55675.)

2 Es handelt sich um Ergebnisse aus meiner Masterarbeit zu *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy. Eine interaktions- und praxistheoretische Re-Lektüre* (Graz, 2012). Die Arbeit ist online auf der Website des Internationalen Nestroy Zentrums Schwechat zugänglich: http://nestroy.at/forschung/maierhofer.pdf [2013-09-02].

3 Andreas Reckwitz: Subjekt. Bielefeld: transcript 2008, S. 10.

4 Siehe zur literarischen Habitusanalyse Maja Suderland: Wie kommt der Habitus in die Literatur? Theoretische Fundierung – methodologische Überlegungen – empirische Beispiele.

aufgebrochen werden"[5]. Die folgenden Ausführungen können in diesem Sinn auch als Beispiel für die Operationalisierung der Konzepte *Habitus* bzw. *Subjekt* in der literaturwissenschaftlichen Textanalyse betrachtet werden.

Die Ausführungen gliedern sich in drei Teile: In einem ersten Schritt wird skizziert, wie (bürgerliche) Männlichkeit und Weiblichkeit in der Nestroy'schen Bühnenwelt beschaffen sind. Die dramatis personae werden dabei mit Bourdieu als TrägerInnen eines geschlechtsspezifischen Habitus verstanden. Aufgrund ihres Habitus wissen die Figuren, was sie tun müssen, um als Frauen und Männer (an-)erkannt zu werden. In einem zweiten Schritt werden die komischen Figurenkonzeptionen in Beziehung zu ihrem Entstehungskontext gesetzt, der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts. Nur so werden sie analysier- und verstehbar. Schließlich übernimmt die Posse durch ihren Lokal- und Wirklichkeitsbezug Stoffe aus der Realität und greift dort vorhandene Sozialfiguren bzw. -typen auf. In einem dritten Schritt schließlich werden die Figuren als komische Anti-Typen des „bürgerlichen Wertehimmel[s]"[6] vorgestellt, die so zur besagten Dekonstruktion der bürgerlichen Kultur beitragen.

(Bürgerliches) Mann- und Frau-Sein bei Nestroy

Um Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy theoretisch fundiert erschließen zu können, werden die Figuren mit Pierre Bourdieu als TrägerInnen eines geschlechtsspezifischen Habitus verstanden. Der Geschlechtshabitus[7] lässt sich textimmanent über die Geschlechtsdarstellungen / das *doing gender* der Figuren herausarbeiten. Dabei meint doing gender die Praxis, durch die sich Männer und Frauen voneinander unterscheiden und so in ihrer Geschlechtsidentität erkennen bzw. anerkennen. Der Soziologe Stefan Hirschauer bringt dieses interaktionstheoretische bzw. konstruktivistische Verständnis von Geschlecht in Anlehnung an Erving Goffman wie folgt auf den Punkt: „Ein ‚Mann' ist ein legitimer Darsteller von Männer-Bildern, genauer: ein durch eine kompetente Darstellung […] legitimierter und zur Kontinuierung verpflichteter Darsteller eines Männer-Bildes."[8] In Analogie dazu ist die

In: LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (Juli 2010): Habitus I, S. 40–58. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_03/suderland.pdf [2013-09-02].

5 Reckwitz, Subjekt, S. 10.

6 Manfred Hettling: Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System. In: Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereiches (1986–1997). Herausgegeben von Peter Lundgreen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000. (= Bürgertum. 18.) S. 319–339, hier S. 337.

7 Obwohl Bourdieu nicht von einem ‚Geschlechtshabitus' ausging, da er die soziale Klasse als ausschlaggebender für die gesellschaftliche Prägung des Einzelnen betrachtete, tun es WissenschaftlerInnen, die in seiner Tradition stehen. So hat etwa Michael Meuser jüngst überzeugend das Konzept eines Geschlechtshabitus vorgelegt. Siehe Michael Meuser: Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

8 Stefan Hirschauer: Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. In: Zeitschrift für Soziologie 18 / 2 (1989), S. 100–118, hier S. 113.

Frau als legitime Darstellerin eines Frauen-Bildes zu begreifen. Wie Bourdieu in *Die männliche Herrschaft* ausführt, stehen sich ein männlicher Wunsch nach Dominanz über Frauen und andere Männer (libido dominandi) und ein weibliches Verlangen nach dem Herrschenden und seiner Herrschaft (libido dominantis) gegenüber. Diesen Grundausrichtungen der Habitus entspricht die soziale Praxis der Akteure. Durch diese dichotomische ‚Programmierung' kann die männliche Herrschaft ohne Gewaltausübung – wie ‚von selbst' – funktionieren.[9] Die Possen Nestroys muten wie Illustrationen der Bourdieu'schen Ausführungen an, wie bereits eine oberflächliche Betrachtung zeigt:

Die männlichen Figuren in den ausgewählten Stücken beanspruchen Attribute wie Aktivität, Stärke, Rationalität und Vernunft für sich. Die männliche Aktivität spiegelt sich in den vielfältigen Raumaneignungen. Wenn die männlichen Helden auf ‚Frauenjagd' gehen, erobern sie die verschiedensten Räume: die Vorstadt, das Land, den öffentlichen Stadtraum, Wirtshäuser oder aber die Haushalte der ‚Angebeteten'. Da sie aufgrund ihrer ‚Natur' Vernunft und Rationalität für sich gepachtet haben, sind es die Männer, die in ihrer Familie die Entscheidungsgewalt innehaben bzw. beanspruchen. So betreibt Fett in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* eine skrupellose Heiratspolitik mit den drei Frauen in seinem ‚Schloss', und Gundlhuber in *Eine Wohnung ist zu vermiethen …* schreibt seiner Frau Kunigunde sogar vor, wie sie sich ‚reizend' machen soll, bevor sie das Haus verlässt. Emotionen gilt es auf männlicher Seite zu unterdrücken, da diese als ‚un-vernünftig', sprich: un-männlich gelten. Dieser Umstand macht besonders den Gewürzkrämern das Leben schwer. Da Ausnahmen jedoch die Regel bestätigen, werden männliche Wut- und Zornausbrüche zumeist geduldet, denn diese Emotionen sind – ganz klar – dem männlichen Gefühlshaushalt vorbehalten.

Die weiblichen Figuren sind ganz das Gegenstück zum Männlichen, nämlich passiv sowie gefühls- und körperbetont. Sie sind ortsfixiert, wenn sie sich zumeist im Privatraum aufhalten und nur unter männlicher Schutzherrschaft in die Öffentlichkeit treten (dürfen). Das einzige bzw. wichtigste Kapital der Frau ist ihr Körper, und diesen muss sie permanent dressieren und optimieren, damit ihre Anziehungskraft beständig bleibt und auf dem Heiratsmarkt Früchte trägt. Als empfindsame Wesen dürfen die Nestroy'schen Heldinnen ihren Emotionen freien Lauf lassen und erlangen dabei Virtuosität: sie erschrecken, haben Angst, schämen sich, fallen in Ohnmacht oder kommen den Tränen nahe. Dies passt zu den weiblichen ‚Tugenden' der geistigen Schwäche, Unvernunft und Schutzbedürftigkeit. Im Übrigen gilt, dass

9 „Da die auf Geschlechterdifferenzierung gerichtete Sozialisation die Männer dazu bestimmt, Machtspiele zu lieben, und die Frauen dazu, die sie spielenden Männer zu lieben, ist das männliche Charisma zu einem Teil der Charme der Macht, der verführerische Reiz, den der Besitz der Macht von selbst auf die Körper ausübt, deren Triebe und Wünsche selbst politisch sozialisiert worden sind." Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. (La domination masculine, deutsch. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 140–141.

sich die Frau zurückhaltend zu verhalten hat und mit ihren Reizen und Tugenden zum Renommee des männlichen Vormundes beiträgt.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Charakteristika lediglich auf die Frauen und Männer aus dem Bürgertum zutreffen. Und diesem Milieu gehören die handlungstragenden Figuren der Stücke an: Fett, Gundlhuber und die Gewürzkrämer sind als Kapitalbesitzer Teil des gehobenen (Wirtschafts-)Bürgertums. Vervollständigt wird das gutbürgerliche Milieu durch die Familienangehörigen – Ehefrauen, Töchter und Söhne; letztere nehmen in den Stücken jedoch keine tragenden Rollen ein. Die Querschläger und Ausreißer dieses Geschlechterverständnisses stammen aus den anderen sozialen Schichten: so etwa die gewieften, selbständigen und selbstbewussten Stubenmädchen Lisette und Philippine, der verweichlichte und rührselige Marchese Vincelli in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* oder der grobe und derbe Hausmeister Cajetan in *Eine Wohnung ist zu vermiethen …*, um nur einige zu nennen. Wie in der Wirklichkeit, so ist auch bei Nestroy Frau nicht einfach Frau und Mann nicht einfach Mann, sondern es bedarf der Differenzierung und Kontextualisierung.[10] Es ist die Klassenzugehörigkeit, die in den Stücken primär für unterschiedliche Anforderungen an bzw. Normen von Mann- und Frau-Sein verantwortlich ist. So schreibt auch Bourdieu: „Die Geschlechtssozialisation ist von der Sozialisation für eine soziale Position nicht zu trennen."[11] Die Possen können somit als bürgerliche Selbstreflexionen bestimmt werden. Nestroy macht die bürgerliche Kultur und ihre Ideologie geschwängerte Geschlechterordnung, der er selbst angehörte, zum Gegenstand der komischen Stilisierung.

Bürgerliche Kultur und bürgerliches Subjekt im 19. Jahrhundert

Wenn dies behauptet wird, müssen in einem nächsten Schritt die Grundmerkmale und Kennzeichen der bürgerlichen Kultur und des bürgerlichen Subjektes abgesteckt werden. In der aktuellen Bürgertumsforschung wird Bürgerlichkeit als „Kultur und Lebensführung"[12] verstanden und nicht (mehr) als einheitliche soziale Klasse. Sie ist, so der Historiker Manfred Hettling, ein „idealtypisches Regelsystem von Werten und Handlungsmustern"[13]. Bildung, Leistung, persönliche Lebensgestaltung,

10 Dem Umstand, dass Geschlecht nur eine Achse sozialer Differenz bzw. Ungleichheit neben anderen – wie etwa Klasse, Ethnie, Alter – darstellt, widmet sich die Geschlechterforschung unter dem Schlagwort Intersektionalität. Siehe grundlegend Nina Degele und Gabriele Winker: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript 2009.

11 Pierre Bourdieu: Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke. In: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Herausgegeben von Irene Dölling und Beate Krais. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (= Edition Suhrkamp. 1732.) S. 218–230, hier S. 222.

12 Jürgen Kocka: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenheiten. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Herausgegeben von Jürgen Kocka. Bd. 1. München: dtv 1988, S. 11–76, hier S. 27.

13 Hettling, Bürgerliche Kultur, S. 322.

Ansehen, Moralität und politischer Einfluss gehören zu ihren Grundfesten. Auch Andreas Reckwitz versteht Bürgerlichkeit als „Habitus und Lebensstil“[14] und behauptet in seiner Habilitationsschrift zu Subjektkulturen, dass sich im 19. Jahrhundert das moralisch-souveräne und respektable bürgerliche Subjekt als hegemonial durchsetzt. Sein Selbstverständnis gewinnt es primär aus der Abgrenzung zum ‚Primitiven‘, das ihm als „eine chaotische Formlosigkeit, eine Grobheit des Verhaltens, des Denkens und Fühlens“[15] erscheint. Diesem ‚Primitiven‘ setzt der Bürger ‚Kultiviertheit‘ und ‚Zivilisiertheit‘ entgegen. Durch diese Orientierung am Zivilisierten und Kultivierten wird die bürgerliche Moral zu einer Frage der Form und muss über eindeutiges Verhalten nach außen hin sichtbar gemacht werden. Verhaltensstandards und -normen müssen antrainiert, die ‚bürgerliche Etikette‘ muss beherrscht werden. Dergestalt erlangen symbolische Formen wie Kleidung, Tischmanieren, Höflichkeiten, Sprechweisen etc. große Bedeutung, denn die bürgerliche Kultur ist Distinktionskultur.[16] Ulrike Döcker spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚symbolischen Distanzierung‘ des Bürgers gegenüber dem Adel und dem ‚Volk‘ und von einer ‚symbolischen Differenzierung‘ innerhalb des Bürgertums.[17]

Besonders für die Geschlechter hat das bürgerliche Werteregister weitreichende Folgen: Es kommt zur „Ausformung grundsätzlich differenter männlicher und weiblicher Geschlechtshabitus“[18], zur Spaltung des bürgerlichen Subjektes entlang der Geschlechtsklassen. Diesen Prozess leitete der zeitgenössische Diskurs über die ‚natürlichen‘ gegensätzlichen Geschlechtscharaktere, der von „bürgerlichen Meisterdenkern“[19] aus der Taufe gehoben wurde, ein. Als erste im deutschsprachigen Raum hat Karin Hausen 1976 in dem Aufsatz *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“*[20] auf diesen Prozess der Naturalisierung zweier in Wesen und Natur unterschiedlicher Geschlechter hingewiesen. Im Sinne der Zweigeschlecht-

14 Andreas Reckwitz: Wie bürgerlich ist die Moderne? Bürgerlichkeit als hybride Subjektkultur. In: A. R.: Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. Bielefeld: transcript 2008, S. 197–216, hier S. 198.

15 Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück 2006, S. 250.

16 Vgl. ebenda, S. 243–253.

17 Vgl. Ulrike Döcker: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main; New York: Campus 1994. (= Historische Studien. 13.) S. 14.

18 Reckwitz, Das hybride Subjekt, S. 264.

19 Siehe Ute Frevert: Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Ute Frevert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988. (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. 77.) S. 17–48.

20 Siehe Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Herausgegeben von Werner Conze. Stuttgart: Ernst Klett 1976. (= Industrielle Welt. 21.) S. 363–393.

lichkeit mussten sich nun Männer und Frauen in ihrem Tun klar voneinander unterscheiden, wie es auch bei den Nestroy'schen Figuren der Fall ist. Die Grundzüge dieses Aussagesystems, das den Rahmen für angemessenes und erstrebenswertes Mann- und Frau-Sein bestimmte, bringt Hausen wie folgt auf den Punkt:

> „Den als Kontrastprogramm konzipierten psychischen ‚Geschlechtseigenthümlichkeiten' zu Folge ist der Mann für den öffentlichen, die Frau für den häuslichen Bereich von der Natur prädestiniert. Bestimmung und zugleich Fähigkeiten des Mannes verweisen auf die gesellschaftliche Produktion, die der Frau auf die private Reproduktion. Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale werden beim Manne die Aktivität und Rationalität, bei der Frau die Passivität und Emotionalität hervorgehoben, wobei sich das Begriffspaar Aktivität-Passivität vom Geschlechtsakt, Rationalität-Emotionalität vom sozialen Betätigungsfeld herleitet."[21]

Die Tatsache, dass Bürgerlichkeit im sozialen Handeln permanent zum Ausdruck gebracht werden muss, kann besonders gut mit Erving Goffmans Theater- bzw. Rollenmodell gefasst werden. So meint Goffman in seinem Klassiker *Wir alle spielen Theater*:

> „Ein Status, eine Stellung, eine soziale Position […] ist ein Modell kohärenten, ausgeschmückten und artikulierten Verhaltens. Ob es nun geschickt oder ungeschickt, bewußt oder unbewußt, trügerisch oder guten Glaubens dargestellt wird, auf jeden Fall ist es etwas, das gespielt und dargestellt werden, etwas das realisiert werden muß."[22]

Laut Reckwitz muss die bürgerliche Selbst(re)präsentation als trügerisch eingestuft werden, da sie versucht, das bürgerliche Doppelleben zu überbrücken, so etwa das Status- und Gewinnstreben neben der respektablen, moralischen Fassade oder die Sexualisierung neben der sexuellen Kontrolle. Dass Sein und Schein, Hinter- und Vorderbühne nicht immer übereinstimmen, dürfen die Bürgerlichen sich nicht eingestehen bzw. nicht zeigen, da es der Moralität widerspricht.[23] Damit werden Künstlichkeit bzw. Artifizialität in Form von Verhaltensstandards und symbolischen Formen zum festen Bestandteil des bürgerlichen Habitus. Da die symbolischen Formen nicht spielerisch und bewusst eingesetzt werden, wie es für den Adel kennzeichnend ist, haben wir es mit einer „unauthentische[n] Künstlichkeit"[24] zu tun, wie Reckwitz festhält.

---

21 Ebenda, S. 367.

22 Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. (The Presentation of Self in Everyday Life, deutsch. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer.) 6. Aufl. München: Piper 2008, S. 70.

23 Vgl. Reckwitz, Das hybride Subjekt, S. 272–273.

24 Ebenda, S. 274.

Bürgerliche Anti-Typen und Dekonstruktion der bürgerlichen Kultur

Bei dieser Künstlichkeit der bürgerlichen Kultur setzt Nestroy an. Die status- und geschlechtergerechten Darstellungen bedeuten für die Figuren große Herausforderungen. Es will ihnen nur schwer gelingen, in der Öffentlichkeit als Paradeexemplare von bürgerlicher Männlichkeit bzw. Weiblichkeit in Erscheinung zu treten. Die „Alltagsdramaturgien“[25] werden im komischen Kosmos zu Drahtseilakten zwischen Sein und Schein.

Der Rentier Gundlhuber will auf der familiären Hinterbühne alles bestimmen und mischt sich pedantisch in die kleinsten Kleinigkeiten des Familienlebens ein. Gleichzeitig ist er teilnahmslos, wenn er nicht einmal zur Trauung seiner Tochter erscheint und stattdessen in der Stadt umherstreift. Auf der öffentlichen Vorderbühne hingegen mimt er das liebende und fürsorgliche Familienoberhaupt und ist überzeugt von dieser Rolle. Er nimmt seine gesamte Familie – Frau Kunigunde und vier seiner Kinder mit Ausnahme von Amalie – mit auf Wohnungssuche, um sein häusliches Glück zu demonstrieren. Schon bei der ersten Wohnungsbesichtigung verfällt er jedoch den Reizen der Madame Chaly und beginnt diese trotz der Anwesenheit seiner Kinder zu umwerben. Es versteht sich für ihn von selbst, dass diese seine Gefühle erwidert, schließlich ist er ein wohlhabender und angesehener Bürger und somit eine ‚gute Partie‘ für ein romantisches außereheliches Techtelmechtel.

Der ehemalige Fleischselcher und nunmehrige Particulier Fett wiederum ist ein tyrannischer Familienvorsteher, der seine Tochter als Ware auf dem Heiratsmarkt instrumentalisiert.[26] Aus seiner Tochter versucht er Profit zu schlagen und damit seinen Status zu sichern bzw. zu steigern. Beim Besuch des Adeligen Vincelli hingegen will Fett den kultivierten Bürger hervorkehren. Er weiß, dass er „ein junger Anfänger in der Nobless“[27] ist, wie er es selbst ausdrückt. „[I]ch mach halt alles, was er macht, nacher is’s g’wiß nit g’fehlt“[28], lautet seine Strategie. Doch das Zusammentreffen der sozial Ungleichen wird natürlich zum komischen Desaster, schließlich ist Fett als zufällig reich Gewordener noch immer mit Haut und Haar Klein-, sprich: Spießbürger. Der Adelige ist entsetzt von der Pöbelhaftigkeit des ehemaligen Fleischselchers: „Die Gemeinheit dieses Menschen hat mir völlig die Glieder verrenckt – ich bin

25 Helga Kotthoff: Geschlecht als Interaktionsritual? Nachwort. In: Erving Goffman: Interaktion und Geschlecht. Herausgegeben von Hubert Knoblauch. Frankfurt am Main; New York: Campus 1994, S. 159–194, hier S. 162.

26 Vgl. Ulrike Tanzer: Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy. In: Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Herausgegeben von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer. Wien: Lehner 2006. (= Quodlibet. 8.) S. 153–164.

27 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 19: Liebesgeschichten und Heurathssachen. Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte nebst Vorspiel. Die dramatischen Zimmerherrn. Herausgegeben von Jürgen Hein. Wien: Deuticke 1988, I. Akt, 19. Szene, S. 33.

28 Ebenda, II. Akt, 9. Szene, S. 49.

dem Ersticken nahe, ich muß Blut lassen, in Dampfbädern schwitzen, Brunnen trincken, und mich durch langanhaltende Etikette wieder purifizieren"[29], versucht der Fassungslose sich zu beruhigen.

Im Fall der Gewürzkrämer gestaltet es sich komplizierter: Ihr Status als bürgerliche Männer steht auf dem Spiel, weil ihre Ehefrauen nicht bereit sind, ihren Beitrag zu dieser Rolle zu leisten. Sie verweigern das Mitspielen im Ensemble. Da die Gewürzkrämerinnen nicht aufblickend, fürsorglich, schwach und tugendhaft sind, sondern widerspenstig und kokett, ist die männliche Fassade der Stärke und Vernunft in Gefahr. Während die Frauen gegenüber ihren Männern interesselos und abweisend sind, finden sie großes Gefallen an dem Hausangestellten Victor und machen diesem ungeniert Avancen. Das weibliche Fehlverhalten wird von den Männern als weibliches Wesensmerkmal entschuldigt, denn so müssen nicht sie selbst dafür verantwortlich gemacht werden. Es ist von ‚Caprizen', ‚Temperament' und ‚Weiberlist' die Rede, die, als typisch weiblich, die Frauen erst zu Frauen machen. Nur weil die Gewürzkrämer in höchstem Maße verblendet sind, kann die bürgerliche Fassade gewahrt werden: Sie erkennen nur die Frauen ihrer Freunde als potenzielle Ehebrecherinnen, während sie den eigenen Haussegen und damit ihre eigene Männlichkeit als in Ordnung befinden.

Durch ihre Mangelhaftigkeit werden die Figuren bei Nestroy zu bürgerlichen Anti-Typen, die der Norm nur durch Künstlich- und Scheinhaftigkeit entsprechen können. Diese Spezifik des Bürgerlichen wird durch den Kontrast zu den nicht-bürgerlichen Figuren verstärkt: Die authentischen, natürlichen und positiven Figuren bei Nestroy stammen allesamt aus der Unterschicht, wie etwa die armen Mädchen Louise und Ulrike. Diesen idealisierten und idealistischen Figuren geht es im Gegensatz zu den Bürgerlichen nicht um Ansehen, Geld und Macht. Damit kommen diesen nicht-bürgerlichen Figuren bei Nestroy die im vorherrschenden Diskurs der Zeit dem Bürgertum vorbehaltenen Eigenschaften und Merkmale zu. Es sind die ‚Primitiven', die moralisch intakt sind.

Erst durch den misslichen Umstand, dass die Figuren ständig die Kluft zwischen Sein und Schein austarieren müssen, da sie ein Zuviel oder Zuwenig in Bezug auf die geltenden Normen und Werte aufweisen, werden sie lachhaft. Da jedoch alle bürgerlichen Figuren ein Fassadenspiel betreiben, ist es zumeist lediglich das Publikum, das die Verstellung als solche erkennen und (ver-)lachen kann. Die an der Handlung beteiligten Figuren hingegen hüten sich vor der Enthüllung der Wahrheit hinter der bürgerlichen Fassade, da sie Angst haben, selbst entlarvt zu werden. Diese inhaltliche Ausrichtung der Possen fügt sich gut in das gattungsspezifische Happy End: dieses wird in den Stücken durch die Aufrechterhaltung des bürgerlichen Scheins ermöglicht.

29 Ebenda, II. Akt, 11. Szene, S. 51.

Nestroy teilt, so könnte man sagen, mit Goffman den „totalen Rollenverdacht“[30]. In seiner Posse wird aus dem moralisch-respektablen Bürger ein „(Selbst-)Darstellungs-, Inszenierungs- und Performanzsubjekt“[31]. Oder wie Gerda Baumbach behauptet: „[Nestroy] präsentiert Typen, die präsentieren, daß sie Figuren spielen, die Rollen spielen.“[32] Wir haben es beim Nestroy'schen Theater mit einem „Typ von Theater [zu tun], der das Theatralische in der Kunst wie im Alltag und die damit gesetzten Normen für natürliches und unnatürliches Verhalten ‚kritisch durchleuchtet' [und] ‚entlarvt' “[33], so Baumbach an anderer Stelle.

Mit der Entlarvung der bürgerlichen Kultur als einer angemaßten, erschwindelten und schlecht adaptierten Kultur geht auch die Dekonstruktion der bürgerlichen Geschlechterideologie einher. Indem die Figuren gegen die vermeintlich wesenhaften, natürlichen Geschlechtsmerkmale verstoßen, entlarvt Nestroy den Diskurs über die Geschlechtscharaktere als soziale Konstruktion.[34] Die Geschlechtseigentümlichkeiten sind nichts Universelles und Natürliches, sondern sozial gesetzte Werte und Normen. Sie müssen mühsam erworben, trainiert und zur Darstellung gebracht werden.

Damit nimmt Nestroys Werk in Gegensatz zu anderen literarischen, theatralen, aber auch wissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit, die die Geschlechterideologie und das damit einhergehende biedermeierliche Familienidyll propagierten, eine avancierte Position ein. Die auf Harmonie und Liebe gründende eheliche Gemeinschaft, in der sich Mann und Frau aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit zur Vollkommenheit ergänzen, wird bei Nestroy als Utopie entlarvt. Der vermeintliche Hort der Idylle ist in Wirklichkeit ein Raum der Machtausübung, in dem die Männer die Vorherrschaft beanspruchen. Wenn die bürgerlichen Männer jedoch derart schlecht und mängelbehaftet sind, kann es nur ein Zufall sein, dass sie die Macht gegenüber dem Weiblichen innehaben. Das Patriarchat ist bei Nestroy folglich ein willkürliches, soziales Machtverhältnis, das heißt männliche Herrschaft in Bourdieu'schem Sinne. Das erkennt auch Madame Cichori in *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt*, wenn sie Folgendes behauptet:

30 Ralf Dahrendorf, zitiert nach Herbert Willems: Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu. In: Theatralisierung der Gesellschaft. Bd. 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose. Herausgegeben von Herbert Willems. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 75–109, hier S. 77.

31 Ebenda, S. 76.

32 Gerda Baumbach: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater. Tübingen; Basel: Francke 1995. (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. 13.) S. 33.

33 Ebenda, S. 29.

34 Diese Meinung vertritt auch Marion Linhardt: Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy. In: LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie Nr. 6 (Juni 2011): Theaterkulturen – Kulturtheater, S. 35–61. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege11_06/marion_linhardt_weibliche_natur.pdf [2013-09-02].

„Man nennt uns gewöhnlich das schwache Geschlecht,
Den Nam haben uns [d']Männer aufbracht, mir is['s] recht;
Wir sind drüber nicht aufbracht, doch lachen wir im stilln,
Wann d'Herrn ihren Schwächen die Starken wolln spieln [...]
Und die prahln sich mit Seelenstärke, daß i net lach –
's is a starkes Geschlecht, aber schwach, aber schwach."[35]

Fazit

Zusammenfassend und ausblickend kann festgehalten werden, dass die Nestroy'schen Possen von sozialer Realistik durchdrungen sind. Sie sind Stilisierungen, Reflexionen und Repräsentationen von Wirklichkeit, und ihre Lektüre gibt uns Auskünfte über zeitgenössische Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen. Anstatt Nestroy als Frauenfeind[36] oder Feministen[37] zu vereinnahmen, wie dies in der literaturwissenschaftlichen Forschung geschehen ist, sollte er vielmehr als Sozialanalytiker verstanden werden, der zeitgenössische Ordnungen, Machtverhältnisse und Normen thematisierte, typologisierte, komisierte und letztendlich destruierte. Seine komischen Helden sind Reflexions- und Projektionsfiguren, die sich in einer Grauzone zwischen Macht und Ohnmacht, Ordnung und Unordnung, Moral und Amoral, Authentizität und Künstlichkeit bewegen und so die Risse innerhalb der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts zutage fördern. So verwundert es nicht, dass die drei hier diskutierten Nestroy'schen Possen vonseiten der Kritik und des Publikums abgelehnt wurden und nur wenige Aufführungen erreichten. Vielleicht wurde das Dargebotene als zu ‚gemein' abgelehnt oder die Zuschauerinnen erkannten sich in den bürgerlichen Zerrbildern wieder? Darüber kann aus heutiger Perspektive nur gemutmaßt werden. Fest steht jedoch, wie aufgezeigt werden sollte, dass man in Bezug auf Nestroy abschließend Bourdieu zustimmen kann, wenn er behauptet, dass die Komödie „die verborgenen Mechanismen der Autorität enthüllt"[38].

35 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 22: Die beiden Herrn Söhne. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt. Herausgegeben von W. Edgar Yates. Wien: Deuticke 1996, II. Akt, 8. Szene, S. 110. Hervorhebungen im Original.

36 Vgl. Barbara Rett: Liebesgeschichten oder Heiratssachen. Frauen im Leben und Werk Nestroys. In: Nestroyana 4 (1982), S. 78–82.

37 Vgl. W. Edgar Yates: Nestroy, Grillparzer, and the feminist-cause. In: Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium. Herausgegeben von W. Edgar Yates und John R. P. McKenzie. Exeter: Wheaton & Co 1985, S. 93–108.

38 Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Herausgegeben von Margareta Steinrücke. Hamburg: VSA 1997. (= Schriften zur Politik & Kultur. I.) S. 86.

Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern: die Soubrette und die muntere Liebhaberin im deutschsprachigen Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Von Marion Linhardt

Das Rollenfachsystem als Ordnungsprinzip, das die Theaterpraxis über Jahrhunderte hinweg in entscheidender Weise geprägt hat, ist in der neueren Theater- und Literaturwissenschaft als Forschungsgegenstand nicht etabliert. Es ist das Verdienst von Anke Detken und Anja Schonlau, mit ihrer Tagung „Rollenfach und Drama – Europäische Theaterkonvention im Text" an der Universität Göttingen im Jahr 2012 Optionen für eine Anknüpfung an die grundlegenden Forschungsarbeiten zum Rollenfach aus dem frühen 20. Jahrhundert[1] eröffnet zu haben. Nur auf den ersten Blick eine ausschließlich ästhetische Kategorie, erweisen sich Rollenfächer in ihrer je spezifischen Ausgestaltung und aufgrund der Modifikationen, die sie durchliefen, als Reflex auf soziale Rollen. Entsprechende Zusammenhänge sollen im Folgenden anhand der Fächer der Soubrette und der munteren Liebhaberin skizziert werden.

1. Das Rollenfach im Allgemeinen und die Soubrette[2] im Besonderen

Das Rollenfachsystem ist Teil der historischen Theaterpraxis, in der – und dies noch bis ins 20. Jahrhundert – das Gros der Produktion dem Tagesbedarf galt. Die Spielpläne des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts basierten in allen ausdifferenzierten Theaterkulturen Europas fast ausschließlich auf Novitäten, deren überzeitlicher Wert als ‚Literatur' auf der Seite der (historischen) Produzenten kaum jemals diskutiert wurde. Trauer-, Lust- und Singspiele, Possen und Sensationsstücke entstanden mit Blick auf die Nachfrage bei Theaterdirektoren und Publikum, meist sogar für eine konkrete Bühne und ihr Ensemble. Das System der Rollenfächer fungierte dabei einerseits – im Sinne eines *literarischen Fachsystems* – als dramaturgisches Fundament für die ungezählten neu entstehenden Stücke; andererseits strukturierte es – im Sinne eines *darstellerischen Fachsystems* – das Ensemble bzw. die Truppe und regelte die Besetzungsmodalitäten, indem es für die einzelnen Rollen einen spezifischen Darstellungs- und Bewegungsduktus vorgab, also Aufgabenbereiche anhand

1 Hans Doerry: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1926. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 35.) Bernhard Diebold: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Nachdruck der Ausgabe Leipzig; Hamburg: Voß 1913. Nendeln / Liechtenstein: Kraus Reprint 1978. (= Theatergeschichtliche Forschungen. 25.)

2 Zur Soubrette vgl. auch Marion Linhardt: Verwandlung – Verstellung – Virtuosität. Die Soubrette und die komische Alte im Theater des 19. Jahrhunderts. In: Rollenfach und Drama – Europäische Theaterkonvention im Text. Herausgegeben von Anke Detken und Anja Schonlau. Tübingen: Narr (in Druck).

der körperlichen und darstellerischen Eigenheiten der Truppen- bzw. Ensemblemitglieder definierte. Die Ensembles konstituierten sich dementsprechend aus den Vertretern einer klar umrissenen Gruppe von Fächern. So gehörten um 1810 an mittleren und größeren Bühnen die Helden, Tyrannen, jungen und gesetzten Liebhaber, die rührenden und komischen Väter, naiven Burschen, komischen Alten, Bauern, Bedienten, Chevaliers, Deutschfranzosen und Stutzer, Pedanten, Juden, Dümmlinge und Soldaten, die Heldinnen und Fürstinnen, die ersten tragischen und die naiven Liebhaberinnen, die ernsten, zärtlichen und komischen Mütter, Bäuerinnen, Soubretten, Französinnen, die plaudernden Alten und die karikierten Liebhaberinnen zum Kernbestand an Fächern.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Rollen und Darstellungsstile stark typisiert: Deutschfranzosen, Juden, römische Rollen oder auch eitle Stutzer bildeten ein je eigenes Fach – ein *Typenfach* –, und mit Fächern wie dem Intriganten oder dem Helden verbanden sich eine eingeführte Praxis des Auftretens, ein feststehender Bewegungsduktus und ein bestimmter Kostümstil, Parameter, die das Publikum unmittelbar über den Charakter und die Funktion der jeweiligen Figur in Kenntnis setzten. In der Folge änderte sich die Bühnenpraxis im Wechselspiel von literarischem und darstellerischem Fach: Mit neuen Stoffen und Themengebieten bildeten sich neue Fächer heraus, ältere Fächer wurden modifiziert, wie an der Neudefinition des Faches des Bonvivant etwa ab 1830 oder an einem veränderten Bild des Helden und des Intriganten deutlich wird. Zugleich verzichteten die Darsteller, wenn auch nach wie vor einem Fach zugehörig, auf den *typisierten* Spielmodus und gestalteten ihre Partien individueller im Sinne der eigenen Persönlichkeit und Rollenauffassung. In der zweiten Jahrhunderthälfte war das Fachsystem dann weit weniger spezifiziert als zuvor: allgemeiner gefasste Fächer (etwa die sentimentale Liebhaberin) hatten die älteren *Typenfächer* abgelöst und boten mehr Raum für schauspielerische Individualität. (Anzumerken ist, dass in extrem standardisierten Formen des Unterhaltungstheaters einzelne *ausgeprägt typisierte* Fächer noch im 20. Jahrhundert für die Dramaturgie maßgeblich waren.)

Was die Veränderungen im Rollenfachsystem betrifft, so ist im vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse, dass das Erscheinungsbild dieses Systems etwa um 1770, 1830 oder 1910 – also das Gesamt der im jeweiligen Zeitraum relevanten Fächer – an je zeitspezifische Figurationen von *sozialen* Typen und Positionen rückgebunden war. Die in einem konkreten Stück gezeigte *Bühnengesellschaft*, verkörpert in den Vertretern der Fächer, besaß – ob direkt oder indirekt – in jedem Fall einen Bezug zur realen Gesellschaft und den in ihr prägnant vertretenen Typen. Dies trifft in erster Linie auf die heiteren und komischen Genres, auf Lustspiel, Posse und Operette zu, die ihre Stoffe in der überwiegenden Mehrzahl der unmittelbaren Gegenwart entnahmen. Für das Rollenfachsystem bedeutet die Rückbindung an je aktuelle soziale Konstellationen, dass Fächer entfallen, sobald sie kein verbreitetes Vorbild in der Realität mehr besitzen. Davon waren vor allem die auf

wenige Verhaltenseigentümlichkeiten beschränkten älteren Typenfächer, wie etwa der Deutschfranzose und der Chevalier, betroffen.[3]

Die Ablösung oder Neudefinition von Rollenfächern lässt sich beispielhaft am Fach der Soubrette zeigen. Funktional und hinsichtlich des Figurenprofils eng mit der Colombina der commedia verbunden, bezeichnete die Soubrette seit dem 17. Jahrhundert im französischen Lustspiel und von dort ausgehend im 18. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Theater eine zentrale Position des Figurenarsenals.[4] Der ursprünglichen französischen Begriffsverwendung folgend war das Soubrettenfach zunächst gleichbedeutend mit einer *Sozialfigur*, der Zofe oder dem Kammermädchen. Im *Allgemeinen Theater-Lexikon* von 1846 wird die Soubrette bzw. das Kammermädchen rückblickend charakterisiert als „meistentheils das thätigste Agens in dem Mechanismus der Intrigue, gewöhnlich den Plänen des Liebhabers günstig und gleichzeitig in dessen Kammerdiener verliebt. Sie war schlau, unternehmend, dem Vater und Onkel gegenüber coquet, ja in einigen Molièrschen [!] Lustspielen von der frechsten Unverschämtheit gegen den Herrn des Hauses."[5] Im frühen 19. Jahrhundert trennten sich das darstellerische Fach der Soubrette und das literarische Fach des Kammermädchens bzw. der Dienerin. Zofen und Dienerinnen gab es weiterhin in vielen Stücken, allerdings abgedrängt in die Position unbedeutender Nebenfiguren. Eindrücklich zeigt sich der Bedeutungsverlust der Zofe in Eduard von Bauernfelds äußerst erfolgreichem Lustspiel *Leichtsinn aus Liebe, oder: Täuschungen* (1831). In diesem Stück ist mehrfach von einem Kammermädchen Rosine die Rede, das gemeinsam mit dem Kammerdiener Franz bei den Annäherungsversuchen von Franz' Herrn, einem lächerlichen Oberst, gegenüber Rosines Herrin unterstützend mitwirkt. Als Bühnenfigur tritt Rosine aber bezeichnenderweise gar nicht in Erscheinung. Das charakteristische Profil der Soubrette ist in Bauernfelds Stück auf die Figur der Marie übergegangen, die dem Fach der zweiten Liebhaberin angehört. Die Nähe Maries zum traditionellen Soubrettenfach wird im Stück in gewisser Weise sogar zum Thema: in einer Schlüsselszene wird Marie irrtümlich für ein Stubenmädchen gehalten, eine Situation, die sie zu einem entsprechenden Rollenspiel animiert.

---

3 Zu den „französischen" Typenfächern insbesondere bei Johann Nestroy vgl. Marion Linhardt: Die „französischen" Rollen bei Nestroy. In: Les relations de Johann Nestroy avec la France. Herausgegeben von Irène Cagneau und Marc Lacheny. Mont-Saint-Aignan: Université de Rouen et du Havre; Rouen: Université de Haute-Normandie 2012 [2013]. (= Austriaca. Cahiers universitaire d'information sur l'Autriche. 75.) S. 109–120.

4 Prominente Stücke mit „Zofen-Soubretten" sind Molières *Le Bourgeois gentilhomme* (Nicole), Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* (Franziska), Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' *La Folle journée, ou Le Mariage de Figaro* (Suzanne) und Johann Friedrich Jüngers *Maske für Maske* (Sophie).

5 L. S.: Kammermädchen. In: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe. Herausgegeben von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff. Bd. 4. Altenburg; Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons 1846, S. 338.

Die Trennung des darstellerischen Fachs der Soubrette vom literarischen Fach des Kammermädchens steht in engem Zusammenhang mit einer Veränderung der zugrunde liegenden sozialen Konstellation. Während die Zofe im 18. Jahrhundert – zumal bezogen auf den französischen Kontext – „der Typus einer vollständig ausgeprägten in der Gesellschaft anerkannten Persönlichkeit war"[6], war sie im 19. Jahrhundert „in der von den dram[atischen] Schriftstellern der letzten Hälfte des vor[igen] Jahrh[undert]s geschilderten Bedeutung überhaupt im Leben nicht mehr vorhanden" und daher „als 1. Fach […] fast ganz von der Bühne verschwunden"[7] – so noch einmal das *Allgemeine Theater-Lexikon*. Als darstellerisches Fach, also als Positionsbezeichnung innerhalb eines Bühnenensembles, behielt die Soubrette gleichwohl ihre Bedeutung. Wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, nahmen die Vertreterinnen des Soubrettenfachs im 19. und frühen 20. Jahrhundert unterschiedliche Aufgaben wahr: sie repräsentierten die führenden Frauenfiguren in Posse und Volksstück, sie trugen auf wechselnden Positionen die musikalische Dramaturgie der Operette mit, und sie mutierten im Lustspiel zu munteren Liebhaberinnen.

An dieser Stelle gilt es ein weiteres wichtiges Strukturprinzip des Theaters vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts zu erläutern, das für die Praxis des Arbeitens mit Rollenfächern entscheidend war, nämlich die stilistische Hierarchie der (musik-) dramatischen Produktion und die damit verbundene Hierarchie der Fächer bzw. Fachgruppen. Für Frankreich und für den deutschsprachigen Raum – anders verhält es sich in England – lässt sich eine klare Abstufung der dramatischen und musikdramatischen Genres beschreiben, aus der sich die Ausrichtung des darstellerischen Personals ableitete. An der Spitze der Hierarchie standen die ernsten Genres, etwa die Tragödie oder das heroische Ballett, denen ein nobler Darstellungsstil mit den betreffenden Fächern wie Helden und Tyrannen, tragischen Liebhaberinnen, Fürstinnen und ernsten Müttern zugeordnet war.[8] Die mittleren Genres, etwa das Lust- und das Singspiel, folgten dem hoch-komischen oder galanten Stil, die hier maßgeblichen Fächer waren diejenigen des Halbcharakterfaches wie rührende Väter, naive Liebhaberinnen, zärtliche Mütter und treue Bediente. An die mittleren – die heiteren – Genres schlossen sich die niedrig-komischen Genres an, etwa die Lokalposse und verschiedene Formen der Parodie und Travestie; die zugehörigen Fächer, die in gewissem Umfang auch für das mittlere Genre von Bedeutung waren, waren unter anderem die polternden Alten, naiven Burschen, die eingebildeten Gecken, die karikierten Liebhaberinnen und die Dümmlinge. Wie sich zeigen wird, fanden sich im niedrig-komischen Genre auch Partien des Halbcharakterfaches. So besetzte die Soubrette, ein Halbcharakterfach, in der Lokalposse in der Regel die Position der Liebhaberin. Der beschriebenen Klassifikation der darstellerischen Fächer hat

6 L. S.: Soubrette. In: Ebenda, Bd. 7, S. 11.

7 L. S., Kammermädchen.

8 Vgl. hierzu Marion Linhardt: Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre. In: Nestroyana 28 (2008), S. 8–27.

sich übrigens Jennyfer Großauer-Zöbinger in einer Arbeit zum Wiener Theater des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts über das soziologische Konzept des Habitus genähert[9], eine Perspektive, die sich für die weiterführende Auseinandersetzung mit dem Rollenfach als ausgesprochen nutzbringend erweisen könnte.

2. Marie, Ottilie und Ghislaine, Kathi, Liesl und Juliette: aus dem Leben einiger „munterer Liebhaberinnen" und „Soubretten"[10]

Marie Lenz in Eduard von Bauernfelds Lustspiel *Leichtsinn aus Liebe, oder: Täuschungen* (Wien, Hofburgtheater 1831) ist ein Mädchen vom Land. Sie lebt dort mit ihrer Mutter und ihrer jüngeren Schwester in sehr bescheidenen Verhältnissen. Gegenwärtig leistet sie ihrer besten Freundin, der reichen Erbin Friederike von Minden, Friederikes Vormund und dessen Sohn, einem Arzt, während eines Aufenthalts in einem vornehmen Badeort Gesellschaft und führt voller Energie die Wirtschaft im Haus. Sie „sollten sie sehen in der häuslichen Schürze, wenn ihr die Schlüssel an der Seite klappern – […] Wenn sie Trepp' auf, Treppe ab läuft, Küche und Keller regiert, den Mägden Hurtigkeit und Ordnung predigt –".[11] Als Landmädchen ist Marie natürlich, verständig, sie schmollt nicht und tut nicht geziert. Ihre „frohe Laune" ist neben ihrer praktischen Veranlagung Maries hervorstechendes Merkmal; vielleicht führt sie nicht zufällig den Familiennamen „Lenz". Von sich selbst sagt sie: „Einen großen Garten, Küche, Keller zu beherrschen – das wäre mein Element."[12] Da der ebenso lebensfrohe Hans von Bonstetten, Erbe eines riesigen landwirtschaftlichen Gutes in der Schweiz, sie sich zur Braut erwählt, wird dieser Wunsch Wirklichkeit. Maries Bild von Liebe und Ehe, in dem ihr Wesen sich deutlich ausspricht, wird in einem Dialog mit Friederikes Vormund greifbar:

---

9 Jennyfer Großauer-Zöbinger: Obwohl hier spielen mehr heißt als „auswendig lernen". Leopoldstädter Bühnenkünstler realisieren Karl Friedrich Henslers *Taddädl der dreyssigjährige ABC-Schütz*. In: Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds. Kommentierte Edition und Studie. Ergebnisse des FWF-Projekts P 21365-G21 (2009–2012): http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/index.html [2013-11-29].

10 Die Auswahl der hier näher untersuchten Stücke basiert auf einer eingehenden Sichtung eines umfangreichen Textkorpus. Die Stücke sind repräsentativ für Tendenzen in der Lustspiel-, Possen- und Operettenentwicklung des Untersuchungszeitraums. Für alle behandelten Stücke findet sich zudem eine je spezifische Begründung für die Auswahl: sie liegt in der paradigmatischen Position des jeweiligen Autors und seiner bestimmenden Rolle für die Repertoires der Zeit (Bauernfeld, Nestroy, Benedix, Lehár / Willner / Bodanzky) und / oder im besonderen und langanhaltenden Erfolg des jeweiligen Stückes (*Der Zerrissene, Der G'wissenswurm, Der Graf von Luxemburg*) und / oder in der repräsentativen Funktion des Stücks für eine spezielle Genreausprägung (z. B. *Der Regiments-Don Juan* als typisches Militärstück der Kaiserzeit).

11 Eduard von Bauernfeld: Leichtsinn aus Liebe, oder: Täuschungen, Lustspiel in vier Akten. In: Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden. 2. Bd. Leipzig: Hesse & Becker 1905, II. Akt, 10. Szene, S. 30.

12 Ebenda, IV. Akt, 5. Szene, S. 51.

„Marie. […] Kommen Sie […]. Wir wollen einige Winterrettiche herausnehmen.
Frank. Winterrettiche? Lassen Sie uns lieber Rosen pflücken!
Marie. Ei was, so eine Rose verwelkt bald.
Frank […]. Wie die flüchtige Jugendliebe.
Marie. Aber ein Rettich ist das Bild der Ehe –
Frank. Ja, ebenso beißend –
Marie. Und zähe –
Frank. Und dauerhaft.
Marie. Drum fort mit den Rosen, ich nehme die Rettiche in Schutz."[13]

Kathi (Katharina Walter) in Johann Nestroys Posse *Der Zerrissene* (Wien, Theater an der Wien 1844) ist eine Waise, die seit zweieinhalb Jahren auf dem Pachthof ihres Onkels Krautkopf lebt. Zuvor haben sie und ihre Mutter als Weißnäherinnen gearbeitet und dabei große Not gelitten. Als ihre Mutter schwer krank wurde, hat Kathi ihren Göd, den reichen Herrn von Lips, um ein Darlehen von 100 Gulden gebeten. Wenig später ist die Mutter gestorben, und Kathi musste ihr auf dem Totenbett versprechen, das Geld zurückzuzahlen. So hat Kathi auf Krautkopfs Hof schwer gearbeitet und sich den geschuldeten Betrag vom Mund abgespart. Jetzt kann sie selbstbewusst mit den 100 Gulden vor Lips hintreten. So sehr Kathi ihren Göd verehrt, so sehr unterscheidet sich beider Weltsicht: Kathi ist zupackend und herzensgut und besitzt ein ausgeprägtes Urteilsvermögen, vor dem die Verschrobenheiten, die Gier und die Verlogenheit der sie umgebenden Personen in aller Schärfe zutage treten. Lips hingegen ist ein „Zerrissener", der trotz oder wegen seines immensen Reichtums dem Leben keinen Sinn abgewinnen kann. Als er von „Visionen" verfolgt wird, kommentiert Kathi dies pragmatisch: „Die Kranckheit kennen wier nicht auf'n Land. […] Nein, was die Stadtleut' für Zuständ haben! […] So was müssen S' Ihnen aus'n Sinn schlagen."[14] Letztlich „rettet" Kathi Herrn von Lips aus seinen Zuständen; er erkennt:

„in mir is eine Kathilieb' erwacht. Jetzt seh' ich's erst, daß ich nicht bloß in der Einbildung, daß ich wircklich ein Zerrissener war, die ganze ehliche Hälfte hat mir g'fehlt; aber Gottlob jetzt hab ich s' g'funden wenn auch etwas spät. Kathi, hier steht dein verlebter, verliebter Verlobter. Hier steht meine Braut."[15]

Ottilie in Roderich Benedix' Lustspiel *Die zärtlichen Verwandten* (Leipzig, [Altes] Stadttheater 1866) ist 21 Jahre alt, hat ein Pensionat besucht und lebt nun seit zwei Jahren mit fünf weiteren Frauen auf dem Schloss ihres Onkels Oswald Barnau, der sich seit zehn Jahren auf Reisen befindet. Ottilie hüpft lachend, gutgelaunt und singend durch den Alltag der Familie, der von Gezänk und Missgunst bestimmt ist: Adelgunde von Halten, Oswalds verwitwete Tante, führt das Regiment, sekundiert

13 Ebenda, I. Akt, 3. Szene, S. 9.

14 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 21: Hinüber – Herüber. Der Zerrissene. Herausgegeben von Jürgen Hein. Wien: Deuticke 1996, II. Akt, 9. Szene, S. 69.

15 Ebenda, III. Akt, 11. Szene, S. 92–93.

und zugleich attackiert von Ulrike und Irmgard, Oswalds 44- bzw. 34-jährigen unverheirateten Schwestern, von denen erstere, ein Blaustrumpf, als Autorin für unterschiedliche Zeitschriften tätig ist, während letztere, eine hysterische Kokette, kein Mittel scheut, doch noch einen Mann zu finden. Adelgundes Tochter Iduna, 18-jährig und in den Arzt Dr. Offenburg verliebt, wird von der Mutter schlecht behandelt, die voller Verblendung alle Liebe und Nachsicht ihrem nichtsnutzigen Sohn Dietrich, einem Studenten, schenkt. Das Aschenputtel im Haus, das von Adelgunde, Ulrike und Irmgard malträtiert wird, ist Thusnelde, Oswalds Ziehtochter, die er als Kind aufgenommen hat und die in den Jahren von Oswalds Abwesenheit zur Haushälterin degradiert wurde. In dieses „verkehrte Hauswesen"[16] können nur Männer eine Ordnung bringen: als Oswald und sein Freund Dr. Bruno Wismar von ihrer Weltreise zurückkehren, erweist sich die lebensfrohe und immer lustige Ottilie als die passende Ehefrau für Wismar, während die leidgeprüfte und ernste Thusnelde als Braut Oswalds zur Herrin des Hauses erhoben wird. Iduna darf Offenburg heiraten. Adelgunde, Ulrike und Irmgard räumen das Feld.

Die Horlacherlies in Ludwig Anzengrubers Bauernkomödie *Der G'wissenswurm* (Wien, Theater an der Wien 1874) ist elternlos bei ihrer Mahm aufgewachsen, wo sie winters wie sommers schwer arbeiten muss. Dabei ist sie voller Lebensfreude und selbstbewusst, was der Wastl, der um sie geworben hat, zu spüren bekommt. Als ihre Mahm sie zum alten, kranken Bauern Grillhofer schickt, mit dem sie verwandt ist, und ihr aufträgt, sich „a weng ein[zu]schmeicheln", weil er's „'leicht […] neamer lang" macht[17], bricht Liesl zwar frohgemut auf, selig, „auf einmal frei h'nausrennen [zu] dürfen"[18], eröffnet dem Grillhofer dann aber gleich das Ansinnen der Mahm und versichert ihm, dass sie am Erbschleichen gar nicht interessiert sei. Sie erkennt rasch, dass Grillhofers Schwager Dusterer sich in ebendieser Absicht bei Grillhofer eingenistet hat und dass die Krankheit des alten Bauern in erster Linie auf dem schlechten Gewissen beruht, das Dusterer schürt und das von einer lange zurückliegenden Verfehlung herrührt. Grillhofer, dessen Ehe kinderlos war, hat vor 25 Jahren die Riesler Magdalen', eine Magd auf seinem Hof, geschwängert. Die Magdalen' hat den Hof seinerzeit verlassen und gilt, ebenso wie das Kind, als tot. Doch Mutter und Kind sind am Leben: die Magdalen' hat einen viel älteren Bauern geheiratet und lebt mit ihm und zahlreichen Kindern auf einem entlegenen Hof, Grillhofers Kind ist, wie sich herausstellt, die Horlacherlies, die von ihrer Mutter als Säugling weggegeben wurde. Liesl ist mit ihrer Fröhlichkeit und ihrem Mitgefühl längst zur Gegenspielerin Dusterers um Grillhofers diesseitiges und jenseitiges Heil geworden. Nun ist sie eine reiche Bauerntochter, und Grillhofers Knecht Wastl wird von

16 Roderich Benedix: Die zärtlichen Verwandten, Lustspiel in drei Aufzügen. Bühneneinrichtung von Ernst Albert. Leipzig: Reclam o. J., II. Aufzug, 2. Auftritt, S. 46.

17 Ludwig Anzengruber: Der G'wissenswurm, Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten. In: Ludwig Anzengrubers Werke in acht Bänden. 2. Bd. Berlin: Weichert o. J., II. Akt, 4. Szene, S. 34.

18 Ebenda, I. Akt, 9. Szene, S. 20.

diesem freudig als künftiger Schwiegersohn empfangen. Liesls Schlusslied ist ihr Lebensmotto: „Der Herrgott hat 's Leb'n / Zum Freudigsein 'geb'n".[19]

Ghislaine in Emil Norinis und Emerich von Gattis Lustspiel *Der Regiments-Don Juan* (Wien, Kaiserjubiläums-Stadttheater 1903) ist eine Tochter aus vermögender Adelsfamilie, hat vor kurzem einen Pensionatsaufenthalt in Paris beendet und steht vor ihrem ersten Ball. Mit ihrer Munterkeit und Ungezwungenheit ist sie noch eher Backfisch als vornehme junge Dame. Mit den teils absonderlichen adligen Herren und Offizieren, die im Haus ihrer Eltern in einer elsässischen Garnisonsstadt verkehren, erlaubt sie sich manchen Spaß, und auch den Adelsdünkel und das Diplomatengebaren ihres Vaters nimmt sie von der lustigen Seite. Während des regelmäßigen Jour lernt sie den von Rostock bis Bromberg wegen seiner Verführungskünste berüchtigten Ulanenoffizier Baron Littwitz kennen. Ihre Pensionatsfreundin, die Stuttgarter Immobilienspekulantentochter Lorle Spitzgäbele, warnt sie vor Littwitz, Ghislaine jedoch kontert: „Wahrscheinlich bildet er sich ein, er sei unwiderstehlich. Na, mir soll er nicht gefährlich werden."[20] Nach kurzer Zeit ist sie Littwitz' Charme und Schneidigkeit allerdings ebenso erlegen wie zahllose Frauen vor ihr. Glücklicherweise hat Ghislaine auch Littwitz' „Seele zur großen, ewigen Leidenschaft wachgerufen."[21] Nach Überwindung zahlreicher Hindernisse und einigen dramatischen Auftritten finden die beiden zusammen, und das Lorle bekommt den Prinzen Tscharitscheff, mit dem sie die Leidenschaft für üppige Mahlzeiten teilt.

Juliette Vermont in Franz Lehárs, Robert Bodanzkys und Alfred Maria Willners Operette *Der Graf von Luxemburg* (Wien, Theater an der Wien 1909) hat – ebenso wie ihre Freundin Angèle Didier – das Pariser Konservatorium besucht. Während aus Angèle eine gefeierte Opernsängerin geworden ist, wirkt die muntere und kokette Juliette als gute Seele im Bohème-Haushalt des erfolglosen Malers Armand Brissard, der sich von einem Venus-Bild mit Juliette als Modell den Durchbruch verspricht. Für Juliette steht allerdings fest, dass sie als (Nackt-)Modell erst nach der Heirat zur Verfügung stehen wird: „Ob ich das richtige Maß für deine Venus habe, das kannst du nicht wissen, aber etwas solltest du schon wissen, daß ich das richtige Maß für eine brave kleine Hausfrau habe."[22] Als Armand mit seinem Freund René, dem Grafen von Luxemburg, ohne nähere Erklärung aus der Stadt verschwindet, findet Juliette Unterschlupf bei Angèle, die sie als Gesellschafterin aufnimmt. Beim Wiedersehen nach drei Monaten lässt Juliette Armand ihren Zorn spüren, der jedoch rasch verfliegt, zumal Armand sie wiederholt treuherzig seiner Liebe versichert. Zugleich zeigt Juliette sich nach wie vor kompromisslos hinsichtlich einer

19 Ebenda, III. Akt, 7. Szene, S. 65.

20 Emil Norini / Emerich von Gatti: Der Regiments-Don Juan, Lustspiel in drei Acten. Berlin: Entsch 1903, I. Akt, 5. Szene, S. 11.

21 Ebenda, II. Akt, 11. Szene, S. 60.

22 Franz Lehár / Alfred Maria Willner / Robert Bodanzky: Der Graf von Luxemburg, Operette in drei Akten. Vollständiges Regiebuch. Wien: Karczag & Wallner 1909, I. Akt, 1. Szene, S. 9.

Eheschließung als Voraussetzung für weiterreichende Intimitäten jeglicher Art, und so finden sie und Armand sich bereits am Morgen nach dem Wiedersehen auf dem Standesamt ein.

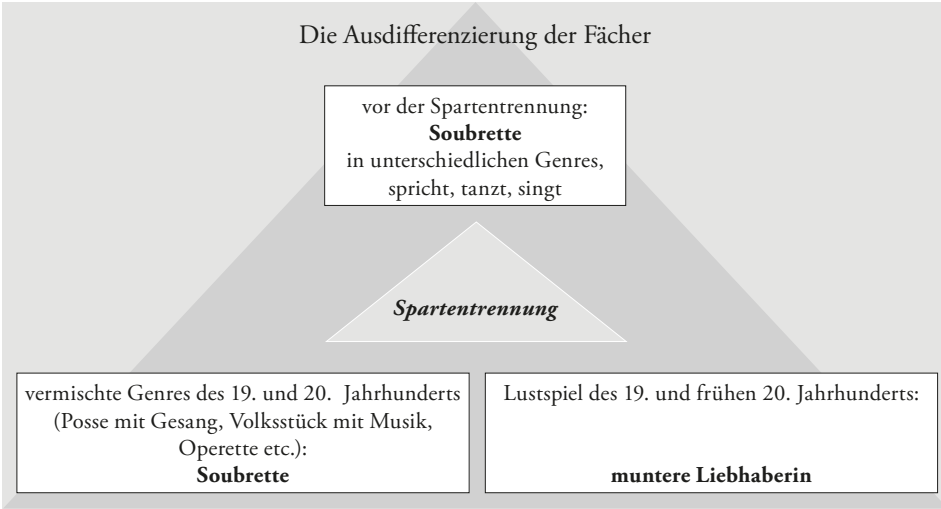
3. „Muß denn ich nur Gäng' für'n Herrn Vettern machen, kann denn ich nicht meine eig'nen Angelegenheiten haben?"[23] – Besetzungssystematik und soziale Rollenmuster

Soubrette und muntere Liebhaberin sind – das ist nicht zu übersehen – Rollenfächer, die gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Sie waren, zumindest in bestimmten Genres, hinsichtlich ihrer *Funktion* nahezu deckungsgleich, nachdem sich die Beschränkung des Soubrettenfaches auf verschmitzte und kokette Zofenrollen im 19. Jahrhundert verloren hatte. Auch in ihrem *Wesen* und ihrem *Auftreten* teilen die Soubretten und die munteren Liebhaberinnen eine Reihe von Eigenschaften: sie sind wenig ernst, lachen auffallend häufig, sind bodenständig und alltagsklug, pragmatisch, „handfest", sämtlich Züge, die bereits bei der Colombina des Stegreiftheaters und ihren Nachfolgerinnen etwa in der spanischen comedia wie auch bei der traditionellen Dienerinnen-Soubrette anzutreffen waren. Trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten lässt sich jedoch eine relativ klare Aufgabenteilung zwischen munterer Liebhaberin und Soubrette konstatieren. Anders als die Soubrette war die muntere Liebhaberin ein ausschließliches *Schauspielfach*, also ein Fach, das seinen Platz im gesprochenen Theater hatte. Als These wäre an dieser Stelle zu formulieren, dass die muntere Liebhaberin als eigenständiges und klar konturiertes – und das heißt auch: als ein von der Soubrette unterschiedenes – Fach ab jenem Zeitpunkt für die Ensembles obligatorisch wurde, an dem die Ausdifferenzierung der Sparten in gesprochenes, gesungenes und getanztes Theater und eine entsprechende Anpassung der Anforderungsprofile der Bühnendarsteller relativ weit fortgeschritten waren. Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein war es an nahezu allen Bühnen Mitteleuropas üblich gewesen, ein Personal zu führen, das zu großen Teilen spartenübergreifend eingesetzt werden konnte.[24] Die umfassenden darstellerischen Fähigkeiten, die in diesem institutionellen Rahmen von den Truppen- und Ensemblemitgliedern gefordert waren, wurden im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert dann vor allem in Genres des musikalischen Unterhaltungstheaters wie Posse und Operette benötigt. Die Soubrette war im deutschsprachigen Theater traditionell eine Alleskönnerin im Sinn der älteren Besetzungspraxis, die im Dialog wie im Gesang und im Tanz geschult war. Im Hinblick auf die bereits erwähnte *Funktion* könnte man daher vereinfachend davon sprechen, dass die Soubrette im 19. und frühen 20. Jahrhundert die muntere Liebhaberin in jenen Genres war, die mehr oder weniger große musikalische Anteile aufwiesen.

---

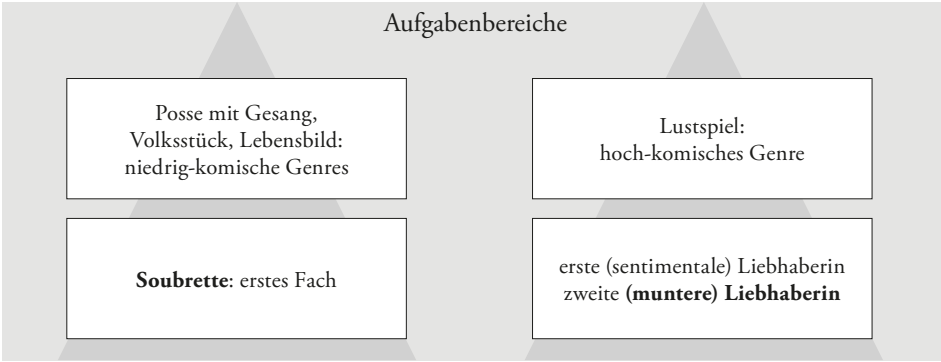
23 Nestroy, Stücke 21, I. Akt, 3. Szene, S. 30.

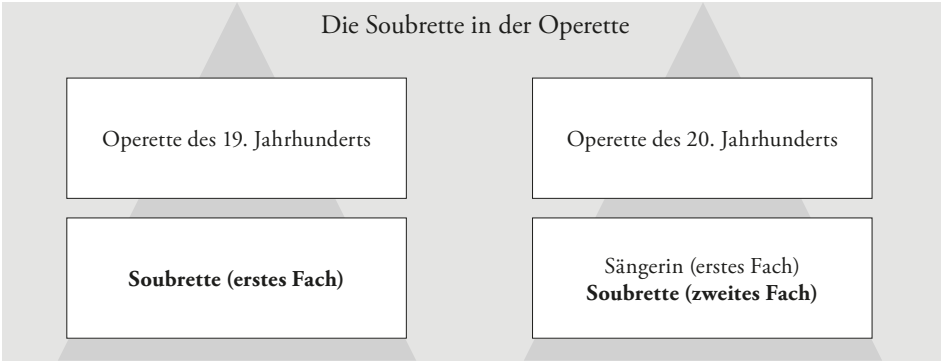
24 Vgl. hierzu Marion Linhardt: „Frau Diestel… Soubretten, Bauernmädchen, singt und tanzt". Repertoirestrukturen und das Anforderungsprofil von Bühnendarstellern im späten 18. Jahrhundert. In: Das achtzehnte Jahrhundert 34 (2010), H. 1, S. 11–23.



Mit der Zuordnung der munteren Liebhaberin zum (gesprochenen) Lustspiel und der Soubrette zu den vermischten Genres ist zugleich eine stilistische Abstufung verbunden. *Die unterschiedlichen Stilhöhen wiederum implizieren – so möchte ich zeigen – eine je spezifische Reflexion auf soziale Rollenmuster, im Fall der munteren Liebhaberin und der Soubrette konkret auf gängige Modelle von Weiblichkeit.* Das Lustspiel, das Terrain der munteren Liebhaberin, war ein hoch-komisches Genre, Posse, Volks- und Lokalstück, Zeit- und Lebensbild, die hauptsächlichen Betätigungsfelder der Soubrette, waren demgegenüber Genres von niedrig-komischem Charakter. Innerhalb der Bühnengesellschaften der betreffenden Stücke besetzten die muntere Liebhaberin und die Soubrette unterschiedliche Positionen. Die muntere Liebhaberin trat im Lustspiel meist als *zweite* Liebhaberin, also neben einer *ersten* Liebhaberin (plus männlichem Pendant) in Erscheinung. Die erste Liebhaberin war in der Regel ernster angelegt, die Dramaturgie basierte in diesen Fällen nicht zuletzt auf der Kontrastierung von Empfindsamkeit – oder Sentimentalität – und Lebenslust, die in den beiden gegensätzlichen Liebhaberinnen-Typen repräsentiert waren. Die Soubrette hingegen fungierte in den tendenziell niedrig-komischen Genres als *führendes* weibliches Fach, neben dem sich als zweite Frauenfigur häufig eine komische Alte fand. Zwei Etappen durchlief das Soubrettenfach in jenem Genre, mit dem es ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders eng verbunden war, nämlich in der Operette. Die Operette des 19. Jahrhunderts – und zwar sowohl die Pariser wie die Wiener Operette – setzte die Soubrette vornehmlich in einer Weise ein, die der Posse vergleichbar war, nämlich als erstes weibliches Fach. Die Operette des 20. Jahrhunderts hingegen vollzog eine Abspaltung, die gleichsam die Figurenkonstellation des hoch-komischen Lustspiels aufgriff: die Soubrette rückte in die Position der zweiten – der munteren – Liebhaberin, eine erste, sentimentale bis ernste Liebhaberin wurde ihr gegenübergestellt. Es entstand jenes Modell, das von Zeitgenossen als hundertfach reproduzierte „Operettenschablone“ heftig kritisiert wurde: neben

dem ersten Paar, repräsentiert von der (ersten) Sängerin und dem Tenor des Operettenensembles, findet sich das zweite Paar, bestehend aus der Soubrette und dem Tanzbuffo.





Was hat nun diese Besetzungssystematik mit sozialen Rollenmustern zu tun? Erinnern wir uns an die Biografien unserer Frauen- oder vielmehr Mädchenfiguren. Oberflächlich betrachtet hat es den Anschein, als wäre die Dramaturgie und die Narration aller herangezogenen Stücke – und ungezählter vergleichbarer – unterschiedslos darauf ausgelegt, die zentralen Frauenfiguren der Ehe zuzuführen. So wird die dauerhafte Bindung der Frau an einen passenden Partner mit der dramaturgischen Kategorie des Happy End untrennbar verknüpft. Dieses Happy End gehörte bis ins frühe 20. Jahrhundert zu den feststehenden Genrekonventionen in Lustspiel, Posse und Operette. Gerade die Gesetztheit des Happy End in den genannten Genres fordert aber dazu heraus, das Verhältnis von Happy End und erzählter Geschichte zu hinterfragen. Wer sind die Frauen, die schließlich im Hafen der Ehe landen? Die munteren Liebhaberinnen des Lustspiels, das ich nun als *„bürgerliches" Genre* fassen möchte, entstammen einer Schicht, in der sich die Ehefrau entweder häuslichen, auf die Familie bezogenen Tätigkeiten oder aber der Aufsicht über ein größeres Hauswesen und entsprechenden Repräsentationsaufgaben widmet. Die Mädchen des Bürgertums und des Adels, denen ein derartiges Rollenmodell vorgegeben ist, sind in ausgeprägter Weise in einen *Warte- und Heiratsapparat* eingebunden. Die Soubretten sowohl in den lokalen – den volkstümlichen – Genres

des 19. Jahrhunderts wie in der Operette des 20. Jahrhunderts sind es hingegen gewöhnt, für sich selbst zu sorgen: sie entstammen der Bauern-, der Handwerker- oder Arbeiterschicht und dem Künstlermilieu, nach dem 1. Weltkrieg sind sie häufig weitgehend bindungslose Mädchen, die, wie schon die Frauen aus der Unterschicht des 19. Jahrhunderts, ihren Lebensunterhalt durch Erwerbstätigkeit bestreiten. Diese Frauen sind, verglichen mit den Frauen der Mittel- und Oberschicht, gewissermaßen „frei". Die Lebenswelt der Soubrettenfiguren verweist auf soziale Konstellationen, in denen die seit dem 18. Jahrhundert zunehmend einflussreichere Vorstellung von einem „naturgegebenen" weiblichen und männlichen Geschlechtscharakter keine praktische Wirkung im Alltag entfalten konnte, weil hier die ökonomischen Gegebenheiten einer Beschränkung der Frau auf die Rolle des „häuslichen Engels" entgegenstanden.

In den Lustspielen werden häufig unterschiedliche weibliche Verhaltensweisen kontrastiert, diskutiert und beurteilt. Dabei wird unmissverständlich herausgestellt, welches Verhalten der Norm angemessen ist und welches gesellschaftlichen Erwartungen zuwiderläuft. An Ulrike und Irmgard in *Die zärtlichen Verwandten* zeigt sich beispielhaft, wie es Frauen ergeht, die sich außerhalb der Norm bewegen: Über Ulrike heißt es unter anderem, „gelehrte Frauen sind nicht beliebt bei den Leuten"[25], der 34-jährigen „alten Jungfer" Irmgard hält ihre Tante Adelgunde vor: „Was übereif ist kann man freilich nicht mehr brauchen."[26] Auch wenn die munteren Liebhaberinnen des Lustspiels sich nicht selten durch Unkonventionalität des Auftretens auszeichnen, die auf einen gewissen Grad an emotionaler oder rollenbezogener Unabhängigkeit hindeuten könnte, zielt die Narration letztendlich durchwegs auf eine Einordnung der entsprechenden Figuren in ein traditionelles Beziehungs- und Rollenschema. Anders verhält es sich bei den Soubretten: sie sind in der Regel von großer Selbständigkeit, die „Heiratsschlüsse" – so meine These – sind hier in vielen Fällen verzichtbar. Gerade an den Possen Nestroys wird deutlich, dass die Happy Ends mit Verlobung oder Heirat den Stücken als Genrekonvention gleichsam „angeklebt" sind – der Augenblick *vor dem Happy End* ist es, durch den soziale Realität reflektiert wird.

Ein wesentliches Element der Figurenzeichnung, an dem sich die Spezifik von munterer Liebhaberin und Soubrette festmachen lässt, ist ihr *Lachen*. Dieses Lachen wird über den Nebentext der betreffenden Stücke immer wieder „hörbar". Worüber lachen die jungen Frauen? Über sich, über andere, über die Männer, über die eigene Rolle, über die herrschenden Verhältnisse? Als These ließe sich formulieren, dass das Lachen bei den munteren Liebhaberinnen in erster Linie Ausdruck ihres „sonnigen" Naturells ist, während die Soubretten mit ihrem Lachen ihr Reflexionsvermögen in Bezug auf gültige Rollen- und Verhaltensmuster demonstrieren. Zwei Szenen mögen dies verdeutlichen. In *Der G'wissenswurm* kommt es zu einem verbalen Schlag-

25 Benedix, Die zärtlichen Verwandten, I. Aufzug, 6. Auftritt, S. 12.

26 Ebenda, II. Aufzug, 21. Auftritt, S. 75.

abtausch zwischen Liesl und Wastl. Wastl hat, als er noch Knecht in Ellersbrunn war, um Liesl geworben, die ihn „für'n Narren" gehalten hat, um ihre Ehre und Unbeflecktheit zu bewahren: Sie hat Wastl im kalten Wald bei Mondschein und in einer steilen Bergwand bei brennender Sonne versetzt, und Wastl hat sich an den unwirtlichen Orten jeweils besonders lange aufgehalten, um „die andern Bub'n net merken [zu] lassen", dass er umsonst gewartet hat. Liesl hingegen hat sich zu genau der Zeit mit ihren Freundinnen im Ort sehen lassen. Liesl wirft Wastl vor, er habe „kein' Unterschied g'merkt, zwischen ehrliche Dirndeln und der leichten War'." Nun lacht sie über ihn: „Aber schau, Wastl, was kann a Dirn' auf a Lieb' geb'n, dö net amal bissel Kaltstell'n und Aufwarmen vertragt, da is ja mehr Verlaß af's sauere Kraut."[27] Im Kontext einer Systematik des Lachens und des Komischen könnte man hier von einer Situation sprechen, in der das *Handeln und die Haltung* einer Person – Wastls – Gegenstand des *Lachens* einer zweiten Person – Liesls – ist. Ganz anderes zeigt sich bei der munteren Liebhaberin Ottilie, die lachend und singend durchs Leben geht. Ihre im Stück immer wieder kommentierte vorherrschende Eigenschaft, die „Lustigkeit", ist es, aus der Ottilies Lachen erwächst, das sich demnach nicht auf ein als komisch wahrgenommenes Objekt richtet.

> „Barnau. […] Du warst ein kleines Ding von elf Jahren, als ich fortging, und bist eine stattliche Dame geworden.
> Ottilie. Stattliche? Das weiß ich nicht, aber lustig bin ich geworden. Magst du es leiden, daß man lustig ist?
> Barnau. Gewiß! Lustige Leute sind meistens gut.
> […]
> Ottilie. […] Ich bin ja erst seit zwei Jahren hier, denn als du fortgingst, schicktest du mich in die Pension und dann kam ich erst hierher, wie du es angeordnet. Dort bin ich lustig gewesen.
> Barnau. Du sollst es auch hier sein.
> Ottilie. Das ist prächtig! Und du bist auch lustig?
> Barnau. Ich bin es gern, aber Freund Bruno ist immer ernsthaft.
> […]
> Ottilie. Je nun, ein Mann muß wohl etwas Ernsthaftigkeit haben […]."[28]

Das *Lachen* erscheint hier als *Äußerung einer „Lustigkeit"*, die gleichsam Teil des weiblichen Geschlechtscharakters ist und ihre Ergänzung in der Ernsthaftigkeit des Mannes findet.

Dies führt zu einer abschließenden These. Überblickt man die Geschichte des Fachs der Soubrette und des von diesem abgeleiteten Fachs der munteren Liebhaberin von den Lustspielen Molières bis ins frühe 20. Jahrhundert, so fällt zunächst auf, dass die Soubrette da, wo sie zur munteren Liebhaberin wird, also im Lustspiel als einem maßgeblichen Genre des bürgerlichen Illusionstheaters, sozial aufsteigt und dabei den „bürgerlichen" Normen für weibliches Verhalten angepasst wird. In den niedrig-

27 Anzengruber, Der G'wissenswurm, I. Akt, 10. Szene, S. 22–24.

28 Benedix, Die zärtlichen Verwandten, I. Aufzug, 19. Auftritt, S. 40–41.

komischen Genres und in der Operette behält die Soubrette ihren Witz und ihr selbständiges Urteil und damit in gewisser Weise ein subversives Potenzial. Die „Verbürgerlichung“ der Soubrette zur munteren Liebhaberin lässt sich fassen als Vorgang weitreichender Zähmung oder Disziplinierung. Das Lustspiel, in dem diese muntere Liebhaberin figurierte, propagierte nicht zuletzt aufgrund seiner Dominanz auf den Spielplänen wirkmächtig ein entsprechendes Frauenbild.

Vom Sunnyboy zum Selbstmordattentäter – Zur profanen und theologischen Simsonfigur

Von Erasmus Gaß

Um es gleich vorwegzunehmen: Die biblische Simsonfigur lässt sich nur schwer bestimmen. Bei der Darstellung Simsons werden nämlich viele unterschiedliche, auch gegensätzliche Erzählzüge verwendet, die sich vehement gegen jede Einordnung sträuben. Insofern können im Folgenden nur einige Linien nachgezeichnet werden, die die biblischen Simsonerzählungen selbst vorgeben. Es wird sich zeigen, dass es zwei unterschiedliche Simsonfiguren gegeben hat: eine „*untheologische*" profane Simsonfigur, wie sie in der zunächst mündlichen Tradition vorgegeben war, und eine „*theologische*" Simsonfigur, für die der Verfasser bzw. spätere Redaktoren des Richterbuchs verantwortlich zu machen sind. Beide Simsonfiguren haben – wie wir sehen werden – viele, teils widersprüchliche Facetten, so dass man sie nicht auf einen einzigen festen Figurentyp festlegen kann.

In einem ersten Schritt sollen Simson, der Protagonist der Erzählungen, und seine Geschichte vorgestellt werden. Die Simsonerzählungen im biblischen Richterbuch erstrecken sich über vier Kapitel (Ri 13–16). Es handelt sich um die Lebensgeschichte Simsons. Sie beginnt schon vor der Geburt des Protagonisten und endet mit seinem Tod und Begräbnis. Sie umfasst somit das gesamte Leben Simsons.

Schon der Name Simson ist Programm. Der hebräische Eigenname Simson lässt sich von dem hebräischen Wort *šemeš* „*Sonne*" ableiten.[1] An dieses Nomen hat sich die Endung *-ôn* angefügt, die in der Regel als Anzeiger für einen Diminutiv gedeutet wird, auch wenn andere Interpretationen morphologisch möglich sind.[2] Simson ist folglich ein „*Sönnchen*" bzw. „*Sonnenkind*". Insofern ist es durchaus berechtigt,

1 Vgl. zur Ableitung von *šemeš* „*Sonne*" z. B. James L. Crenshaw: Samson. In: The Anchor Yale Bible Dictionary. Bd. 5. Herausgegeben von David N. Freedman. New Haven: Yale University Press 1992, S. 950–954, hier S. 950; Tammi J. Schneider: Judges. Collegeville: Liturgical Press 2000. (= Berit Olam.) S. 202; Gregory Mobley: The Empty Men. The Heroic Tradition of Ancient Israel. New York: Doubleday 2005. (= Anchor Bible Reference Library.) S. 176; Walter Groß: Richter. Freiburg: Herder 2009. (= Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament.) S. 735; Barry G. Webb: The Book of Judges. Grand Rapids: Eerdmans 2012. (= The New International Commentary on the Old Testament.) S. 358.

2 Robert G. Boling: Judges. A New Translation with Introduction and Commentary. New Haven: Yale University Press 2005. (= The Anchor Bible. 6A.) S. 225, deutet *-ôn* als Adjektivendung: „*solar*". Pnina Galpaz-Feller: Samson. The Hero and the Man. The Story of Samson (Judges 13–16). Bern: Lang 2006. (= La Bible dans l'Histoire. 7.) S. 37, erwägt darüber hinaus eine Abstraktendung oder eine Endung für Eigennamen wie im Ugaritischen. Hartmut Gese: Die ältere Simsonüberlieferung (Richter c. 14–15). In: Alttestamentliche Studien. Herausgegeben von Hartmut Gese. Tübingen: Mohr 1991, S. 52–71, hier S. 64, Anm. 21, deutet den Namen Simson als Beinamen der „*Sonnenhafte*".

Simson als Sunnyboy zu bezeichnen.[3] Der Eigenname Simson kann von anderen hebräischen Wurzeln ebenso abgeleitet werden.[4]

Darüber hinaus scheint dieser Name bewusst gewählt zu sein, zumal der Name seiner Gegenspielerin Delila, die ihn schließlich zu Fall bringt, volksetymologisch gelegentlich als „*die der Nacht*" gedeutet wird.[5] In Delila begegnet der Sunnyboy Simson folglich seiner „*Königin der Nacht*", die im Tal Sorek, dem „*Traubental*", wohnt.[6] Ausweislich der beobachteten Lichtmetaphorik in der Onomastik verwundert es nicht, dass man auf symbolische Weise im Konflikt zwischen Simson und Delila sogar eine Auseinandersetzung zwischen den Mächten des Lichts und der Finsternis vermutet hat.[7] Neben dieser Volksetymologie passen auch andere Ableitungen des Namens Delila perfekt zur Erzählung.[8] Delila lässt sich nämlich von einer Wurzel *DLL* ableiten, von der es in den semitischen Sprachen mehrere Homonyme gibt, die unterschiedliche Bedeutungen tragen, auch wenn sie den gleichen Konsonantenbestand aufweisen: So könnte der Name Delila mit einer Wurzel *DLL*-I „*klein, demütig*" verbunden werden. Die Erwartung, dass es sich bei Delila um eine unterwürfige Frau handelt, wird jedoch im Verlauf der Erzählung geradezu

---

3 Der Name Simson ist zudem im Alten Orient nicht ungewöhnlich, vgl. Theodore H. Gaster: Myth, Legend and Custom in the Old Testament. A Comparative Study with Chapters from Sir James G. Frazer's Folklore in the Old Testament. London: Duckworth 1969, S. 536, Anm. 5.

4 Stanislav Segert: Paronomasia in the Samson Narrative in Judges XIII–XVI. In: Vetus Testamentum 34 (1984), S. 454–461, hier S. 459, weist auf folgende Doppeldeutigkeit hin: Simson könnte mit einer Wurzel *ŠMŠ* „*dienen*" verbunden werden. Simson wäre somit in erster Linie ein Diener gewesen, was dem biblischen Befund durchaus entspricht. Hieronymus gibt Simson mit „*sol eorum vel solis fortitudo*" wieder (Hier Nom 33:23–24). Beide Ableitungen sind philologisch nur schwer möglich. Zur zweiten Ableitung vgl. neuerdings Galpaz-Feller, Samson, S. 38. Die Deutung „*Starker*" kann sich zumindest auf eine Ableitung von *ŠMN* bzw. *ŠMM* und auf Flavius Josephus berufen, der den Namen Simson mit ἰσχυρός erklärt hat, vgl. Markus Witte: Wie Simson in den Kanon kam. Redaktionsgeschichtliche Beobachtungen zu Jdc 13–16. In: Zeitschrift für Alttestamentliche Wissenschaft 112 (2000), S. 526–549, hier S. 539, Anm. 58.

5 Zu den Problemen einer solchen Deutung jedoch Mobley, Empty Men, S. 217, Anm. 65.

6 Die Verortung Delilas ist ebenfalls doppeldeutig. Denn Sorek kann „*kämmend*" heißen, was auf die Haarschur Simsons vorausverweist. Außerdem sollte gerade ein Nasiräer wie Simson nicht in ein „*Traubental*" gehen, vgl. Segert, Paranomasia, S. 458, da einem Nasiräer der Kontakt zu Trauben verboten ist.

7 Vgl. hierzu J. Cheryl Exum: Delilah. In: The Anchor Yale Bible Dictionary. Bd. 2. Herausgegeben von David N. Freedman. New Haven: Yale University Press 1992, S. 133–134, hier S. 133.

8 Zu anderen Deutungen des Namens Delila vgl. Schneider, Judges, S. 219: „*loose hair*", „*small, slight*"; Kenneth Lawson Younger: Judges, Ruth. Grand Rapids: Zondervan 2002. (= NIV Application Commentary.) S. 315: „*to praise, glorify*"; Boling, Judges, S. 248: „*flirtatious*"; Trent C. Butler: Judges. Nashville: Nelson 2009. (= Word Biblical Commentary. 8.) S. 349: „*dangling hair*", „*devotee of Ishtar*". Hieronymus schlägt zwei weitere volksetymologische Interpretationen vor: *paupercula vel situla* („*arm oder Eimer*") von der Wurzel *DLL* „*niedrig, arm sein*" oder vom Wort *dʿlî* „*Schöpfeimer*" (Hier Nom 32:6).

ins Gegenteil gekehrt.[9] Die Ableitung von *DLL*-II als „*die mit herabhängenden Haaren*" ist in der Erzählung ebenfalls gut verständlich. Dann würde gerade diese Frau mit langen Haaren dafür sorgen, dass Simson seine langen Haare, den Sitz seiner Kraft, verliert. Schließlich könnte man den Namen Delila noch von *DLL*-V ableiten und als „*die Kokettierende*" deuten, was gut zur Erzählung passt, zumal Simson immer wieder in die Fänge von verführerischen Frauen gerät – mit katastrophalen Folgen.

Es bleibt festzuhalten: Bereits die Namen Simson und Delila spannen ein breites Feld von unterschiedlichen Bedeutungen auf. Die Erzählungen selbst enthalten ebenfalls viel Gegensätzliches. Denn Simson zeichnet sich durch maximale Freiheit, aber auch durch grundsätzliche Unfreiheit aus. Kein anderer Regent Israels ist ähnlich frei wie Simson hinsichtlich des Gesetzes, der Moral oder gefährlicher Situationen. Im Gegensatz dazu ist Simson durch das sogenannte Nasiräergelübde, das bereits vor seiner Geburt gegeben wurde, in seinem Handlungsspielraum massiv eingeschränkt. Außerdem wird er durch Frauen in seinen Entscheidungen wesentlich beeinflusst. Schließlich wird er von Gott zu seinem Auftrag der Rettung Israels aus der Hand der Philister berufen.[10] Der Spielraum für eigene Entscheidungen ist folglich stark eingeschränkt.

Die Simsonerzählungen heben sich insofern von den übrigen Erzählungen des Richterbuches ab, als Simson trotz seiner Schläue und Gewitztheit immer wieder in eine Falle läuft, die meist von einer Frau gestellt wird. Nur durch außergewöhnliche Heldentaten kann er sich immer wieder befreien.[11] Diese Erzählzüge verdeutlichen, dass es sich bei Simson nicht um einen gewöhnlichen Regenten Israels gehandelt haben kann.

Die Simsonerzählungen in Ri 13–16 sind zudem nur schwach mit den anderen Geschichten des Richterbuches verbunden. Im Gegensatz zu den übrigen Erzählungen handelt hier nämlich ein Regent isoliert und ohne Anbindung an das Volk Israel. Er agiert zudem nur in einem kleinen Gebiet an der Grenze zu den verhassten Philistern. Mit den Philistern hat Simson zahlreiche private Auseinandersetzungen, die sich immer mehr steigern und sich fast zu einem nationalen Konflikt ausweiten.[12] Ein gesamtisraelitisches Interesse am Wirken Simsons ist hingegen kaum auszumachen.

Bevor die verschiedenen Facetten der Simsonfigur vorgestellt werden, soll die Simsonerzählung kurz zusammengefasst werden. In Ri 13 wird erzählt, wie ein Bote

9 Vgl. Segert, Paranomasia, S. 460.

10 Vgl. Witte, Simson, S. 549; Victor H. Matthews: Judges and Ruth. Cambridge: Cambridge University Press 2004. (= New Cambridge Bible Commentary.) S. 136.

11 Vgl. Matthews, Judges, S. 144–145.

12 Vgl. Gese, Simsonüberlieferung, S. 57–59. Nach Matthews, Judges, S. 136, ist sich Simson der Reichweite seiner Taten nicht immer bewusst.

Jahwes der namenlosen Mutter Simsons einen Sohn verheißt, der zum Nasiräer und Retter Israels auserkoren ist. Die Geburtsverheißung erfolgt, ohne dass die Eltern Simsons darum gebeten haben, so dass bereits vor der Geburt die Initiative Jahwes besonders betont wird. Schon bald nach der Geburt beginnt der Geist Jahwes, den jungen Simson umherzutreiben.

In Ri 14–15 schildern verschiedene Erzählungen die Auseinandersetzungen Simsons mit den Philistern. Zunächst möchte Simson eine philistäische Frau aus Timna gegen den Wunsch seiner Eltern heiraten. Auf diese Weise schafft Jahwe im Hintergrund und ohne Wissen der Beteiligten einen Vorwand für Simson, gegen die Philister vorzugehen. Denn schon diese erste Begegnung führt zu einem Eklat. Der Erzähler wird zudem nicht müde zu betonen, dass es der Geist Jahwes gewesen ist, der Simson zu seinen außergewöhnlichen Kraftakten befähigt hat. Hinter den folgenden Ereignissen steckt also Jahwe allein. Auf dem Weg zu seiner zukünftigen Frau nach Timna kann Simson einen Löwen mit bloßen Händen bezwingen, in dessen Kadaver ein Bienenschwarm anschließend Honig herausbildet. Dieses Ereignis dient Simson im Folgenden für ein Rätsel, das er den versammelten Hochzeitsgästen vorlegt. Nachdem die Gäste des Rätsels Lösung von der Philisterin erpresst haben, indem sie ihr mit dem Tod gedroht haben, verliert Simson die mit dem Rätsel verbundene Wette und begleicht die Wettschulden mit Gewändern von 30 Philistern aus Aschkelon, die er zuvor erschlagen hat. Danach kehrt Simson in seine Heimat zurück, ohne die Ehe mit der Timniterin vollzogen zu haben. Bei seinem nächsten Besuch in Timna erfährt Simson allerdings, dass die ihm versprochene Frau bereits dem Brautführer gegeben worden ist. Diese Schmach rächt Simson, indem er die Getreidefelder der Philister in Brand steckt. Hierfür setzt er 300 Schakale ein, die er paarweise an den Schwänzen zusammenbindet und mit einer brennenden Fackel versieht. Die Philister ihrerseits verbrennen daraufhin den Brautvater und seine Tochter. Auf diese Weise ahnden sie ebenfalls das Unrecht, das Simson geschehen ist. Eigentlich sollte jetzt die Auseinandersetzung zu Ende sein. Aber weit gefehlt! Simson rächt die Ermordung seines Schwiegervaters und seiner Frau *in spe* mit einem weiteren Schlag gegen die Philister und zieht sich in die schützende Felsspalte von Etam zurück. Daraufhin beauftragen die Philister eine judäische Einheit, den flüchtigen Täter einzufangen, was schließlich auch gelingt. Trotzdem kann sich der gefesselte Simson nach der Übergabe an die Philister befreien. Nachdem er mit einem Eselskinnbacken 1.000 Philister erschlagen hat, rettet ihn Jahwe vor dem Verdursten, indem er eine Quelle entspringen lässt. Nach diesen Kraftakten regiert Simson Israel für 20 Jahre, ohne dass der Erzähler etwas Erwähnenswertes zu berichten weiß.

Das abschließende Kapitel Ri 16 kreist um zwei Episoden. Zunächst verbringt Simson eine halbe Nacht bei einer Prostituierten im philistäischen Gaza. Seiner drohenden Gefangennahme entzieht er sich, indem er die Stadttore ausreißt und

in Richtung Osten wegträgt.[13] Danach verliebt sich Simson in Delila, die von den Philisterfürsten bedrängt wird, das Geheimnis der Kraft Simsons herauszufinden. Nach drei vergeblichen Anläufen erfährt Delila beim vierten Versuch, dass die Kraft Simsons in seinen Haaren steckt, und schneidet deshalb seine sieben Haarsträhnen ab. Nun können die Philister Simson problemlos blenden und gefangen nehmen. Daraufhin muss Simson in Gaza wie ein Sklave in einer Mühle arbeiten. Bei einem Fest für den philistäischen Gott Dagon wird Simson vorgeführt, um zur Belustigung der anwesenden Gäste Späße zu machen. Da seine Haare nachgewachsen sind, hat er wieder seine besondere Kraft zurückerlangt und kann die beiden Säulen des Tempels, auf denen das Dach aufruht, zu Fall bringen. Auf diese Weise reißt Simson 3.000 Philister mit sich in den Tod. Bei seinem letzten Racheakt nimmt Simson den eigenen Tod bewusst in Kauf. Der Verlust seines Lebens ist nämlich die notwendige Bedingung dafür, dass das Attentat gelingt. Da Simson zuvor zu Gott um Kräftigung gebetet hat,[14] damit sein Vorhaben gelingt und er Rache an den Philistern für seine Blendung nehmen kann (Ri 16,28), ist es eigentlich kein wirklicher Selbstmord, sondern ein bewusstes Attentat, das zudem religiös verbrämt wird. Wie moderne Selbstmordattentäter übt Simson durch seinen Selbstmord Rache selbst an möglicherweise unschuldigen Menschen.[15] Darüber hinaus gibt es noch weitere Ähnlichkeiten mit modernen Selbstmordattentaten:[16] Denn mit dem Selbstmordattentat wird der Gedanke der Rache für erlittenes Unrecht verbunden. Auf diese Weise versucht auch Simson, seine Ehre und Reinheit wiederherzustellen. Außerdem ist der Selbstmordattentäter der Neuzeit der Auffassung, dass sein Tod die Wiederherstellung der Ehre Gottes und des Volkes bewirken kann. Dies wird in der Simsonerzählung bestenfalls implizit ausgedrückt, wenn durch die Zerstörung des Dagontempels der Sieg von Gott und Regent endgültig unterstrichen wird. Schließlich finden Selbstmordattentate im Kontext eines Heiligen Krieges statt. Dies trifft auch für Simson zu, der einen Heiligen Krieg gegen die Philister führt. Simson ist

13 Matthews, Judges, S. 156, vermutet, dass Simson mit dieser Heldentat die Judäer zum aktiven Widerstand gegen die Philister ermuntern will. Dies gibt der Text jedoch keinesfalls her.

14 Nur bei Simson wird sein Todeswunsch erfüllt. Andere biblische Figuren müssen hingegen ihre Mission erst noch erfüllen, bevor sie sterben dürfen, vgl. Dennis T. Olson: The Book of Judges. In: The New Interpreter's Bible. Bd. 2. Herausgegeben von Leander E. Keck. Nashville: Abingdon 1998, S. 723–888, hier S. 860.

15 Vgl. David Grossman: Löwenhonig. Die Geschichte von Simson. Berlin: Berlin-Verlag 2006, S. 122–123. Allerdings sind die im Dagontempel versammelten Philister keineswegs unschuldig, da sie den blinden Arbeitssklaven Simson aus dem Gefängnis zu ihrer Belustigung geholt haben. Außerdem bezeichnen die Philisterfürsten und das anwesende Volk Simson als ihren Feind (Ri 16,24). Somit darf man durchaus von einer Feindschaft zwischen Simson und den von ihm getöteten Philistern ausgehen, vgl. zum Problem Groß, Richter, S. 744–745.

16 Vgl. Bernhard J. Reitsma: Divinely Approved Suicide-Terrorism? A Christian Critique of the Death of Samson. In: Strangers and Pilgrims on Earth. Festschrift Abraham van de Beek. Herausgegeben von Eduardus van der Borght und Paul van Geest. Leiden: Brill 2012, S. 853–866, hier S. 860–861.

folglich einer der ersten Selbstmordattentäter. Aus dem Sunnyboy Simson ist somit der erste Selbstmordattentäter geworden, der zuvor sein zerstörerisches Tun durch ein Gebet mit dem Willen Gottes abgestimmt hat.[17] Soweit zum Inhalt der Simsonerzählungen.

Schon ein erster kritischer Blick genügt, um zu erkennen, dass es sich in Ri 13–16 kaum um eine einheitliche Erzählung aus einem Guss handeln kann. Offenbar wurden hier verschiedene Episoden zusammengefügt. Vermutlich liegt gerade in den mittleren Kapiteln Ri 14–15 der Kern der Simsonüberlieferung vor.[18] Diese Kapitel bilden einen Erzählkranz mit den urtümlichen Kämpfen Simsons gegen die Philister. Hier sind acht Szenen zu einem einheitlichen Handlungsbogen vereinigt worden. In Ri 14–15 steigert sich ein zunächst privater Konflikt zwischen Simson und einzelnen Philistern zu einer Auseinandersetzung ganzer Völker, mit katastrophalen Folgen – zumindest für die Philister. In der Logik der Erzählung sind die Krafttaten Simsons immer nur Reaktionen auf die feindlichen Agitationen der Philister, die zudem ständig den Konflikt noch weiter eskalieren lassen. Somit sind die Philister aufgrund ihrer Bosheit selbst an ihrem Untergang schuld. Simson siegt nach Auffassung der Redaktoren nämlich nur deshalb, weil er nie die Ebene des Rechts verlässt, sondern immer das Richtige tut.[19] Die beiden Rahmenkapitel Ri 13 und Ri 16 sind hingegen erst später um den Erzählkranz Ri 14–15 gelegt worden. Dies ist schon ausweislich des theologischen Motivs des Nasiräats ersichtlich, das im Mittelteil Ri 14–15 überhaupt keine Rolle spielt und nur in den Rahmenkapitel von Belang ist.

Im Verlauf der mündlichen und schriftlichen Überlieferung hat sich Simson somit zu einer sehr komplexen Figur entwickelt, die für viele Interpretationen offen ist. Das redaktionsgeschichtliche Wachstum der Simsonerzählungen soll hier nicht weiter verfolgt werden. Es wird in der alttestamentlichen Exegese ohnehin kontrovers diskutiert. Folgende Beobachtung genügt schon für die Bestimmung der vielen Facetten der Simsonfigur: In Ri 13–16 hat es profane Vorstufen gegeben, in denen die Gestalt des Simson noch nicht theologisch übermalt war. Man muss somit von einem vor- bzw. untheologischen Simson ausgehen, der zum einen vor allem im Kernbestand Ri 14–15 zu finden ist, zum anderen aber auch in den beiden Rahmenkapiteln Ri 13 und Ri 16, da hier vermutlich ältere Überlieferungen eingearbeitet worden sind. Neben dem untheologischen Simson lässt sich ein theologischer Sim-

17 Nach Reitsma, Suicide-Terrorism, S. 861–865, scheitert Simson durch seinen Selbstmord als Regent Israels, aber nicht Gott, der hinter allem steht.

18 Vgl. Gese, Simsonüberlieferung, S. 54–56.

19 Vgl. ebenda, S. 57–59. Anders jedoch Bernhard Lang: The Three Sins of Samson the Warrior. In: Berührungspunkte. Studien zur Sozial- und Religionsgeschichte Israels und seiner Umwelt. Festschrift Rainer Albertz. Herausgegeben von Ingo Kottsieper, Rüdiger Schmitt und Jakob Wöhrle. Münster: Ugarit-Verlag 2008. (= Alter Orient und Altes Testament. 350.) S. 179–192, hier S. 187–188, der die Reaktionen Simsons als Sünde beurteilt, weshalb Simson schließlich scheitern müsse.

son bestimmen, der vor allem in den beiden Rahmenkapiteln Ri 13 und 16 sowie in sekundären Zusätzen zum Kernbestand Ri 14–15 auftaucht.

I. Der theologische Simson

Zunächst soll der theologische Simson vorgestellt werden. Nur nebenbei bemerkt: Erst durch diese theologische Überarbeitung konnte der höchst profane Simsonstoff in die Heilige Schrift aufgenommen werden. Durch bestimmte religiöse Ehrentitel wurde nämlich die eigentlich untheologische Simsonfigur in die Heilsgeschichte eingegliedert.[20] Durch die theologische Übermalung konnte somit der biblische Simson später zum Glaubenshelden aufsteigen.

Auf den theologisch überhöhten Simson weist innerbiblisch schon das Lob der Väter im deuterokanonischen Sirachbuch hin, auch wenn Simson hier nicht namentlich genannt wird: „Dann die Richter, jeder mit seinem Namen: alle, die sich nicht beirren ließen und nicht abtrünnig wurden von Gott. Ihr Andenken sei zum Segen" (Sir 46,11).[21] Auch im Hebräerbrief wird Simson zu den Glaubenshelden gezählt: „[32]Und was soll ich noch sagen? Denn die Zeit würde mir fehlen, wenn ich erzählen wollte von Gideon, Barak, Simson, Jeftah, David und Samuel und den Propheten, [33]die durch Glauben Königreiche bezwangen, Gerechtigkeit wirkten, Verheißungen erlangten, der Löwen Rachen verstopften, [34]des Feuers Kraft auslöschten, des Schwertes Schärfe entgingen, aus der Schwachheit Kraft gewannen, im Kampf stark wurden, der Fremden Heere zurücktrieben" (Hebr 11,32–34). Zwar werden die genannten Heldentaten nicht *expressis verbis* den einzelnen Regenten zugewiesen, aber Simson wird es wohl gewesen sein, der „der Löwen Rachen verstopfte" oder der „aus der Schwachheit Kraft gewann". Auf alle Fälle unterstreicht der Autor des Hebräerbriefes, dass Simson „durch Glauben" seine Kraftakte vollziehen konnte.[22] Dieser Aspekt ist wohl für die christliche Rezeption wesentlich gewesen, in der Simson zu einem Heiligen aufgestiegen ist.

Christlicherseits hat man darüber hinaus versucht, die Simsonerzählungen allegorisch zu deuten, wofür man reichlich Phantasie aufbringen musste. So interpretierte man z. B. Simson als Typos für Jesus Christus, zumal Jesus selbst als Nazoräer bezeichnet wird (Mt 2,23), oder Delila als Typos für Satan, der Simson versuchen

20 Vgl. Witte, Simson, S. 535.

21 Eine weitere innerbiblische Anspielung auf Simson mag in 1Sam 12,11 vorliegen, wenn man hier mit Peschitta und LXX-Handschriften Simson statt Samuel liest, vgl. Webb, Judges, S. 417.

22 Simson fand darüber hinaus eine breite Rezeption in Israel in byzantinischer Zeit, vgl. hierzu Erasmus Gass und Boaz Zissu: The Monastery of Samson up the Rock of Etham in the Byzantine Period. In: Zeitschrift des Deutschen Palästinavereins 121 (2005), S. 168–183, hier S. 169–172. Zu Simson als Glaubensheld vgl. Cornelis Houtman und Klaas Spronk: Ein Held des Glaubens? Rezeptionsgeschichtliche Studien zu den Simson-Erzählungen. Leuven: Peeters 2004. (= Contributions to Biblical Exegesis and Theology. 39.) S. 148–150.

will, oder die fremden Frauen als Typos der Heidenkirche.[23] Aber auch einzelne Simsonerzählungen werden mit Heilstaten Christi in Verbindung gebracht. So wird der Löwenkampf Simsons mit dem Sieg Christi über Sünde und Tod verglichen, oder der Honig im Maul des Löwen mit dem Wort Gottes, oder das Ausheben der Stadttore von Gaza mit dem Zerstören der Höllenpforten, oder die Zerstörung des Dagontempels mit dem Sieg über die Heiden.[24] Mit Hilfe von allegorischer Schriftdeutung gepaart mit viel Phantasie konnte man folglich viele Erzählzüge christologisch ausschlachten und dienstbar machen.

Diese wenigen Beispiele mögen für die Schlussfolgerung genügen, dass es vor allem in der Wirkungsgeschichte eine überhöhte theologische Simsonfigur gegeben hat. Eine theologische Simsonfigur ist aber schon im kanonischen Bibeltext zu finden. Vor dem Hintergrund der folgenden theologischen Übermalungen sollen die profanen Erzählungen nach Meinung der späteren Redaktoren nämlich gedeutet werden:

1. Simson als Gabe Gottes

Mit der Geburtsverheißung durch einen Boten Jahwes wurde Simson der unfruchtbaren Frau Manoachs als Gabe für ganz Israel verheißen,[25] obwohl die Eltern gar nicht um einen Sohn gebetet haben. Selbst Israel hat trotz der Bedrängung durch die Philister nicht um Hilfe gerufen.[26] Die Geburt Simsons wird folglich einzig der Initiative Jahwes zugeschrieben. Schon zu Beginn der Erzählungen wird der noch ungeborene Simson mit einer Aufgabe gegenüber Israel betraut, so dass man das Folgende aus dieser Perspektive lesen muss. Simson soll nach Ri 13,5 nämlich bereits anfangen, Israel aus der Hand der Philister zu retten. Dem Erzähler ist offenbar bewusst, dass erst David die Philisternot endgültig beseitigen konnte.[27] Auf der theologischen Ebene wird der persönliche Kampf Simsons mit den Philistern mit Hilfe der Geburtsverheißung als kriegerische Auseinandersetzung gedeutet, die

23 Vgl. hierzu Houtman / Spronk, Held, S. 138–141; Groß, Richter, S. 743.

24 Vgl. Witte, Simson, S. 537, Anm. 49.

25 Nach Yairah Amit: The Book of Judges. The Art of Editing. Leiden: Brill 1999. (= Biblical Interpretation Series. 38.) S. 308, sei Simson dargestellt als „messenger of the Lord intended to save his people". Robert B. Chisholm Jr.: Identity Crisis. Assessing Samson's Birth and Career. In: Bibliotheca Sacra 166 (2009), S. 147–162, hier S. 150–151, weist darauf hin, dass die Rolle Simsons nur der Frau Manoachs mitgeteilt worden ist, so dass alle anderen nichts davon gewusst haben.

26 Vgl. Schneider, Judges, S. 194.

27 Vgl. Jürgen Kegler: Simson – Widerstandskämpfer und Volksheld. In: Theologische Brosamen für Lothar Steiger zu seinem fünfzigsten Geburtstag. Herausgegeben von Gerhard Freund und Ekkehard Stegemann. In: Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche. Beiheft 5. Heidelberg: DBAT 1985, S. 233–255, hier S. 240–241. Nach Hermann-Josef Stipp: Simson, der Nasiräer. In: Vetus Testamentum 45 (1995), S. 337–369, hier S. 369, konnte bereits Samuel nach 1Sam 7,2–14 die Vorherrschaft der Philister brechen.

von Gott bewusst inszeniert worden ist,[28] um langfristig Israel aus der Hand der Philister zu retten. Indem Simson nur anfängt, gegen die Philister zu kämpfen, wird bereits in der Richterzeit auf die späteren Philisterkämpfe unter Samuel, Saul und David vorausgeblickt.[29]

2. Simson als Nasiräer

Bereits in der Geburtsverheißung wird Simson vom Boten Gottes zu einem lebenslangen Nasiräat verpflichtet.[30] Die Grundbedeutung der hebräischen Wurzel *NZR* ist „*entziehen, aussondern*". Ein Nasiräer ist somit jemand, der aus dem alltäglichen Bereich herausgelöst und für eine besondere Aufgabe freigestellt ist.[31] Nach dem priesterlichen Gesetz Num 6,2–21 ist das Nasiräat ein zeitlich begrenzter Zustand der Absonderung, dem man sich durch ein freiwilliges Gelübde unterwirft. Ein solches Nasiräat umfasst in der Regel folgende drei Verpflichtungen: a) Abstinenz von alkoholischen Getränken und allen Produkten aus Trauben, b) kein Kontakt zu Toten, um jegliche Verunreinigung zu vermeiden, c) Verbot des Scherens der Haare. Nach Ablauf der gelobten Zeitspanne des Nasiräats wird das Haar geschoren und im Feuer eines Heilsopfers verbrannt. Simson, der sein Nasiräat weder zeitlich befristet noch durch ein freiwilliges Gelübde aufgebürdet bekam, scheint gegenüber diesem priesterlichen Gesetz nur die letzte Verpflichtung befolgen zu müssen, während die Alkoholabstinenz und das Verbot unreiner Speisen auf die Mutter Simsons übertragen worden ist.[32] Trotzdem wurde oft vermutet, dass Simson ebenfalls alle Verpflichtungen des Nasiräats zu befolgen hätte, auch wenn dies der Bote Jahwes nicht explizit gefordert habe.[33] In diesem Fall seien die Kraftakte Simsons in Ri 14–15 kritisch zu sehen: Denn bei der Hochzeitsfeier ist sicherlich viel Alkohol getrunken worden[34], und durch die Erschlagung zahlreicher Philister kam Simson immer wieder mit Toten in Kontakt. Seine Berührung des toten Löwen, die Verwendung der Eselskinnbacke als Waffe gegen die Philister oder das Naschen des Honigs aus dem toten Löwenkadaver hätten ebenso sofort zu einer Verunreinigung Simsons

28 Vgl. ähnlich Chisholm, Crisis, S. 153–154.

29 Vgl. Witte, Simson, S. 530.

30 Dies sei nach Matthews, Judges, S. 134, sogar die ursprüngliche Form des Nasiräats gewesen. Erst später sei das Nasiräat auf einen Zeitraum eingegrenzt worden. Dagegen aber zu Recht Groß, Richter, S. 668.

31 Vgl. Witte, Simson, S. 526–527.

32 Vgl. Stipp, Simson, S. 355–369; Galpaz-Feller, Samson, S. 57. Das Verbot unreiner Speisen fehlt im Nasiräergesetz Num 6,2–21, während das Verbot eines Kontaktes mit Toten in Ri 13 nicht erwähnt wird. Nach Galpaz-Feller, Samson, S. 46, übernimmt die Mutter die Verpflichtungen des Nasiräats zudem nur während der Schwangerschaft. Dies ist denkbar, wird aber in Ri 13 nicht explizit behauptet.

33 Vgl. neuerdings Webb, Judges, S. 352.

34 Das in Ri 14,10 verwendete Wort *mišteh* bedeutet „*Gelegenheit zum Trinken*" oder „*Trinkgelage*", vgl. hierzu Schneider, Judges, S. 206.

geführt.[35] Da somit Simson anscheinend ständig gegen die Nasiräatspflichten verstoßen habe, verwundere es nicht, dass er schlussendlich scheitern müsse. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass lediglich das Verbot des Haareschneidens mit Simson explizit verbunden worden ist, während alle anderen Verpflichtungen eigentlich seine Mutter übernommen hat. Insofern macht sich Simson in den folgenden Erzählungen nicht schuldig.[36] Wenn Simson in den Rahmenerzählungen als Nasiräer gedeutet wird, ist das nicht *per se* eine Kritik an seinen Taten in Ri 14–15. Ein lebenslanges Nasiräat mit den Verpflichtungen von Num 6 ist für Simson ohnehin nicht applikabel. Denn der Auftrag Simsons ist vor allem mit einer kriegerischen Aufgabe verbunden. Der verunreinigende Kontakt zu Toten ist somit nicht auszuschließen. Der Nasiräer Simson soll nämlich anfangen, Israel aus der Hand der Philister zu retten (Ri 13,5). Genau zu diesem todbringenden Zweck ist mit dem Nasiräat eine außergewöhnliche Kraft verbunden.[37] Mit der Konzeption des Nasiräats konnten die übermenschlichen Kräfte des Superhelden Simson als Gabe Gottes theologisch gedeutet werden. Auf diese Weise konnte das folkloristische Motiv „*Haare als Kraftquelle*" im Rahmen des Jahweglaubens interpretiert werden.[38] Als einzige Verpflichtung wurde folglich dem noch ungeborenen Simson auferlegt, dass er sein Haar nicht scheren dürfe, da er ansonsten seine übermenschlichen Kräfte verlieren würde. Auf diese Weise konnte schon am Anfang der Simsonerzählungen zum einen sichergestellt werden, dass es für den Erzählzug „*Haare als Kraftquelle*" eine theologische Erklärung gibt,[39] und zum anderen, dass die sehr profanen Erzählungen in Ri 14–15 nicht mit denjenigen Vorschriften des Nasiräergesetzes kollidieren, die im priesterlichen Gesetz Num 6,2–21 aufgeführt sind. Denn die Nasiräatsvorschriften sind mit Ausnahme des Verbots des Scherens der Haare auf die Mutter Simsons übertragen worden.

3. Simson als Retter Israels

Auch wenn Simson nur mit der Rettung Israels beginnen soll, ist er durch den Vorspann als Retter für ganz Israel ausgewiesen (Ri 13,5). Allerdings operiert Simson in den folgenden Erzählungen nur in einem kleinen Gebiet und tritt eigentlich nie als gesamtisraelitischer Heerführer auf – ganz im Gegensatz zu den anderen Rettern im

35 Kritisch hierzu jedoch Chisholm, Crisis, S. 155–162.

36 Anders hingegen Schneider, Judges, S. 226–227; Butler, Judges, S. 324–326.

37 Vgl. Galpaz-Feller, Samson, S. 52–53. Nach Kegler, Simson, S. 240, ist das Nasiräat der Deutungshorizont des Außergewöhnlichen und Heroischen in den folgenden Kapiteln.

38 Vgl. hierzu Susan Niditch: Samson as Culture Hero, Trickster and Bandit. The Empowerment of the Weak. In: Catholic Biblical Quarterly 52 (1990), S. 608–624, hier S. 613.

39 Nach Stipp, Simson, S. 369, ist auf diese Weise die übermenschliche Kraft Simsons von ihrer magischen Ursache getrennt worden. So konnte sichergestellt werden, dass ausschließlich Jahwe in Simson wirkt. Gelegentlich hat man ein lebenslanges kriegerisches und ein zeitlich befristetes kultisches Nasiräat unterschieden, kritisch hierzu Witte, Simson, S. 527–528. Lang, Sins, S. 184, vermutet, dass Nasiräer militärische Einzelkämpfer von großer Kraft gewesen sind.

Richterbuch.[40] Gegen seine Rettertätigkeit für Israel spricht darüber hinaus der Umstand, dass Simson sogar von den Judäern gefangen und den Philistern übergeben wird (Ri 15,10–13). In den profanen Simsonerzählungen scheint Simson somit auf eigene Faust zu handeln, ohne dass dies von seinen Landsleuten gewürdigt wird.[41] Die Rettung aus der Hand der Philister wird offenbar von Israel nicht gewünscht, wie schon Manoach und seine Frau nicht um einen Sohn gebeten haben. Hier zeigt sich, wie die theologische Überarbeitung die profanen Erzählungen uminterpretiert hat. Es genügten schon kleine Eingriffe in den überkommenen Text. So verweist der „*Retter*" Simson in seinem Gebet in Ri 15,18 auf die große Rettungstat, nachdem er gerade 1.000 Philister erschlagen hat: „Du selbst hast durch die Hand deines Knechtes diese große Rettung gegeben".[42] Durch seine Rettungstaten wird Simson folglich zum Retter Israels und zum exemplarischen Feind der Philister, was diese nach seiner Gefangenschaft besonders hervorheben, wenn sie ihn als „unseren Feind Simson" oder auch als „den Verwüster unseres Landes und den, der unsere Erschlagenen zahlreich gemacht hat", bezeichnen (Ri 16,23–24). Nach Ansicht des Erzählers hat Simson bis zu seinem Ende gegen die Philister gekämpft, auch wenn in den Simsonerzählungen nur ein kleiner Ausschnitt davon geboten werden kann.

4. Simson als Regent für Israel

Simson ist aber nicht nur Retter Israels, sondern auch Regent für Israel, was in den jeweils abschließenden Formulierungen Ri 15,20 und 16,31 ausgedrückt wird. Zur Zeit der Philisternot hat demnach Simson 20 Jahre lang Israel regiert. Wie diese Regentschaft zu qualifizieren ist, verschweigt der Erzähler. Auf alle Fälle endet mit Simson die Zeit der Regenten, die in vorstaatlicher Zeit ein Leitungsamt in Israel innehatten.[43] In den Erzählungen Ri 14–15 fehlt jedoch jede gesamtisraelitische Perspektive des Regentenamtes Simsons, da er stets auf eigene Faust gegen die Philister kämpft. Im Gegensatz zu den Regenten vor ihm führt er nie eine Heeresabteilung Israels an. Im Gegenteil! Er wird in Ri 15,10–13 sogar von den Judäern verraten und gefangen gesetzt. Darüber hinaus stirbt Simson nicht wie die anderen Regenten friedlich in seiner Heimat, sondern als Selbstmordattentäter in der Philisterstadt Gaza, die sogar am weitesten von seiner Heimat entfernt ist. Ein Begräbnis in seiner Heimat wird ihm aber offenbar gestattet (Ri 16,31).

---

40 Vgl. Witte, Simson, S. 529–530.

41 Vgl. Schneider, Judges, S. 226.

42 Chisholm, Crisis, S. 154, deutet die Rettung jedoch nicht theologisch, sondern im Hinblick auf einen persönlichen Sieg Simsons.

43 Nach Witte, Simson, S. 534–535, haben die dtr. Theologen das Amt der Regenten sogar als Alternative zum Königtum für die nachexilische Zeit stilisiert. Anders hingegen Schneider, Judges, S. 193, wonach Simson als „leader at the lowest end of the scale" jeden Aspekt des Regentenamtes missbraucht habe. Es verwundere daher nicht, dass bald die Zeit für ein Königtum in Israel reif war.

5. Simson als charismatisches Werkzeug Gottes

Simson wird viermal mit einem Wirken des Geistes Jahwes in Verbindung gebracht. Bereits in Ri 13,25 wird der junge Simson vom Geist Jahwes herumgestoßen. Im Kernbestand der Simsonerzählungen gehen sogar drei Kraftakte Simsons auf einen göttlichen Impuls zurück. Der Geist Jahwes befähigt Simson zu seiner ersten und letzten Heldentat, nämlich zum Bezwingen des Löwen (Ri 14,6) und zum Zerreißen der Fesseln sowie zur Erschlagung von 1.000 Philistern mit einer Eselskinnbacke (Ri 15,14).[44] Auch die Tötung der 30 Aschkeloniter aufgrund der verlorenen Rätselwette wird auf eine Befähigung Simsons durch den Geist Jahwes zurückgeführt (Ri 14,19). Durch eine solche Geistbegabung wird Simson als charismatisches Werkzeug Jahwes stilisiert. Seine Taten sind offenbar mit dem Willen Jahwes kompatibel.[45]

6. Simson als Beter

Darüber hinaus wird Simson als Beter dargestellt, der den Kontakt zu Gott sucht und von ihm schließlich erhört wird. Im Kernbestand Ri 14–15 hat die theologische Bearbeitung nur in Ri 15,18 eingegriffen, wo der durstige Simson Gott um Wasser bittet.[46] Hier bezeichnet sich Simson bewusst als Knecht Gottes, wenn er zu Jahwe ruft: „Du selbst hast durch die Hand deines Knechtes diese große Rettungstat gegeben. Jetzt aber muss ich vor Durst sterben und in die Hand der Unbeschnittenen fallen“ (Ri 15,18). Simson unterstellt sich somit ganz der Macht Jahwes. Am Ende der Rahmenerzählungen betet Simson wiederum zu Gott: „Denke doch an mich und stärke mich doch nur diesmal noch, o Gott, damit ich Rache nehmen kann an den Philistern wenigstens für eines meiner beiden Augen!“ (Ri 16,28) Durch diese Formulierung werden offenbar die Kraftakte in Ri 14–15 ebenfalls auf die Kräftigung durch Jahwe zurückgeführt, zumal Simson nur noch dieses eine Mal Gott um weitere Stärkung bittet. Somit ist Simson anscheinend zuvor ebenfalls von Jahwe mit übermenschlicher Kraft ausgestattet worden, auch wenn dies der theologische Redaktor nicht jedes Mal eingetragen hat. Hinzu kommt, dass Simson die Gewalttaten in Ri 14–15 mit diesem Gebet als Rache für erlittene Schmach ausweist. Die abschließende Deutung kann zudem auch in die einzelnen Kraftakte rückwirkend

44 Nach Butler, Judges, S. 330, dient die Geistbegabung nicht dazu, die geistliche Begabung Simsons anzuerkennen oder seine Spiritualität zu unterstreichen, sondern sie befähigt Simson, Heldentaten zu vollbringen. Witte, Simson, S. 531, beurteilt diejenigen Stellen zu Recht als redaktionell, die Simson als charismatischen Kämpfer beschreiben wollen.

45 In der Auslegungsgeschichte wird dies allerdings oft verkannt. So ist Simson nach Stipp, Simson, S. 339, des Öfteren zum „warnenden Beispiel eines mutwillig verschleuderten Charismas“ geworden.

46 Nach Schneider, Judges, S. 216, erkennt Simson in seinem Gebet zwar die Macht Gottes an, beansprucht aber trotzdem eine gewisse Beteiligung am Sieg. Manchmal wird das Gebet Simsons sogar als narzisstisch und selbstbezogen abgeurteilt, dagegen aber mit Recht Butler, Judges, S. 343–344.

eingetragen werden.[47] Denn in Ri 16 möchte Simson wie schon zuvor Rache nehmen für ein Unrecht, das ihm widerfahren ist, hier die Blendung seiner Augen. Die beiden Gebete Simsons stehen bewusst am Ende von Ri 15 und Ri 16, da sie das Wirken Simsons abschließend in Einklang mit dem Willen Jahwes bringen wollen. In den Augen des theologischen Redaktors ist somit der eigentliche Held der Erzählung nicht Simson, sondern Jahwe, zu dem Simson betet.[48]

7. Simson als exemplarisch Leidender

Auf gesamtbiblischer Ebene finden sich in der Simsonerzählung explizite Bezüge zum ersten und zum letzten König Israels bzw. Judas, nämlich zu Saul und Zidkija.[49] Wie bei Saul kommt über Simson ebenfalls der Geist Jahwes (Ri 14,6.19; 15,14 // 1Sam 10,6). Trotz dieses hoffnungsvollen Beginns „weicht" Jahwe am Ende von Simson und Saul (Ri 16,20 // 1Sam 28,15–16). Außerdem lassen sich Bezüge zu Zidkija feststellen, der ebenfalls geblendet und mit Ketten gefesselt in Feindesland deportiert wird (Ri 16,21 // 2Kön 25,7). Simson ist folglich der exemplarisch Leidende, der die gesamte Königszeit schon im Voraus abbildet. Obwohl Simson wie Saul und Zidkija leidet, wird er jedoch nicht völlig gebeugt und vernichtet, sondern ist letzten Endes siegreich, wenn er mit dem eigenen Tod 3.000 Philister mit in den Tod reißt.[50] Da in der Bibel ansonsten jeglicher Selbstmord negativ gezeichnet wird, hat man daran gedacht, dass auch das Selbstmordattentat Simsons nicht notwendigerweise als heroische Tat zu betrachten wäre. Infolgedessen könnte schlussendlich der Sunnyboy und Selbstmordattentäter Simson als Regent Israels sogar gescheitert sein.[51] Trotz alledem ist Simson der exemplarisch Leidende, auch wenn sein Selbstmordattentat nicht über jeden Zweifel erhaben ist.

Die *theologische* Simsonfigur weist somit viele verschiedene Facetten auf, die sich teilweise sogar ergänzen. Simson ist demnach eine Gabe Gottes für Israel, gottgeweihter Nasiräer auf Lebenszeit, Retter und Regent Israels, charismatisches Werkzeug Gottes, das vom Geist Gottes zur Rettung Israels aus der Hand der Philister befähigt wird, wirkmächtiger und erhörter Beter sowie exemplarisch Leidender, der als Selbstmordattentäter im Tod noch einen zweifelhaften Erfolg hat.

---

47 Schneider, Judges, S. 225–226, beurteilt das Gebet kritisch, da Simson nur an Rache für sich selbst denkt. Ähnlich Chisholm, Crisis, S. 155.

48 Es geht bei beiden Gebeten sogar um Leben und Tod. Wenn Simson in diesen Extremsituationen zu Jahwe betet, dann erkennt er Gott als Herr über Leben und Tod an; vgl. hierzu Witte, Simson, S. 533.

49 Vgl. im Folgenden Groß, Richter, S. 726–727. Nach Webb, Judges, S. 416–417, steht Simson zudem als Paradigma für Israel.

50 Vgl. Groß, Richter, S. 733. Nach Susan Niditch: Judges. Louisville: Westminster John Knox 2008. (= Old Testament Library.) S. 168, ist der Tod des Helden „a dramatic rebirth and symbol of transformation".

51 Vgl. Reitsma, Suicide-Terrorism, S. 865.

II. Der profane Simson

Der mit theologischen Interpretamenten geprägte Simson hat lange Zeit die Deutung der Simsonfigur bestimmt. Hinter den theologischen Übermalungen ist jedoch noch ein älteres Simsonbild zu greifen, das sehr urtümlich und profan gestaltet ist. Die volkstümlichen Simsonerzählungen haben darüber hinaus einen hohen Unterhaltungswert. Hier sind viele folkloristische Motive und Erzählzüge zu finden, die es auch außerhalb der Bibel in Mythen, Sagen, Legenden, Märchen etc. gibt, z. B. das Motiv der Quelle aus dem Felsen, das Motiv der Tiere, die in die Schlacht eingreifen, das Motiv der ungewöhnlichen Bewaffnung, das Motiv der übermenschlichen Kraft usw. Während die *theologische* Simsonfigur in der Rezeptionsgeschichte meist positiv gesehen wurde, hat man vor allem den *untheologischen* Simson der Delila-Erzählung negativ und moralisierend gedeutet. Es verwundert daher nicht, dass Simson zusammen mit David und Salomo zu den Helden Israels gehört, die sich von Frauen verführen lassen und auf diese Weise ihren Ruhm in Schmach verwandelt haben.[52]

Zunächst sollen im Folgenden die verschiedenen Züge des volkstümlichen Simson geschildert werden,[53] bevor dann die *untheologische* Simsonfigur gedeutet und näher eingeordnet werden kann.

Der profane Simson hat übermenschliche Kräfte und hebt sich dadurch von den übrigen Menschen ab. Erst wenn er diese Kräfte verliert, wird er wie ein normaler Mensch (Ri 16,17). Offenbar hebt sich Simson nicht durch sein Erscheinungsbild von anderen Menschen ab, ist also kein durchtrainierter Kämpfer mit außergewöhnlichem Bizeps und Waschbrettbauch. Denn sonst hätten die Philisterfürsten gar nicht Delila beauftragen müssen, das Geheimnis seiner Kraft herauszufinden.[54] Simson ist zudem immer der Aktive, der die Spirale der Gewalt bis nach oben treibt und fast einen Krieg zwischen den Philistern und den Judäern heraufbeschwört. Dieser Gewaltmensch, der stets auf Mord und Brand aus ist, ist für die Philister schwer greifbar. Er lässt sich kaum erfolgreich fesseln, sondern befreit sich fast jedes Mal. Simson ist zudem ein regelrechter Naturmensch, der sich nicht bändigen lässt und jederzeit über die kultivierten Menschen siegt. Als Prototyp eines Naturmenschen zieht er sich immer wieder in die wilden Berge zurück. Er ernährt sich von Wasser auf dem Feld und von Honig, den er aus dem Löwenkadaver gewinnt. Der Naturmensch Simson hebt sich somit dezidiert vom Leben im Kulturland ab. Die Kraftakte Simsons sind darüber hinaus reine Machterweise, ohne dass sie von Nutzen sind, weder für Simson noch für seine Familie oder sein Volk. Nicht umsonst betont der theologische Erzähler, dass Simson lediglich begonnen hat, Israel aus der Hand der Philister zu retten. Eine tatsächliche Rettung Israels kommt in den profanen Simsonerzählungen überhaupt nicht in den Blick. Simson streift zudem nur in

52 Vgl. Groß, Richter, S. 744.

53 Vgl. hierzu auch ebenda, S. 734–735.

54 Vgl. Younger, Judges, S. 316–317.

einem sehr kleinen Gebiet in der nördlichen Schefela umher, dem fruchtbaren Hügelland zwischen der Küstenebene und dem judäischen Bergland. Er hat offenbar keinen festen Wohnsitz, was auch erklärt, dass er seine Frauen besucht und nicht zu sich holt. Wie ein Phantom versteht es Simson, vor den philistäischen Verfolgern unterzutauchen und an anderen Orten wiederum zuzuschlagen. Es verwundert daher nicht, dass Simson von den Philistern nicht in einer Schlacht getötet wird, sondern dass er als Selbstmordattentäter stirbt, indem er seine Kraft zum letzten Mal todbringend ausspielt. Auch wenn Simson meist unkultiviert und roh erscheint, verfügt er doch über die Gabe der geistreichen gewitzten Rede und kann der versammelten philistäischen Hochzeitsgemeinde komplizierte Rätselfragen stellen. Ansonsten erledigt er alles und alle mit seinen eigenen Händen, ohne sich auf Wortgefechte einzulassen. Er braucht keine ausgefeilten Waffen, sondern verwendet, was ihm gerade in die Hände fällt.

Der Superheld Simson hat aber auch eine schwache Seite. Alle seine Beziehungen sind nicht stabil, sondern zerbrechen sofort; das gilt für das Volk Israel und Juda im Allgemeinen und für seinen Stamm Dan sowie seine eigene Familie im Besonderen. Simson erscheint folglich antisozial.[55] Vor allem seine Beziehungen zu fremden Frauen gelingen nicht, auch wenn er ihnen immer wieder verfällt und Delila sogar „liebt“ (Ri 16,4).[56] Während Simson im Alleingang ganze Heere bezwingen kann, ist er Frauen gegenüber wehrlos und gibt deren Drängen immer wieder nach. Simson scheint offenbar von seinen Trieben beherrscht zu sein.[57] Ohne über etwaige Verwicklungen oder Gefährdungen nachzudenken, sucht er dreimal Liebesbeziehungen zu philistäischen bzw. fremden Frauen.[58] Immer wieder erliegt Simson dem Charme dieser Frauen und gibt wichtige Geheimnisse preis: der Timniterin die Lösung der Rätselwette, Delila das Geheimnis seiner Kraft. Die fremden Frauen sind gegenüber Simson demnach zutiefst unsolidarisch. Trotzdem bestraft Simson nicht die Frauen, die ihn verraten haben, sondern deren philistäische Hintermänner. Simsons Kontakte zu fremden Frauen haben somit nicht zum Frieden mit den Philistern

55 Vgl. Niditch, Judges, S. 168.

56 Matthews, Judges, S. 158, weist darauf hin, dass Delila die einzige Frau Simsons ist, die mit Namen erwähnt wird. Außerdem ist Delila die einzige Frau, die Simson liebt. Dieser gesteigerte emotionale Status macht Simson noch zusätzlich verletzlich. Zu Simsons Verhältnis zu Frauen vgl. Mieke Bal: The Rhetoric of Subjectivity. In: Poetics Today 5 (1984), S. 337–376, hier S. 349–364.

57 Vgl. Younger, Judges, S. 300.

58 Vgl. zu diesem strukturierenden Element der Simsonerzählungen Robert Alter: Samson without Folklore. In: Text and Tradition. The Hebrew Bible and Folklore. Proceedings from a Conference held April 28 – May 1 1988 at Amherst College. Herausgegeben von Susan Niditch. Atlanta: Scholars Press 1990. (= SBL Semeia Studies. 20.) S. 47–56, hier S. 48. Da die Beziehungen Simsons meist nicht von langer Dauer sind, wurde erwogen, ob Simson überhaupt ein Problem mit Frauen und Intimität gehabt hätte, vgl. hierzu Bal, Rhetoric, S. 368: „Samson is insecure in his sexuality“.

geführt, sondern die Konfrontation sogar erst ausgelöst,[59] was aber ganz dem Plan Gottes entspricht (Ri 14,4). Eine wirkliche Versöhnung zwischen den zwei Feinden ist ohnehin ausgeschlossen. In der Rezeptionsgeschichte ist Delila schließlich zu einer exemplarisch gefährlichen, verführerischen *femme fatale* gemacht worden. Der naive Frauenheld Simson gibt sich Delila völlig preis und vertraut ihr wie ein kleines Kind.[60]

Manchmal wird Simson auch als ein Antiheld gedeutet, da sein Befreiungskampf gegen die Philister – abgesehen von mehreren Blutbädern – schlussendlich nicht erfolgreich gewesen ist. Zwar hat Simson den Philistern immer wieder empfindliche Schläge versetzt, aber zur sicheren Existenz seines Stammes Dan in der Schefela hat er kaum etwas beitragen können. Insofern verwundert es nicht, dass in der weiteren biblischen Geschichte der Ruf nach dem Königtum immer lauter wurde. Simson hat folglich auf der ganzen Linie enttäuscht.[61] Der Antiheld Simson muss darüber hinaus scheitern, weil er prinzipielle gesellschaftliche Regeln durchbricht. So verstößt er gegen den wirtschaftlichen Kodex der erlaubten Aneignung von Gewinn durch die Mitnahme der Festgewänder der erschlagenen Philister, gegen den Kodex der Kriegsführung durch die Verbrennung der Felder sowie gegen den Kodex der politischen Autorität, indem er sich erst von seinen Landsleuten gefangen nehmen lässt und nachher ausbricht.[62] Da Simson somit die grundlegenden gesellschaftlichen Regeln nicht einhält, kann und darf er nicht erfolgreich sein.

Simson wird darüber hinaus wie eine Märchenfigur dargestellt. Für Märchenfiguren ist typisch, dass sie kaum etwas dazulernen. Sie vergleichen auch nicht ähnliche Situationen, sondern reagieren immer isoliert. Somit können ähnliche Situationen beliebig oft hintereinander folgen, ohne dass der Held einen Erkenntnisgewinn zu verzeichnen hat.[63] All dies trifft auch auf Simson zu. Simson ist offenbar wie eine Märchenfigur unbelehrbar. Er sucht ständig Beziehungen zu den falschen Frauen und bringt sich dadurch des Öfteren in große Gefahr. Außerdem verrät er immer wieder Geheimnisse, was ihm schließlich zum Verhängnis wird. In der Delila-Episode folgen sogar vier ähnliche Szenen aufeinander, ohne dass der ansonsten schlaue

59 Vgl. die Übersicht in Niditch, Samson, S. 618–619. Da Simson immer wieder Kontakte zu fremden Frauen unterhält, wurde vermutet, dass die biblischen Erzähler Mischehen dezidiert kritisieren wollten. Mischehen gefährden nämlich eine gesunde Jahweverehrung. Von einer solchen impliziten Kritik ist aber wenig zu spüren.

60 Nach Bal, Rhetoric, S. 365, wird Simson wie ein kleines Kind dargestellt. Zu einer Verweiblichung Simsons vgl. Daniel J. Terry: With the Jawbone of a Donkey. Shame, Violence and Punishment in the Samson Narrative. In: A Cry Instead of Justice. The Bible and Cultures of Violence in Psychological Perspective. Herausgegeben von Dereck Daschke und Andrew Kille. New York: T & T Clark 2010, S. 42–54, hier S. 52. In der Delila-Episode wird Simson zudem dadurch bezwungen, dass er weibliche Züge annimmt, vgl. Niditch, Samson, S. 616–617; Niditch, Judges, S. 167.

61 Vgl. Amit, Judges, S. 266–267.

62 Vgl. Lang, Sins, S. 188–189.

63 Vgl. Groß, Richter, S. 713.

Simson Verdacht schöpft. Die Delila-Episode zeigt darüber hinaus viele märchenhafte Motive, die auf alte Traditionen zurückgehen können:[64] das Verbot, die eigene Kraftquelle zu verraten, die Verortung der Kraft in den Haaren sowie den Verrat des Geheimnisses durch die geliebte Frau.

Da schon der *untheologische* Simson – wie gesehen – über vielfältige, teils auch widersprüchliche Züge verfügt, ist eine adäquate Bestimmung der Simsonfigur kaum möglich. Im Folgenden sollen verschiedene Deutungen der Simsonfigur vorgestellt werden, die mehr oder minder zutreffend sind. Es lassen sich hierbei mythologische und folkloristische Interpretationen unterscheiden.

(A) Der mythologische Simson

1. Simson als Sonnenheros

Ausgehend von der Namensdeutung Simsons als „*Sönnchen*" bzw. „*Sonnenkind*" hat man früher hinter dem ursprünglichen Simson einen Sohn des Sonnengottes vermutet. Dann wären die ursprünglichen Simsonerzählungen auf einen Sonnenmythos zurückzuführen.[65] Weitere Hinweise auf eine solche mythologische Deutung werden in den langen Haaren Simsons gesehen, die die Sonnenstrahlen symbolisieren, in der Nähe der Ereignisse zu Bet-Schemesch, das aufgrund seines Namens ein Sonnenheiligtum gewesen sein könnte, in der versengenden Kraft der Sonne, die sich in der Erzählung von den Schakalen mit brennenden Fackeln widerspiegelt, in der Eselskinnbacke als Blitz, im Namen Delila als Symbol für Winter im Gegensatz zum Sommer und schließlich in der Blendung Simsons.[66] Allerdings lässt sich eine solche mythologische Interpretation nicht beweisen, zumal alle herangezogenen Erzählzüge auch in Kontexten stehen, die nichts mit solaren Mythen zu tun haben.[67]

2. Simson als Herkules

Aufgrund seiner außergewöhnlichen Kraftakte wird Simson immer wieder als Kraftmensch im Allgemeinen und als alttestamentliche Form der Herkulesfigur im Besonderen gedeutet. Die Deutung Simsons als Herkulesfigur wurde schon von einigen Kirchenvätern herausgearbeitet. So haben Eusebius und Augustinus den heidnischen Herkules als Adaption der biblischen Simsonfigur betrachtet. Viele Erzähl-

64 Vgl. ebenda, S. 712–713.

65 Zu verschiedenen Hinweisen auf einen Sonnenkult vgl. Galpaz-Feller, Samson, S. 36–39. Nach Johann Jakob Stamm: Zum Ursprung des Namens der Ammoniter. In: Beiträge zur hebräischen und altorientalischen Namenkunde. Festschrift Johann Jakob Stamm. Herausgegeben von Ernst Jenni und Martin A. Klopfenstein. Fribourg: Universitätsverlag 1980. (= Orbis Biblicus et Orientalis. 30.) S. 5–8, hier S. 7, Anm. 10, ist der Name Simson aber nicht mit einem Sonnenmythos zu verbinden, da es sich hier lediglich um einen Zärtlichkeitsnamen handle.

66 Vgl. hierzu Gaster, Myth, S. 434; Witte, Simson, S. 539; Mobley, Empty Men, S. 198.

67 Vgl. Gaster, Myth, S. 434.

züge sind nämlich bei beiden Heldengestalten zu beobachten: Das Zerreißen des Löwen bei Simsons Gang nach Timna ähnelt dem Sieg des Herkules über den Nemeischen Löwen. Der Eselskinnbacken wäre mit der Keule des Herkules zu vergleichen. Die Episode mit den Stadttoren könnte mit den Säulen des Herkules zusammenhängen. Die Beziehung zu Delila könnte sich mit derjenigen von Herkules zu Deianira verbinden lassen. Darüber hinaus könnte Simson aufgrund seines Namens „Sonnenkind" wie Herkules von einer Gottheit abstammen. Selbst das Motiv des Haares als Quelle der Kraft findet sich in einer wenig bekannten Herkuleslegende.[68] Solche Ähnlichkeiten lassen sich sicher nicht bestreiten. Allerdings sollte man aus diesen Beobachtungen keine textgenetischen Schlüsse ziehen, nämlich dass die alttestamentlichen Simsonerzählungen die Herkuleslegenden der Philister als Vorlage gehabt hätten.[69] Mittlerweile wird auch der umgekehrte entstehungsgeschichtliche Weg bestimmter Motive vom Orient in den Okzident erwogen. Denn es ist durchaus möglich, dass viele Erzählzüge aus dem Orient stammen und in die griechischen Sagen übernommen worden sind.[70]

3. Simson als sechslockiger Held

In der vorderorientalischen Ikonografie findet sich seit dem 4. Jahrtausend v. Chr. die Figur eines meist nackten Helden mit langem Haupthaar und sechs seitlichen Locken, der gegen verschiedene Tiere kämpft.[71] Dieses Bildmotiv ist mit kleinen Abwandlungen bis in persische Zeit belegt. Gerne wird der sechslockige Held mit der in mythologischen Texten erwähnten Figur *laḫmu* „*der Behaarte*" gleichgesetzt, der zu den elf Chaosmonstern gehört, die von Tiamat erschaffen und von Marduk besiegt werden. Auf diese Weise werden sie dem Götterkönig dienstbar gemacht.[72] Mit dem sechslockigen Helden bzw. *laḫmu* könnte man Simson vergleichen, der nach Ri 16,13 über sieben Haarsträhnen verfügt, in denen seine Kraft zu verorten ist. Dann wäre Simson eine hebräische Adaption dieses Bildmotivs.[73] Vor dem Hintergrund der Texte über das Chaosmonster *laḫmu* wäre Simson ebenfalls als

68 Vgl. zu diesen Ähnlichkeiten Witte, Simson, S. 540; Groß, Richter, S. 736, der aber auch die Unterschiede klar benennt. Zu weiteren Ähnlichkeiten vgl. Claudia Nauerth: Simsons Taten. Motivgeschichtliche Überlegungen. In: Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche 21 (1985), S. 94–120, hier S. 94; Galpaz-Feller, Samson, S. 278–279.

69 Kritisch hierzu Butler, Judges, S. 321. Gegen eine Verbindung der beiden Erzählungen auch Gary G. Cohen: Samson and Hercules. A Comparison between the Feats of Samson and the Labours of Hercules. In: Evangelical Quarterly 42 (1970), S. 131–141, hier S. 140–141.

70 Vgl. Martin L. West: The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford: Clarendon Press 1997.

71 Vgl. Robert Wenning und Erich Zenger: Der siebenlockige Held Simson. Literarische und ikonographische Beobachtungen zu Ri 13–16. In: Biblische Notizen 17 (1982), S. 43–55, hier S. 47–49.

72 Vgl. Mobley, Empty Men, S. 200–201.

73 Wenning / Zenger, Held, S. 49–50, weisen neben der Haarpracht noch auf weitere Parallelen zu diesem altorientalischen Helden hin: Tierkampf, Entfernen der Torzapfen von Gaza,

personifizierte göttliche Waffe und Plage über die Philister gekommen.[74] In Ri 14,4 wird zudem auf den göttlichen Plan hinter den Aktionen Simsons verwiesen, so dass Simson durchaus als Waffe in der Hand Jahwes gesehen werden kann. Allerdings ist unbekannt, ob der nur ikonografisch belegte sechslockige Held mit dem Chaosmonster *laḫmu* identifiziert werden darf, welche Erzählungen über den sechslockigen Helden darüber hinaus im Vorderen Orient umliefen und ob diese tatsächlich mit den Simsonerzählungen verglichen werden können. Hinzu kommt, dass die außergewöhnliche Kraft Simsons auf seine Haare zurückzuführen ist, was nicht notwendigerweise beim sechslockigen Helden der Fall sein muss. Darüber hinaus wird die Bezwingung des Löwen durch Simson gerade nicht auf seine Haarpracht zurückgeführt, sondern nach Ri 14,6 auf den Geist Gottes, der plötzlich über ihn gekommen ist. Außerdem ist Simson im Gegensatz zum sechslockigen Helden nicht als nackt vorzustellen. Denn Simson scheint auf Bekleidung großen Wert zu legen, zumal es bei der Rätselwette um Festgewänder als Wetteinsatz geht. Schließlich stützt der sechslockige Held die Tore des Ea-Tempels und reißt nicht wie Simson Stadttore aus.[75] Alles in allem sind somit die Unterschiede zwischen Simson und dem sechslockigen Helden größer als die Gemeinsamkeiten.

4. Simson als Kulturheros

Die widersprüchliche Zeichnung Simsons zwischen Natur und Kultur wurde gelegentlich dahingehend gedeutet, dass es sich bei Simson um einen Kulturheros handelt, der angeblich für die sichere Existenz seines Stammes Dan gesorgt, der Waffen wie das Krummschwert aus dem Eselskinnbacken entwickelt, der Opferbräuche wie das Feueropfer mit den Schakalen begründet[76] und der schließlich das Geheimnis der Entstehung des Lebens angesichts des Bienenschwarms im Löwenkadaver entdeckt habe.[77] Ob man die Simsonerzählungen in dieser extremen Weise deuten darf, ist aber zu Recht umstritten.

Die mythologischen Deutungen sind allesamt höchst spekulativ und nicht unproblematisch. Es verwundert daher nicht, dass sie sich forschungsgeschichtlich nicht durchsetzen konnten. Daneben sind noch verschiedene folkloristische Deutungen entwickelt worden:

Zuordnung zur Wassertiefe aufgrund des Findens der Quelle En haQore, Tragen der Flügelsonne aufgrund des solaren Eigennamens Simson. Vgl. auch Kegler, Simson, S. 248.

74 Vgl. Mobley, Empty Men, S. 203.

75 Vgl. zu diesen Gegenargumenten Gese, Simsonüberlieferung, S. 69–70, Anm. 34; Witte, Simson, S. 541, Anm. 66.

76 Mit diesem Opferbrauch könnte der Mehltau von den Feldern beseitigt werden, vgl. hierzu Boling, Judges, S. 236.

77 Vgl. zu dieser Deutung der Handlungen Simsons Gese, Simsonüberlieferung, S. 69. Niditch, Samson, S. 613, sieht in Simson ebenfalls einen „mediator between the ‚raw and the cooked‘ like the transformer heroes of so many cultures“. Kritisch zu einer Deutung Simsons als Kulturheros Nauerth, Taten, S. 118.

(B) Der folkloristische Simson

1. Simson als Wilder Mann

Die folkloristische Figur „*Wilder Mann*“ lässt sich im Alten Orient in drei Kategorien einteilen: a) der behaarte Mann, b) der wilde Barbar und c) der Krieger, der sich im Kampf zeitweilig in den Zustand des „*Wilden Mannes*“ verwandelt.[78] Viele Kennzeichen des „*Wilden Mannes*“ finden sich auch bei der Simsonfigur. So lässt sich der ungebremste Haarwuchs Simsons mit der Ganzkörperbehaarung des „*Wilden Mannes*“ in Verbindung bringen. Darüber hinaus lebt Simson wie die Figur des „*Wilden Manns*“ außerhalb der normalen gesellschaftlichen Ordnung nach eigenen Regeln.[79] Simson sei darüber hinaus von Jahwe wie ein „*Wilder Mann*“ gesendet worden, um den Feind zu bekämpfen und zu besiegen. Außerdem verwendet Simson wie andere „*Wilde Männer*“ seine körperliche Stärke, um Probleme zu lösen, und verfällt schönen Frauen, die versuchen, ihn zu domestizieren.[80] Es verwundert daher nicht, dass man Simson gerne mit der Figur des Enkidu im Gilgamesch-Epos verglichen hat. Enkidu war nämlich am ganzen Körper behaart und lebte in der Wildnis der Steppe. Erst durch eine Prostituierte wird er mit Kultur vertraut gemacht.[81] Gegen solche Parallelen zum „*Wilden Mann*“ im Allgemeinen und zu Enkidu im Besonderen lässt sich aber geltend machen, dass Simson nicht notwendigerweise am ganzen Körper behaart gewesen ist. Die in Ri 16 erwähnten sieben Haarsträhnen, in denen die Kraft Simsons verborgen ist, genügen hierfür nicht, zumal die Intention der Haare bei Simson klar festgelegt ist. In den Haaren steckt die Kraft Simsons. Darüber hinaus wird Simson als redegewandt beschrieben, was der Figur „*Wilder Mann*“ gerade nicht entspricht. Denn Simson stellt den Philistern ein geistreiches Rätsel und prahlt mit seinen Taten.[82] Seine Kraftakte sind zudem nicht unmotiviert, sondern immer als Reaktion auf zuvor ergangene philistäische Aggression ausgewiesen. Simson ist somit kaum ein unkultivierter „*Wilder Mann*“, der gegen die zivilisierten Philister kämpft. Denn diese leben zwar in Städten, sind aber nicht wesentlich kultivierter und zivilisierter als Simson. Im Gegensatz zu traditionellen „*Wilden Männern*“ ist Simson auch kein Gigant, sondern ein (fast) ganz normaler Mensch.[83]

---

78 Vgl. Gregory Mobley: The Wild Man in the Bible and the Ancient Near East. In: Journal of Biblical Literature 116 (1997), S. 217–233, hier S. 220.

79 Vgl. Lang, Sins, S. 180.

80 Vgl. Mobley, Empty Men, S. 199–200.

81 Zu den Eigenschaften Enkidus vgl. Mobley, Wild Man, S. 220–223; Galpaz-Feller, Samson, S. 147–148.

82 Vgl. zu diesen Einwänden Mobley, Wild Man, S. 230, der noch darauf hinweist, dass Simson in Notsituationen zu Gott betet, wodurch er sich von anderen „*Wilden Männern*“ nachhaltig unterscheide. Allerdings geht diese Kennzeichnung auf redaktionelle Arbeit zurück. Zu Simson als „*Wilden Mann*“ vgl. Terry, Jawbone, S. 51.

83 Vgl. Younger, Judges, S. 316–317.

2. Simson als charismatischer Krieger

Ein charismatischer Krieger ähnelt sehr einem „*Wilden Mann*". Zunächst handelt es sich bei einem charismatischen Krieger um einen in der Wildnis ausgesetzten Krieger, der sich ohne Waffen durchschlagen muss. Der charismatische Krieger lässt sein Haar wachsen und bekämpft den Feind auf eigene Rechnung mit unüblichen Waffen oder gänzlich unbewaffnet. Während viele ausgesetzte Krieger, nachdem sie ihre Tapferkeit unter Beweis gestellt haben, wieder in die Gesellschaft zurückkehren, bleibt ein charismatischer Krieger zeitlebens ein Außenseiter und ein Anarchist, der den Regeln der Gesellschaft trotzt und dem Feind wie ein Guerillakrieger immer wieder gefährliche Schläge verpasst.[84] Gerade die Erzählung mit den Schakalen, denen Simson an paarweise zusammengebundenen Schwänzen Fackeln befestigt, um die Felder der Philister anzuzünden, zeigt Simson als Guerillakämpfer.[85] Darüber hinaus vermag Simson, immer wieder in seiner vertrauten Umgebung unterzutauchen und die Philister dort zu schlagen, wo sie es nicht vermuten.[86] Da zudem Simson vom Geist Gottes zu seinen Kraftakten getrieben wird, kann man ihn als charismatischen Krieger bezeichnen. Simson wird jedes Mal wie ein charismatischer Krieger geradezu in eine ungezügelte Raserei versetzt. Nur durch ein Blutbad kann diese Raserei wie bei anderen charismatischen Kriegern beruhigt werden.[87] In der Tat entsprechen viele Wesenszüge Simsons der Figur des charismatischen Kriegers. Allerdings scheint Simson im Gegensatz zu den charismatischen Kriegern auch sehr kultiviert und geistreich zu sein. Außerdem sucht er die Nähe zur feindlichen Gesellschaft, wenn er sich auf fremde Frauen einlässt.

3. Simson als Held im Epos

Auch diese Klassifizierung deckt gewisse Züge Simsons ab. Ein Held im Epos zeichnet sich durch bestimmte Fähigkeiten wie Tapferkeit und körperliche Kraft aus, wird aber durch göttliche Hilfe ebenfalls in seinen Kraftakten unterstützt. Mit List und Stärke kann der Held seine Gegner bezwingen. Mit den Erzählungen über Helden hat man außerdem versucht, die nationale und ethnische Identität zu definieren.[88] In der Figur des Helden vermischen sich zudem verschiedene Aspekte, nämlich Historizität, Folklore, Mythologie, Romantik und Supranaturalismus.[89] Simson

84 Vgl. Lang, Sins, S. 183–184.

85 Vgl. Boling, Judges, S. 236.

86 Kegler, Simson, S. 249, sieht somit in Simson einen Volkshelden, da er als Identifikationsfigur für den politischen Kampf dienen kann.

87 Vgl. Lang, Sins, S. 185.

88 Vgl. Niditch, Judges, S. 3.

89 Vgl. zum Helden im Epos Richard M. Dorson: Introduction. In: Heroic Epic and Saga. An Introduction to the World's Great Folk Epics. Herausgegeben von Felix J. Oinas. Bloomington: Indiana University Press 1978, S. 1–6, hier S. 4–5. Das Verhältnis von literarischem und historischem Helden kann verschieden ausgeprägt sein. Während der historische Held viele Legenden anzieht, wird auch der Held im Epos oft realistisch dargestellt.

vereinigt in sich – wie gesehen – einige Züge des Helden im Epos.[90] Als Held zeigt Simson schließlich, wie man mit den verhassten Philistern umgehen soll.[91] Auf diese Weise definiert er die nationale Identität Israels. Allerdings ist Simson im Gegensatz zu Helden im Epos offenbar nicht unumstritten, da sich die Judäer zu Handlangern der Philister machen lassen und Simson festsetzen.

4. Simson als biblischer Gibbôr

Der biblische Gibbôr ähnelt dem Helden im Epos in vielerlei Hinsicht. Folgende Kennzeichen sind für den biblischen Gibbôr typisch:[92] Die Bezeichnung Gibbôr ist ein Ehrentitel, den man sich durch Heldentaten erwerben konnte, vor allem durch die Anzahl der erschlagenen Feinde, aber auch durch den Sieg über einen gegnerischen Helden. Ein Gibbôr agiert als effektiver Einzelkämpfer und verwendet auch minderwertige Waffen. Darüber hinaus gilt er als göttlich inspiriert. In ungezügelter Raserei bekämpft er äußerst aggressiv und mutig die Feinde und versetzt diese in Panik. Viele dieser Kennzeichen treffen in der Tat auf Simson zu. Simson hat zahlreiche Feinde erschlagen: 30 Aschkeloniter (Ri 14,19), 1.000 Philister in Lehi (Ri 15,15) und schließlich 3.000 Philister in Gaza (Ri 16,27). Simson kämpft stets als Einzelkämpfer und verwendet als Waffe, was ihm in die Hände fällt. Die Geistbegabung Simsons kennzeichnet ihn zudem als göttlich inspiriert. Allerdings hat Simson nie diesen Ehrentitel erhalten. Er hat auch nie einen feindlichen Elitekämpfer besiegt. Ganz im Gegenteil: Er selbst war die eigentliche Trophäe für die Philister, die es zu besiegen galt.[93]

5. Simson als Trickster

Vor allem in der amerikanischen Exegese wird Simson gerne als Trickster bezeichnet.[94] Ein Trickster ist eine sehr kontrovers diskutierte Figur. Der Begriff Trickster bezeichnet zunächst die Hauptperson eines Märchenzyklus der Winnebago, die in Wisconsin und Nebraska gesiedelt haben. Ein Trickster ist eine menschliche oder halbgöttliche Gestalt, die unterschiedlichste Eigenschaften in sich vereint: Unersättlichkeit, Gier, Unstetigkeit, List, Tölpelhaftigkeit, ausgeprägter Sexualtrieb, Ordnungsfeindlichkeit, Unberechenbarkeit, Unvernunft etc. Ein Trickster kann die

90 Simson avanciert wie andere Helden darüber hinaus zum tragischen Helden, vgl. Niditch, Judges, S. 160.

91 Vgl. Erasmus Gass: Simson und die Philister. Historische und archäologische Rückfragen. In: Revue Biblique 114 (2007), S. 372–402, hier S. 394–396 exemplarisch für die Etam-Episode.

92 Vgl. im Folgenden Mobley, Empty Men, S. 48–68.

93 Vgl. hierzu ebenda, S. 205.

94 Vgl. Claudia V. Camp: Riddlers, Tricksters and Strange Women in the Samson Story. In: Wise, Strange and Holy. The Strange Woman and the Making of the Bible. Herausgegeben von Claudia V. Camp. Sheffield: Sheffield Academic Press 2000. (= Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series. 320.) S. 94–143, hier S. 98.

ganze Bandbreite vom Helden bis zum Narren ausfüllen.[95] Insofern kann er sowohl aufgrund seiner Unvernunft den Menschen unterlegen sein als auch den Tieren aufgrund seiner Instinktlosigkeit und Ungeschicktheit, obwohl er an sich ja übermenschliche Eigenschaften besitzt.[96] Ein Trickster ist folglich zu keinem Zeitpunkt zu kontrollieren und fällt durch ständige Grenzüberschreitungen und Tabubrüche auf.[97] Es geht bei der Tricksterfigur außerdem immer um Status und Macht, die man mit Taktieren gegenüber dem Gegner zu erreichen versucht.[98] Gerade die Ambivalenz der Tricksterfigur, die dialogisch Gegensätze auf sich zieht,[99] trägt dazu bei, dass man Simson auf diese Weise deuten konnte. Denn Simson vereinte ebenfalls die widersprüchlichsten Attribute in sich. Zu einer Deutung Simsons als Tricksterfigur passen darüber hinaus die exogamen Beziehungen Simsons, die mit Täuschungen und Gegentäuschungen verbunden sind, die übermenschliche Stärke Simsons, seine Macht über Fruchtbarkeit und die vielfältigen Rückzugsmöglichkeiten.[100] Kritisch ist jedoch anzumerken, dass der Begriff Trickster nicht nur auf die indianische Mythologie beschränkt blieb, sondern auch in anderen Kulturkreisen vermutet wurde. Auf diese Weise wurden die ursprünglichen Konturen der Tricksterfigur immer unschärfer, so dass sich die Tricksterfigur nur schwer von dem Narren oder dem pikaresken Helden abgrenzen lässt.[101] Es verwundert daher nicht, dass manchmal für den Trickster auch die Bezeichnung „göttlicher Schelm" verwendet wird. Die Ausweitung des Tricksterbegriffs zeigt zumindest, dass der Trickster keine wirklich konsistente kulturübergreifende Figur ist.[102] Auch ist fraglich, ob diese Konzeption auf altorientalische und biblische Texte angewendet werden darf.[103]

6. Simson als Sozialbandit

Unter einem Sozialbanditen versteht man einen mit Charisma ausgestatteten Verteidiger der gesellschaftlich Schwachen und Marginalisierten. Er kämpft somit wie

95 Vgl. Matthews, Judges, S. 137, der folgende Abstufungen anführt: „fool, gambler, evil trickster, fellow trickster, exemplary trickster, hero". Zu verschiedenen Zügen der Tricksterfigur vgl. Barbara Babcock-Abrahams: A Tolerated Margin of Mess. The Trickster and His Tales Reconsidered. In: Journal of the Folklore Institute 11 (1975), S. 147–186, hier S. 159–160.

96 Vgl. Groß, Richter, S. 738.

97 Nach Naomi Steinberg: Israelite Tricksters, their Analogues and Cross-Cultural Study. In: Semeia 42 (1988), S. 1–13, hier S. 2, ist ein Trickster „a shaper of culture, a transformer of boundaries, a link between the sacred and the profane."

98 Vgl. hierzu Niditch, Samson, S. 620–621.

99 Vgl. Babcock-Abrahams, Margin, S. 161.

100 Vgl. Niditch, Samson, S. 617–618.

101 Nach Babcock-Abrahams, Margin, S. 159, wäre der Begriff pikaresker Held angemessener, da dieser Begriff neben den schelmischen Streichen noch die unberechenbare und feindliche Einstellung zur Gesellschaft beinhalte.

102 Vgl. die Kritik an der ausgeweiteten Tricksterfigur bei Steinberg, Tricksters, S. 4: „In different contexts it would seem to have different meanings and to serve different functions".

103 Kritisch hierzu Groß, Richter, S. 739.

Robin Hood gegen die Interessen der Oberschicht. Sozialbanditen treten vor allem in gesellschaftlichen Umbruchphasen auf. Sozialbanditen morden entweder aus Rache oder zur Selbstverteidigung. Ursprünglich war der Sozialbandit ein Bauer, der aber aus seinem normalen Umfeld ausbricht und sich in die Wildnis zurückzieht, um gegen die unterdrückende Oberschicht zu kämpfen, entweder allein – wie Simson – oder zusammen mit anderen Haudegen.[104] Darüber hinaus gehört der Sozialbandit zur Klasse der gesellschaftlich Marginalisierten. Von Haus aus ein Rebell, ist er irgendwann das Opfer von Ungerechtigkeit geworden. Insofern kämpft er gegen soziale Ungerechtigkeiten. Da ein Sozialbandit gemeinhin als unverletzlich gilt, kann er nur durch Betrug zu Fall gebracht werden.[105] Von der Oberschicht ist ein Sozialbandit als Krimineller verschrien, während er beim gemeinen Volk als Held und Kämpfer für Freiheit und Gerechtigkeit gilt.[106] Sozialbanditen verwenden für ihre Zwecke die Taktik der Täuschung.[107] Auf Simson treffen viele Charakterzüge des Sozialbanditen zu. Seine Kraftakte werden als Rache für erlittenes Unrecht legitimiert. Simson ist somit der „Rächer" schlechthin, eine besondere Form des Sozialbanditen.[108] Hinzu kommt, dass Simson auf betrügerische Weise verraten wird und zu Fall kommt, was ebenfalls für Sozialbanditen typisch ist. Allerdings ist in den Simsonerzählungen eigentlich keine Sozialkritik zu spüren. Simson agiert auch nicht als Anwalt der gesellschaftlich Marginalisierten und wird selbst von seinem eigenen Volk nicht geschätzt.

Die profanen Simsonerzählungen in Ri 13–16 schildern somit eine sehr komplexe Figur, die sich – wie schon die *theologische* Simsonfigur – nicht auf nur eine spezifische Ausprägung begrenzen lässt. Vermutlich ist der *untheologische* Simson nicht eine mythische, sondern wohl eher eine folkloristische Figur,[109] die aber so eigenständig gezeichnet ist, dass sie den einzelnen Interpretationen nur bedingt entsprechen kann.

Da die Simsonfigur über vielfältige Facetten verfügt – theologisch wie untheologisch –, konnte sie in der Rezeptionsgeschichte unterschiedlich profiliert werden. Gerade die Ambivalenz Simsons, die märchenhafte Darstellung der Ereignisse bis hin zum bitteren Ende sowie die existentiale Deutung Simsons als Paradigma für Israel und die Menschheit schlechthin, die wie Simson den Gegensatz von Charisma und Chaos aushält, boten genügend Anknüpfungspunkte für eine mehr oder minder textgemäße Rezeption der Simsonfigur bis in die Gegenwart.

---

104 Vgl. Lang, Sins, S. 181.

105 Vgl. hierzu auch die Definition bei Niditch, Samson, S. 623.

106 Vgl. ebenda, S. 622.

107 Vgl. zu einer Charakterisierung des Sozialbanditen Eric J. Hobsbawm: Die Banditen. Räuber als Sozialrebellen. München: Hanser 2007, S. 31–45; Niditch, Judges, S. 3–4.

108 Vgl. Hobsbawm, Banditen, S. 77–90; Niditch, Judges, S. 143–144. Hobsbawm, Banditen, S. 35, unterscheidet zudem drei Formen des Sozialbanditen: edler Räuber, Heiducke und Rächer.

109 Vgl. Groß, Richter, S. 739.

Selbste in der Spätmoderne

Von Manfred Prisching

„Was sich nach 25 Jahren Individualisierungsthese sicher sagen lässt, ist, dass sie kaum noch auf Widerspruch stößt.“[1] So lapidar leitet Markus Schroer seinen Aufsatz in einem Sammelband über Individualisierungen ein, und er hat Recht.[2] Wenn wir das „Problem der Person“ – mit ihren Identitäts- und Individualisierungsaspekten – in den Kontext von Rolle, Typ, Figur, Inszenierung und Theatralisierung stellen wollen, haben wir es zumindest mit den folgenden drei Aspekten zu tun.

Erstens *Identität*: Persönliche Identität war, in unterschiedlichen Akzentuierungen, immer ein Problem der Humanwissenschaften[3], aber sie ist in der Moderne in Anbetracht der Heimat- und Ortlosigkeit des Subjekts in besonderer Weise zum Problem geworden. Die ontologische Grundsicherheit ist erschüttert, sowohl durch soziale als auch durch religiöse Erosion. Der Anspruch der Moderne richtet sich nicht auf Einordnung, Einbettung, Eingliederung, sondern auf Besonderung, Selbstentfaltung, Einzigartigkeit und Authentizität des Selbst. Zudem sind äußere Fixpunkte – wie die sozialstrukturell abgesicherte Rolle ebenso wie die Kategorien Klasse, Beruf und

---

1 Markus Schroer: Individualisierung als Zumutung. Von der Notwendigkeit zur Selbstinszenierung in der visuellen Kultur. In: Individualisierungen. Ein Vierteljahrhundert „jenseits von Stand und Klasse“? Herausgegeben von Peter A. Berger und Ronald Hitzler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 275–289, hier S. 275.

2 Aber wie diese Individualisierung im Konkreten zu fassen ist, darüber besteht dennoch Unsicherheit – irgendwo zwischen der These von einem ungebärdigen Individuum, welches durch seinen ungezügelten Egoismus das gesellschaftliche Ganze auflöst, und dem domestizierten Individuum, dessen Eigenart in der großen Maschinerie der Moderne unterzugehen droht, gibt es viele Varianten der Schicksalsbeschreibung des Individuums in der Spätmoderne. – Wenn in der Folge von der Spätmoderne oder der Zweiten Moderne die Rede ist, dann sind damit keine Selbstbekenntnisse zu weitergehenden Vergemeinschaftungen unter Gesellschaftstheoretikern verbunden, es soll ganz einfach nur dem Befund Rechnung getragen werden, dass sich in dieser (fortgeschrittenen, reichen) Gesellschaft so viel geändert hat, dass es perspektivisch sinnvoll ist, eine erste, frühere Moderne (die Welt der Fließbänder, der rauchenden Schlote) von einer ‚neuen Phase‘ zu unterscheiden, die uns in das 21. Jahrhundert hineinführt.

3 Heinz Abels fasst das Problem der Identität in die einfachen, klassischen Fragen zusammen: „Wie bin ich geworden, was ich bin?“ „Wer will ich sein?“ „Was tue ich?“ „Wie sehen mich die anderen?“ Identität sei schlicht die Antwort auf diese Fragen. Vgl. Heinz Abels: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 245. Er bietet aber auch eine Definition an: „Identität ist das Bewusstsein, ein unverwechselbares Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln eine gewisse Konsequenz zu zeigen und in der Auseinandersetzung mit anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben.“ Ebenda, S. 254.

Lebenslauf – eher liquide geworden. Damit stellt sich die Identitätsfrage – unbeschadet einer langen Geschichte – als genuin moderne Frage.[4]

Zweitens *Inkonsistenz*: In einer turbulenten Welt, die ihre festen Strukturierungen und „großen Erzählungen" verabschiedet hat, kann der Aufbau des Selbst nur als variables Patchwork[5] erfolgen, mit vielerlei Widersprüchen und Gegensätzen; nicht mehr als Aufbau eines stabilen und wohlgeformten Selbst. „Individualisierung stellt sich als Einheit von Gegensätzen in der gesellschaftlichen Entwicklung dar, die es in der individuellen und kollektiven Auseinandersetzung zu bewältigen gilt. […] Individualisierung konstituiert sich in der Bewältigung von Ambivalenz und erzeugt dabei ambivalente Bewertungen der gewählten Individualisierung."[6]

Drittens *Inszenierung*: In einer Gesellschaft, in der die selbstverständlichen Einbettungsordnungen, die immer auch mit hinreichender Detailkenntnis über den Einzelnen (und seine Lebensgeschichte) verbunden waren, dahingeschwunden sind, haben die Notwendigkeiten zur Selbstdarstellung und Selbstinszenierung wesentlich zugenommen.[7] Eigentlich waren Erving Goffmans Techniken der Eindrucks-

4 Schon um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hat die moderne Identitätsthematik das Bewusstsein mancher sozialen Gruppierungen erreicht: durch die Erosion des bisherigen Fortschrittsverständnisses (Krisenerfahrungen, Statusunsicherheit), durch die Ablösung stabiler Zeit- und Raumerfahrung (Urbanisierung, Eisenbahn), durch ein neues Bild des menschlichen Innenlebens, einschließlich seiner libidinösen Energien (Freud), durch politisch-ökonomische Machtverschiebungen (Arbeiterbewegung), durch ein insgesamt steigendes Kontingenzbewusstsein. Georg Simmel hat viele dieser Erfahrungen beschrieben, für das Identitätsproblem ist natürlich seine Beschreibung von Individualität (als jeweils besondere „Kombination unterschiedlicher sozialer Kreise") essenziell. Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humblot 1983. (= Georg Simmel: Gesammelte Werke. Bd. 2. Herausgegeben von Günther Lüschen.)

5 Heiner Keupp: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek: Rowohlt 1999.

6 Matthias Junge: Ambivalente Individualisierung und die Entstehung neuer Soll-Normen. In: Individualisierungen, S. 265–273, hier S. 265.

7 Einige weitere einschlägige Begriffe sollen kurz erwähnt werden. *Rollen*: Man spielt Rollen in bestimmten sozialen Sphären – „Vater" in der Familie, „wissenschaftlicher Angestellter" auf der Universität, „Wählerin" im politischen Bereich; u. a. Ralf Dahrendorf schreibt im klassischen Bernsdorf-Wörterbuch: „Gesellschaft heißt, daß menschliches Verhalten nicht den Gesetzen der Zufallswahrscheinlichkeit folgt, sondern durch Normen geregelt erscheint. Soziale Normen betreffen den einzelnen aber stets in sozialen Positionen, also als Vater, Lehrer, Vereinsmitglied usw. Hier erscheinen sie als Erwartungen an das Verhalten, denen man sich nicht ungestraft entziehen kann. Es gehört also zu jeder Position gleichsam eine Schauspieler-R., eine Anweisung, wie wir sie auszuführen haben." Ralf Dahrendorf: Rolle und Rollentheorie. In: Wörterbuch der Soziologie. Herausgegeben von Wilhelm Bernsdorf. 2. Aufl. Stuttgart: Enke 1969, S. 902–904, hier S. 902. Das alles klingt nach Funktionalismus und / oder Homo Oeconomicus, und tatsächlich hat die klassische Soziologie den Anspruch hoher Konsistenz der einzelnen Lebenselemente erhoben (und manchmal wohl auch übertrieben): Jemand ist ein 50jähriger Rechtsanwalt, und das bedeutet, dass man vieles aus seinem Leben vorhersagen kann – Wohnungsstil, Urlaubsreise, bevorzugte Automarke, Restaurants usw. Diese Voraussagbarkeit hat in der Postmoderne wesentlich abgenommen. Nicht mehr alle älteren Rechtsanwälte leben in einer Wohnung mit

manipulation[8] in erster Linie auf die Bewältigung der *Normalität* gerichtet; auf die Herstellung eines Arbeitskonsenses, der durch Nutzung bekannter Interpretationsschemata dem Verständnis des Alltags dient. Mit den Routinen kommt man aus, wenn man die anderen gut kennt und diese über einen Bescheid wissen. Dann ist vergleichsweise wenig Inszenierung nötig; und sie ist auch nur in bescheidenem Maße möglich, wenn man sich nicht lächerlich machen will. („Lieber Freund, spiel dich nicht auf, ich weiß ganz genau, was du kannst oder nicht kannst.") Goffmans Inszenierungen beschreiben vorzugsweise Situationen, in denen Inszenierungen fast nicht notwendig sind; und selbst in diesen Situationen sind sie allgegenwärtig. In der Spätmoderne kommt ein darüber hinausgehender massiver Inszenierungsbedarf hinzu. Einerseits ist die Gesellschaft eine der ‚Fremden', weil sie vorwiegend von schwachen Bindungen (*weak ties*) und flüchtigen Begegnungen gekennzeichnet ist; dadurch erhöhen sich sowohl die Möglichkeiten als auch die Bedürfnisse zur Selbstthematisierung und Inszenierung. Andererseits wird der Verlust einer durch Position oder Weltanschauung gesicherten Subjektivität empfunden und durch verstärkte Anstrengungen zur Wiedergewinnung dieser Subjektivität beantwortet. „All die – oft verzweifelten – Bemühungen und Ideologien, die darauf abzielen, ein autonomes, ‚authentisches' Subjekt zu konstituieren und das Streben nach Subjektivität zu legitimieren, zeigen vor allem anderen, als wie tiefgehend schmerzlich der Verlust positional gesicherter Subjektivität empfunden wird."[9] Wir alle spielen Theater – das mag immer gegolten haben. Wir alle spielen fast nur noch Theater – das erhält in

---

Stilmöbeln, es kann sich auch um ein sehr modernes Design handeln. Manche kultivieren ihren Dreitagesbart – noch vor kurzer Zeit beinahe unvorstellbar. Nicht alle verbringen ihren Urlaub im Luxushotel, da mag es auch einen geben, der mit einer Harley-Davidson die amerikanische Westküste abfährt. Nicht alle leben in wohlsituierten familiären Verhältnissen, auch dort können Patchwork-Familien vorkommen. Zu den Rollen gibt es zudem konkurrierende Begriffe, beispielsweise Milieus, Lebensstile, Mentalitäten oder Sozialfiguren, die in bestimmte Konstellationen hineinführen. – *Sozialfiguren*: zeitgebundene historische Gestalten, anhand derer ein spezifischer Blick auf die Gegenwartsgesellschaft geworfen werden kann – sie übergreifen verschiedene Sphären. Es handelt sich um Optionen, mit denen sich der Einzelne als Subjekt modellieren und ausdrücken kann. Beispiele: Berater, Weltbürger, Dandy, Dilettant, Diva, Experte, Fan, Flaneur, Flüchtling, der Fremde, Fundamentalist, Hacker, Konsument, der Kreative, Manager, der Medienintellektuelle, Migrant, Narziss, Nomade, Simulant, Single, Spekulant, Spießer, Star, Terrorist, Tourist, Therapeut, Verlierer, Voyeur u. a. Vgl. Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Herausgegeben von Stephan Moebius und Markus Schroer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010. (= edition suhrkamp. 2573.) – *Sozialcharakter*: der autoritäre Sozialcharakter Adornos oder der „außengeleitete Charakter" von Riesman – es handelt sich eher um psychosoziale Dispositionen, nicht wie bei der Rolle um Funktionen im Rahmen einer äußerlich vorgegebenen Struktur.

8 Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. (The Presentation of Self in Everyday Life, ED 1959.) Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. 4. Aufl. München; Zürich: Piper 1983; Erving Goffman. Ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation. Herausgegeben von Robert Hettlage und Karl Lenz. Bern; Stuttgart: Haupt 1991. (= UTB. 1509.)

9 Hans-Georg Soeffner: Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 993.) S. 81.

der Postmoderne seine qualitativ neuen Aspekte, denn auch das Theatralische hat seine neue Qualität.

In dieser Situation steigen die Möglichkeiten zur *Täuschung*, sie werden durch steigenden Konkurrenzdruck nahegelegt oder erzwungen – auch in der Goffmanschen Rahmenanalyse gibt es Hochstapelei und Betrug, Intrige und Schwindel; aber auch Techniken der Entlarvung. Doch in der Spätmoderne entsteht eine *Bluffgesellschaft*, in der täuschende Inszenierungen erwartet und gefordert werden, ja selbst als Teil der individuellen Leistung gelten.[10] Das ist eine interessante Schwelle: wenn bestimmte Formen von Bluff dann, wenn dieser als solcher offenkundig wird, nicht mehr negativ sanktioniert werden, sondern auf Anerkennung stoßen.

Pragmatisch müssen wir bei der Frage nach unserer Wirklichkeitserkenntnis allemal in Rechnung stellen, dass wir es mit *Menschen* zu tun haben, das heißt dass wir von ihnen nicht allzu viel erwarten dürfen: Menschen mit ihren Strategien und Intentionen, ihren Manövern und Arrangements, ihren Geschichten und Fantasien, ihren Täuschungen und Lügen, ihren Andeutungen und Legenden, ihren Verbiegungen und Ausreden.[11] Sie greifen nicht zuletzt deshalb zu diesen und anderen Instrumenten, um sich selbst zu schützen, darzustellen, zu stilisieren.[12] Die spätmoderne Gesellschaft ordnet sich durch ihre Theatralität.[13] Wir fassen in der Folge die Wider-

10 Vgl. Manfred Prisching: Das Selbst, die Maske, der Bluff. Über die Inszenierung der eigenen Person. Wien: Molden 2009.

11 Verleugnen, Vertuschen, Verdrehen. Leben in der Lügengesellschaft. Herausgegeben von Robert Hettlage. Konstanz: UVK 2003. (= Analyse und Forschung: Sozialwissenschaften.)

12 Goffmans „Wir alle spielen Theater" hat immer vorausgesetzt, dass sich alle von ihrer besten Seite zeigen wollen, und diese ist natürlich nicht identisch mit der wahren Identität. Anselm Strauss spricht in seinem Buch *Mirrors and Masks. The Search for Identity* (Glencoe, Ill.: Free Press 1959) davon, dass wir in der Interaktion mit anderen Masken benutzen, mit denen wir unsere Identität zum Ausdruck bringen wollen, und durch die Aktionen und Reaktionen der anderen, in denen wir uns wie in einem Spiegel sehen, wird unsere soziale Identität festgelegt. Robert Ezra Park verweist (in seinem Beitrag Behind our masks. In: *Survey Graphic* 1926, S. 135–139) gleichfalls darauf, dass das Wort „Person" in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Maske bezeichnet. In unseren „Rollen" erkennen wir einander. In unseren Gesichtern und Verhaltensweisen tendieren wir dazu, uns dem Typus anzupassen, den wir verkörpern wollen. Die Maske sei deshalb in gewissem Sinne unser wahreres Selbst: jenes Selbst, das wir sein möchten. Die beiden Varianten gehen ineinander über: Die Vorstellung unserer Rolle werde zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit. Im besten Fall funktioniert das – aber es muss nicht funktionieren. Die Kluft kann bleiben: Die Person kann darunter leiden (an ihrer lebenslangen Unzulänglichkeit) oder sie kann damit „spielen" (als begabter „Trickser").

13 Hans-Georg Soeffner spricht von den (Selbst-)Darstellungsformen, die es erlauben, so viel Ordnung und Übersichtlichkeit in die zeitkritisch konstatierte oder beschworene „neue Unübersichtlichkeit" zu bringen, dass wir uns in dieser ganz gut einrichten können. Er ist aber auch der Meinung, dass diese Gesellschaften stärker als andere „Beobachtungs- und Inszenierungsgesellschaften" sind. „Die Darstellungsrepertoires und Darstellungsstile werden zu Insignien von Lebensstilen. Diese signalisieren ihrerseits nicht nur Konsumgewohnheiten, sondern auch die Zugehörigkeit zu kollektiven Lebens- und Werthaltungen." Gesellschaftliche Ordnung entsteht als ständig neu herzustellendes Sozialprodukt und als Darstellungsleistung jedes einzelnen Gesellschaftsmitgliedes. Soeffner, Ordnung, S. 8–9.

sprüchlichkeit, die in der Spätmoderne in vielen Lebensbereichen selbstverständlich geworden ist, in eine Reihe von Paradoxa.

Einzigartigkeits-Normalitäts-Paradoxon

Menschen entscheiden und handeln, sie schreiben sich selbst eine Verantwortlichkeit dafür zu,[14] trotz aller Versozialwissenschaftlichung des Blicks auf die Gesellschaft.[15] So sind auch die Menschen nicht einfach so, wie sie sind, weil sie eben so geboren wurden; vielmehr wissen wir um frühkindliche Prägungen, um lebenssteuernde Sozialisationsprozesse, um verzerrte Bildungskarrieren und dergleichen. Aber im Grunde ist die starke Botschaft der Moderne, ähnlich der Botschaft des amerikanischen Traums: *Du kannst werden, was du willst. Du kannst ein anderer werden. Alles ist möglich.*

Für die Person bedeutet dies den *Oktroy der jeweils eigenen Identitätsgestaltung,* die Zuweisung einer *Auto-Sozialisations-Aufgabe*: Jeder muss sich finden, sein wahres Selbst gestalten und entfalten, mit dem Ziel, seine Einzigartigkeit und Authentizität ans Licht zu bringen. Der Anspruch, seine Einzigartigkeit ans Licht zu bringen, wird natürlich immer als positive Ressource gesehen: Niemand soll seine ‚einzigartige Dummheit' zum Vorschein bringen. Die Ideologie der Einzigartigkeit unterstellt, dass dieser Vorgang immer zu einem guten Ende führt. (Noch kein Persönlichkeitstrainer hat die These vertreten, dass man vermeiden muss, die wahre Identität offenkundig zu machen.) Jedenfalls ist es ein so hoher Anspruch, dieses geheimnisvolle Innenleben zu einer abgerundeten Persönlichkeit zu transformieren, dass jeder am Versuch der Einlösung dieses Anspruchs *scheitern* muss. Denn es gibt ein Chaos äußerer Orientierungsmöglichkeiten, aber auch – gerade in den formativen Pubertätsjahren – das Chaos im eigenen Innenleben; und aus diesen beiden Verwirr-Situationen lässt sich kaum ein konventionelles, schon gar nicht aber ein

14 Mit dem Begriff Autonomie kann die Vorstellung gekennzeichnet werden, „dass Menschen, wenn sie handeln, dies in ihrem eigenen Namen tun. Eine soziale Konfiguration wiederum kann als ‚modern' bezeichnet werden, wenn der Gedanke der Autonomie in ihr weit verbreitet ist. Wenn nun – gängigen Auffassungen folgend, diese aber reinterpretierend – der Begriff des Subjekts mit dem der Autonomie verknüpft werden soll, dann muss dieser eine Vorstellung von selbstgewählter, ‚eigener' Kohärenz und Kontinuität der Person bezeichnen. Und ‚Moderne' – führen wir die Verknüpfung weiter – muss dann eine soziale Konfiguration benennen, in der die Vorstellung, dass Menschen sich ihre Lebensorientierungen selbst schaffen […], verbreitet ist." Peter Wagner: Die Soziologie der Moderne und die Frage nach dem Subjekt. In: Subjektdiskurse im gesellschaftlichen Wandel. Zur Theorie des Subjekts in der Spätmoderne. Herausgegeben von Heiner Keupp und Joachim Hohl. Bielefeld: transcript 2006, S. 165–185, hier S. 177.

15 Man könnte daraus noch ein *Zuschreibungsparadoxon* konstruieren, denn tatsächlich kommen beide Phänomene zur gleichen Zeit vor: einerseits der Anspruch, die Dinge selbst im Griff zu haben und entscheiden zu können, also die Hinnahme von ‚schicksalhaften' Ereignissen rundweg abzulehnen, andererseits die Zuweisung von Verantwortung an die ‚Gesellschaft', deren ‚Opfer' man doch letzten Endes zu sein behauptet. Man kann die beiden Interpretationsschemata auch jeweils situativ benutzen – wann immer einem das eine oder andere von Nutzen ist.

einzigartiges (‚reifes') Selbst gestalten (auch nicht durch eine Reflexion, die selbst jeder Kategorien ermangelt).

Andererseits wäre die Einlösung der Einzigartigkeitsforderung, wenn sie denn wirklich ernst genommen würde, keineswegs erfolgversprechend, sondern eher *dysfunktional*. Wirkliche Einzigartigkeit würde den Einzelnen aus der Gesellschaft hinauskatapultieren, ihn letztlich für die anderen unverständlich machen. Jede Art von Kommunikation und Bindung setzt Gemeinsamkeit voraus, und eine gewisse Anschlussfähigkeit soll – Originalität hin oder her – bestehen bleiben. Die Originalisierungsmöglichkeiten sind ja auch je nach gesellschaftlicher Platzierung unterschiedlich: Der Maler darf sich in seinem Bohème-Lebensstil anders präsentieren als der Wirtschaftsanwalt (etwa in der Verwendung der Kleidung); aber selbst im künstlerischen Bereich haben der Maler oder Schriftsteller größere Spielräume als der Dirigent oder sein erster Violinist (etwa in der Verwendung des Alkohols).

Die *Heroisierung der Individualität* läuft in den Widerspruch von Schopenhauers Stachelschweinen,[16] die in der winterlichen Kälte ein Entscheidungsproblem haben: Vereinzelung wegen der wechselseitig unangenehmen Stacheln, dann Wahrnehmung von Distanzierung und Kälte, schließlich stärkere Nähe, und wieder von vorn. Originalisierung und Konformisierung sind ebenso zu balancieren. Die Stilisierung von Einzelkämpfern, Querdenkern, Sonderlingen und Genies ist nicht nur unrealistisch, eine billige Show; sie löst in Wahrheit auch Trotz und Traurigkeit, Verkrampfung und Einsamkeit aus, wenn so gut wie alle Personen hinter solchen Forderungen zurückbleiben oder die Isolierungsfolgen bei partiellem Erfolg wahrnehmen. Bei Personen, denen (zumindest ein Stück weit) positive Besonderheit attestiert wird, findet sich dann in Wahrheit hinter dem Non-Konformismus immer auch ein schönes Stück Konformismus.[17] Die beiden Elemente befinden sich nicht nur in Spannung, vielmehr sind nicht nur die Muster der Anpassung, sondern auch die Muster der Individualisierung höchst konformistisch – man weiß, was man tun muss, um den anderen zu signalisieren, dass man ein origineller Mensch, ein Querdenker, ein intellektueller Geist, ein Zeitkritiker, eine Nachwuchshoffnung ist. Einzigartigkeit ist nur als *wohlkalkulierte Inszenierung* herstellbar, als eine Inszenierung, die für die anderen als solche erkennbar sein soll; und eigentlich wissen dies alle, auch wenn sie es nicht wissen wollen. Es ist eine Gesellschaft, die Individualität fordert, aber auch die passenden Individualisierungsnormen bereitstellt.

16 Vgl. Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I. Herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. (= Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Bd. 4–5.)

17 Vgl. Matthias Horx: Die neue Welt der ICHs? Zur Verteidigung des Individualismus gegen seine Kritiker und Freunde. In: Das individualisierte Ich in der modernen Gesellschaft. Herausgegeben von Gerd Nollmann und Hermann Strasser. Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 198–204.

Findungs-Gestaltungs-Paradoxon

Im Selbstverständnis der Spätmoderne ist Identität nicht einfach als *Identifizierbarkeit* zu verstehen, sondern als Entfaltung von etwas Substantiellem – man kann seine Identität auch *verfehlen*. In diesem Sinne kann von Identitäten überhaupt nur dann gesprochen werden, wenn sie nicht als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden. Eine selbstverständliche, sich aufdrängende Identität liegt beispielsweise vor, wenn man sich dem Modell einer TINA-Identität verschreibt: *there is no alternative*. Selbstverständlich landen alle unbeholfenen Identitäts-Suchprozesse letzten Endes in der TINA-Ecke – was immer man sich zusammengesucht hat, soll als „Selbst im emphatischen Sinn" imaginiert werden. Man kann nicht anders. Eine selbstverständliche, sich aufdrängende Identität liegt auch dann vor, wenn man das Problem als ein *romantisches* konzipiert – es gibt ein selbstverständliches Wissen um sich selbst; die Suche erübrigt sich, wenn man immer schon „weiß". Absurd wäre es, wenn man anders könnte. Aber der Normalfall ist heute doch die Suche: Es muss verschiedene Varianten des je eigenen Modells geben, zwischen denen *Entscheidung* möglich ist. An die Stelle der stabilen, alternativlosen, bewusstlosen Identität tritt die jeweilige individuelle Selbstvergewisserung: Man muss sich selbst befragen, um zu sich vorzustoßen.[18] Identität ist nicht mehr da, es braucht Arbeit.

Dennoch taucht im Kanon der zeitgenössischen Forderungen nach der Identitätsgewinnung ein Widerspruch auf. Identitätsarbeit ist einerseits ein *Gestaltungsproblem*, denn Identität muss *konstruiert* werden, auf reflexive und selbsterzieherische Weise.

---

18 Das Individuum macht eine zweifache Individualisierung durch: „Es wird angehalten, auf eigenen Füßen zu stehen, selbst zu denken und seine Einzigartigkeit zu zeigen. Gleichzeitig sieht es sich aber auch alleingelassen, denn soziale Bindungen lösen sich auf, feste Orientierungen verflüchtigen sich, und einzigartige Entscheidungen laufen ins Leere, weil für alles schon Muster vorliegen, die zu missachten nicht opportun ist, weil man sonst Anerkennung verliert. Die ursprüngliche Konnotation des Begriffs ‚Individualisierung', nämlich Einzigartigkeit gegenüber anderen zeigen zu wollen und zu dürfen, hat sich verschoben. In der ‚reflexiven Moderne', in der sich ihre eigenen Bedingungen gegen sie zu wenden beginnen, bedeutet Individualisierung, in vielen Fragen des eigenen Lebens auf sich allein gestellt zu sein. […] Das Individuum behilft sich, indem es sich nie ganz und schon gar nicht für die Ewigkeit festlegt, sich mehr oder weniger elegant über die Runden bringt und die Frage, wer es in all diesem eigentlich selbst ist, nicht aufkommen lässt." (Abels, Identität, S. 242.) Die letztere Formulierung führt zu einem interessanten Problem: Das Individuum konstruiert ein Selbst, welches doch ein wenig im Ungefähren zu halten ist, einerseits im Sinne eines endlich dingfest gemachten Selbsts, bei dem man weiß, wie man mit ihm dran ist, andererseits im Sinne einer Verdrängung des eigentlichen Selbsts, das noch irgendwie ‚dahinter' zu liegen kommt – gleichsam ein Selbst als Arbeitshypothese, welches sich erst zu erproben und zu bewerten hat, ein Selbst, das allenfalls auch revidiert und modifiziert werden kann – so wie die Frage nach der eigentlichen Wahrheit in der Wissenschaftstheorie suspendiert wird, indem man sich zufrieden gibt (und geben muss) mit einer zunächst bewährten Hypothese, mit der man arbeiten kann, auch wenn sie niemals endgültig akzeptiert oder bewiesen werden kann, sondern immer revisionsoffen ist. (Man könnte schnoddrig sagen: Wenn diese Vorgangsweise für die durchaus erfolgreiche Wissenschaft funktioniert, dann wird es für die individuelle Identität auch noch reichen. Oder doch nicht?)

„Das Selbst wird in der zersprungenen Sozialwelt zum *reflexiven Projekt*."[19] Andererseits handelt es sich um ein *Such- oder Findungsproblem*, denn die wahre Identität soll in den Anlagen des einzelnen Menschen, durch die meditative Erkundung der eigenen Seele, gefunden werden. Man kann sich also einerseits frei entscheiden; aber andererseits ist dieses Selbst immer schon da: Selbstentfaltung als das Zutagefördern von etwas (latent) Vorhandenem.[20] Man muss werden, was man ist – aber das geht nicht von selbst.

Das Dilemma schimmert selbst in den Bildungshaus-Seminarankündigungen durch. Denn der Widerspruch kann individualistisch-pragmatisch aufgelöst werden: Man bedient sich gewisser Verfahren, um die Brücke vom noch nicht vorhandenen zum ganz gewissen eigenen Selbst zu bauen, etwa meditativer Praktiken oder lebensberatender Lektüre. Wenn man es nicht alleine schafft, dann stehen auch Beratungsinstitutionen und -personen zur Verfügung, um den Einzelnen auf Kurs zu bringen: „Es herrscht ein diffuser, aber diskursiv allgegenwärtiger Zwang zur Selbstverwirklichung, der die Nachfrage nach psychologisch-therapeutischen ‚Versicherungsanstalten' aufbläht und so zum schier unerschöpflichen Ressourcenquell wird für Lebensberatung und Daseinsfürsorge jeglicher Provenienz, Qualität und Reichweite."[21] Der florierende Lebensberatungs-Markt erweitert die Inszenierungsmöglichkeiten für das Selbst ungemein – denn die unterschiedlichen Programme und Schulen müssen ihre Versprechungen abliefern, sie müssen die persönlichen Probleme interpretieren und die Abhilfe schaffenden Therapien präsentieren, und vor allem müssen die brillanten Qualitäten der Berater markterweiternd vor Augen geführt werden. Es gilt ein Bewusstsein dafür zu erzeugen, dass es trotz des Gebots, sich selbst zu finden, gewissermaßen leichtsinnig ist, sich selbst mit sich selbst zu

19 Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher: Identität. Bielefeld: transcript 2004. (= Einsichten.) S. 22.

20 Da die spätmoderne Welt als ‚machbare' wahrgenommen wird, kann und darf der Gestaltungsmacht nichts entzogen bleiben, nicht einmal der eigene *Körper*. Die Körpertechnologien werden massenwirksam: „Von der Ernährung und Hygiene über das Fitnessprogramm, den Kontaktlinsen, der orthopädischen Einlage, der Zahnspange, der Nasenbegradigung, der Fettabsaugung und der Bauchdeckenstraffung bis zu den chemischen und allmählich auch genetischen Maßnahmen zur Optimierung unserer Physis steht uns in dieser Hinsicht kulturell nachgerade alles zur Verfügung. Und in diesen verschönten und immer aufs Neue zu verschönernden Körper ‚designen' wir immer vorbehaltloser auch einen entsprechend präparierten Geist hinein. […] Mit der zunehmenden Fragmentierung der Gesellschaft und der immer größeren Zahl an Optionen, sein Leben zu gestalten, werden die je eigenen – durchaus nicht selten idiosynkratischen – Entwürfe dessen, was sie sein wollen, für die Subjekte selber – und in der Masse dann auch für das gesellschaftliche Miteinander – immer relevanter." Ronald Hitzler: Mindsets. Postmoderne Deutungskonzepte zur Wissensverteilung unter Individualisierungsbedingungen. In: Individualisierungen. Ein Vierteljahrhundert „jenseits von Stand und Klasse"? Herausgegeben von Peter A. Berger und Ronald Hitzler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 325–338, hier S. 326.

21 Ronald Hitzler: Sind die ICHs noch religiös? Ein kritischer Blick auf Säkularisierung und Individualisierung. In: Das individualisierte Ich in der modernen Gesellschaft. Herausgegeben von Gerd Nollmann und Hermann Strasser. Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 69–89, hier S. 75.

beschäftigen, also sein eigenes Selbst dilettantisch zu entwerfen. Zur Unterstützung gibt es Professionelle.

Sinnverlust-Sinnfülle-Paradoxon

Identitätsfindung ist insbesondere durch den Mangel an „großen Erzählungen" eine Überforderung. Die *Moderne* hat die vormodernen Sinnsysteme (insbesondere den religiösen Glauben) in wesentlichen Hinsichten zerstört, die *Postmoderne* zerstört die Deutungsansprüche der modernen Ideen: etwa den Sozialismus, die Aufklärung und die Wissenschaft. Enttraditionalisierung und Freisetzung – alles Ständische und Stehende verdampft. Funktionale Differenzierung der Gesellschaft – die alltägliche Lebenswelt zersplittert in nicht mehr zusammenhängende Fragmente, die erst durch aktive Konstruktion wiederum miteinander gekoppelt werden müssen (und in vielen Fällen gar nicht gekoppelt werden können). Kulturelle Pluralisierung – irgendwie lebt man in vielen ‚Welten' zugleich. Da lassen sich bloß die ‚kleinen Ideologien' zusammenfischen, vom Vegetarismus bis zum Feminismus, sie sind zahlreich, aber sie reichen nicht weit, auch wenn sie – rührenderweise – verschiedentlich zu lebens- oder welterklärenden Modellen aufgeblasen werden.

Einerseits herrschen allenthalben rege Suchprozesse nach Sinnstiftungssystemen, aber da ist nicht viel zu finden, gegenüber dem die bloße Übernahme (das Einordnen, der Gehorsam, das Bekenntnis) nicht verweigert würde – das widerspräche der *choice*-Ideologie. *Gehorsam* kann in der Postmoderne nur noch mit dem Zusatz „blinder Gehorsam" wahrgenommen werden, und diesen lehnt man vehement ab. Ein *Bekenntnis* kann man noch dann abgeben, wenn es sich um jene Banalitäten handelt, auf die ihre Vertreter so stolz sind (wie Menschenwürde und Menschenrechte, Demokratie und Toleranz[22]); ansonsten wird jedes Bekenntnis, welches als solches schon hochverdächtig ist, lieber rasch in den Bereich des „Kritischen" transferiert – man ist also, wenn es schon der „Christ" sein muss, wenigstens ein „kritischer Christ".[23] Man will ja nicht ein bloßer „Mitläufer", ein „Jünger", ein „Nachplapperer" sein.

22 Diese Bekenntnisse sind fantastische Möglichkeiten, einen *mainstream*-Kritizismus auszuüben. Darunter ist die Selbst-Stilisierung als Kritiker, als beinahe schon revolutionärer Mensch, zu verstehen, weil man doch gegen Autoritarismus und gegen Diktatoren, gegen Engstirnigkeit und beschränkten Horizont, gegen Diskriminierung und Exklusion auftritt und sich dabei aller großen Gesten bedienen darf – im Wissen freilich darum, dass niemand im Publikum irgendwelche anderen Auffassungen vertritt, denn wer sollte schon für totalitäre Systeme und für Diskriminierung sein? Es handelt sich eher um eine kollektive emotionelle Stimulierung und die Herstellung eines gemeinsamen Wohlgefühls, welches allerdings für den Sprecher durchaus Reputationsgewinn und Karrierepotenzial bedeuten kann.

23 Natürlich sei für Leserinnen und Leser, die solche Bemerkungen allzu schnell zu verstehen und zuzuordnen geneigt sind, sicherheitshalber vermerkt, dass dies kein Lob eines blinden Gehorsams oder eines blind-klerikalen Christentums bedeutet; schließlich hat gerade die katholische Kirche mit ihrer Interpretation einer Gehorsamspflicht ihres Personals und Fußvolks, die bis in die Diskussionsverweigerung von Seiten der Hierarchie reicht, ein Problem; und zwar ein Problem, welches sie aus dieser Welt gewissermaßen hinausfallen lässt,

So bleibt dem Einzelnen nur, aus den vorüberfliegenden ideologischen Fetzen das eine oder andere Stück zu erhaschen und für sich selbst zur Anwendung zu bringen. Daraus lässt sich kein Identitäts-Gehäuse mehr basteln, nur noch ein *crazy quilt*. Tatsächlich ist es eine Identitätsbastelarbeit, eine „Bastelexistenz"[24] – sich seinen Lebenssinn zusammenbasteln meint, sich irgendwie einen Reim zu machen auf seine eigene Identität – und der Reim mag durchaus holpern. Man handelt sich damit natürlich permanente Scherereien mit sich selbst ein, zumindest einen anhaltenden Reflexions- und Wiederreflexionsbedarf. „Eine Person, die einen Stil produziert [und dies ist für die äußere Präsentation von Identität erforderlich], zeigt damit an, dass sie sich in Distanz zu sich selbst und ihrer sozialen Umgebung setzt, d. h., dass sie auch sich selbst beobachtend und interpretierend gegenübertritt."[25]

Andererseits gibt es eine Fülle von konkurrierenden Sinnsystemen. Das Versickern der Sinnstiftungsquellen hat paradoxerweise nicht mit ihrer Verknappung, sondern mit einer enormen *Konkurrenz zahlreicher Sinnanbieter* zu tun. Man kann unter Angeboten wählen und würde sich gegen jedes Ansinnen wehren, durch das Entscheidungen beschränkt oder eliminiert würden. Die Vielfalt relativiert jedoch. Da man sich entscheiden kann, mindert das Wissen darum die Kraft eines jeden Sinnangebotes:

> „Die aus Zustimmung wie aus Ablehnung erwachsende Sicherheit gegenüber wechselnden Rand- und Rahmen-Bedingungen entleert sich in die *verunsichernde Sicherheit*, unter allen Umständen sowohl zustimmen als auch ablehnen zu können. So gesehen erscheint quasi *jede* Stellungnahme zur Welt im Konkreten lächerlich – allein schon durch ihren dezidierten Anspruch. Und zugleich erscheinen *alle* Stellungnahmen zur Welt prinzipiell verlockend in ihrer je eigenen (sinnlich-sinnlosen) Ästhetik."[26]

---

in einen Obskurantismus, dessen selbstschädigende Wirkung offensichtlich in den inneren Zirkeln nicht wahrgenommen wird. Es geht also nicht darum, den „kritischen Christen" wegen seiner Kritik zu kritisieren, sondern um den schlichten Befund, dass das schlichte Bekenntnis zum Glauben verschiedentlich als Ausdruck geistiger Schlichtheit verstanden wird, noch ehe man sich des Näheren mit den wirklichen Dimensionen des Problems auseinandergesetzt hat. Wenn Charles Taylor 1.300 Seiten aufwendet, um die Möglichkeit eines Glaubens zu denken, so ist er kein umständlicher Mensch. Charles Taylor: Ein säkulares Zeitalter. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

24 Ronald Hitzler und Anne Honer: Bastelexistenz. In: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Herausgegeben von Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. (= edition suhrkamp N. F. 816.) S. 307–315; Ronald Hitzler: Die Bastelgesellschaft. Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Herausgegeben von Manfred Prisching. Wien: Passagen 2003. (= Reihe Sozialethik der Österreichischen Forschungsgemeinschaft. 7.) S. 65–80; Manfred Prisching: Beipackzettel für Bastelexistenzen. In: Fragile Sozialität. Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler. Herausgegeben von Anne Honer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 179–195.

25 Soeffner, Ordnung, S. 81.

26 Hitzler, Ichs, S. 78.

Man ist zwar ein Banker, geht aber trotzdem zu Ostern eine Woche ins Kloster, zum Zwecke des Meditierens. Man könnte sich eine neue Frisur zulegen, vielleicht in der Art wie die sympathische englische Kate? Die Stellungnahme zur Welt bleibt nicht in ein konsistentes Rahmenwerk eingebettet, sie ist spontan und emotionell – aber natürlich nimmt man Stellung, denn man fühlt sich auch beim Stellungnehmen wohl, bei der großen Geste, bei der ungefährlichen Empörung. Die Griechen sollte man „hinauswerfen", nicht wahr? Und eine europäische Transaktionssteuer einführen – oder wie das Ding heißen mag. Und diese Auslands-Stiftungs-Steuerhinterzieher alle enteignen... Was unter ‚politischem Engagement' verstanden wird, ist ja durch die neuen Technologien nicht mehr aufwendig, sondern höchst bequem zu bewerkstelligen – ein Klick auf den „Gefällt"-Button, eine Unterschrift auf der elektronischen Protestliste erledigt die ‚gute Tat' des Tages. Falls man noch einem empirischen Sozialforscher in die Arme läuft, gar face-to-face, darf dieser die erfreuliche Survey-Botschaft mit nach Hause nehmen, dass die Jugend, wie sie es ihm in den Fragebogen diktiert hat, politisch interessiert und engagiert ist – und die Sozialforscher glauben solche Bekundungen auch noch.

Das alte Unbehagen an der Gesellschaft (im Sinne Sigmund Freuds) resultierte aus repressiven Mechanismen, das neue Unbehagen an der Gesellschaft (etwa im Sinne Ralf Dahrendorfs) resultiert aus einem Übermaß an Freiheit, aus der *Imbalance zwischen Optionen und Ligaturen*.[27] Ligaturen, Bindungen, Einbettungen, Kontinuitäten, Obligationen – das ist die alte Welt. Im Zeitalter einer Globalisierung des Bewusstseins, in der Epoche einer weltweiten Verbreitung kognitiver und normativer Elemente durch überlange Informations- und Handlungsketten[28] besteht geistige Offenheit für die Optionsvielfalt. Natürlich bleibt die Lebensgestaltung des Einzelnen in eine Vielzahl von Vorgaben und Kontrollen eingebaut, aber diese legen im Unterschied zur traditionalen Gesellschaft nicht mehr Normalbiografien[29] fest, vielmehr wird jeder Einzelne zum „biografischen Planungsministerium" seiner selbst – auch wenn alle Planungen scheitern. Auch am Verlauf des eigenen Lebens kann man sich nicht mehr festhalten, an der normalen Berufs- und Familienkarriere. Alles kann immer anders sein. Das bedeutet für den Einzelnen einen permanen-

27 Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1994; Ralf Dahrendorf: Lebenschancen. Anläufe zur sozialen und politischen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (= Suhrkamp Taschenbuch. 559.) Peter L. Berger, Brigitte Berger und Hansfried Kellner: Das Unbehagen in der Modernität. Frankfurt am Main; New York: Campus 1975. (= Reihe Campus. 1016.)

28 Vgl. Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978–79. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 158. 159.)

29 Katharina Ley: Von der Normal- zur Wahlbiographie? In: Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven. Herausgegeben von Martin Kohli und Günther Robert. Stuttgart: Metzler 1984, S. 239–326.

ten Entscheidungsdruck – ohne Entscheidungskriterien zu haben.[30] Da sind keine festen Konturen mehr, es bleibt nur Theater. Kein Weg, sondern ein Zickzackkurs. Man kann sein Leben nicht mehr planen, sondern nur noch spielen.

Originalitäts-Typisierungs-Paradoxon

Die intensive Beschäftigung mit sich selbst ist Voraussetzung der Selbst-Konstruktionsarbeit, die in einer besonderen, reifen Persönlichkeit münden soll.[31] In der Praxis ist die Suche nach der Originalität eine nach der Typisierung: „Welcher Typus bin ich?" Welcher Sextypus, Partnertypus, Kleidungstypus, Frisurtypus, Urlaubstypus, Haustiertypus? Da geht es um die Lebensstile, Muster, Masken. Um die Mode, die relevanten Peer-Groups, die Jugendszenen. Da die Inszenierungen anspruchsvoller geworden sind, bedarf es eines enormen Stilisierungs-Know-hows, und man muss, wenn man schon keinen „Typ-Berater" engagieren kann, auf den reichen Markt der Lifestyle-Zeitschriften zurückgreifen, um sich sachverständigen Rat zu holen für die persönliche Stil-Konfiguration – auf dass man sich glaubhaft als gruppenkonformes Mitglied einer Gruppe von Nonkonformisten[32] darstellt.

Die Einzigartigkeit landet also de facto rasch beim *Typus* (der definitionsgemäß nicht einzigartig ist).[33] Soweit Identitäten zustande kommen, sind sie (nach wie vor)

30 In vielerlei Hinsicht hat man es mit verwirrenden, heterogenen, inkonsistenten Dimensionen zu tun. Globalisierung allein bedeutet die Verbindung bzw. Nutzung kultureller Elemente, ohne dass eine entsprechende kulturelle Kompetenz besteht. (Man kann die chinesische Küche mögen, ohne sich ansonsten mit der chinesischen Kultur zu beschäftigen.) Freilich steht dem wieder eine gewisse Homogenisierung durch Verwestlichung bzw. Amerikanisierung entgegen, denn der amerikanische Stil ist in Wahrheit der globale; dadurch kommt es zur Angleichung von Lebensstilen quer über die Welt. In vielen Fällen kommt natürlich die dritte Variante zum Zug: Synkretismus, hybride Formen, Kreolisierung. Dabei scheint die gastronomische Dimension einen Diffusionsvorsprung zu haben, fast alle Stile werden genutzt (mit Ausnahme der diversen Insekten-Speisen aus dem asiatischen Raum).

31 Die klassische Konzeption der Identität in den Sozialwissenschaften: „‚Identität' erscheint hierbei als eine Art Kernstruktur des Subjekts, die im Laufe der Sozialisation schrittweise aufgebaut wird und sich im Fall einer gelungenen Identität stabilisiert und verfestigt – das Individuum wird konsistent, reif und damit zugleich autonom. Gelingt dieser Reifungsprozess nicht, so droht eine Auflösung des Subjekts, die anomische Züge trägt und auf einen Verlust der Mitte, auf eine Zersplitterung des Selbstbildes hinausläuft." Heiner Keupp und Joachim Hohl: Einleitung. In: Subjektdiskurse im gesellschaftlichen Wandel. Zur Theorie des Subjekts in der Spätmoderne. Bielefeld: transcript 2006, S. 7–28, hier S. 10.

32 Vgl. Soeffner, Ordnung, S. 80.

33 Der in den Zeitgeist-Zeitschriften verwendete Begriff des Typus („Welcher Typ bin ich?") entspricht weitgehend dem, was in sozialwissenschaftlichen Schriften als „Stil" verhandelt worden ist. „Stil als eine spezifische Präsentation", so sagt Hans-Georg Soeffner, „kennzeichnet und manifestiert die Zugehörigkeit eines Individuums nicht nur zu einer Gruppe oder Gemeinschaft, sondern auch zu einem bestimmten Habitus und einer Lebensform, denen sich diese Gruppen oder Gemeinschaften verpflichtet fühlen." Der Stil ist vor allem anderen „eine Beobachtungsleistung und Beobachtungskategorie. Innerhalb der menschlichen Gesellschaft, die immer schon eine Gesellschaft von Beobachtern ist, wird Stil produziert, um beobachtet zu werden […]. In dieser Hinsicht kann ‚Stilisierung', das ‚Styling', begriffen werden als Bündelung beobachtbarer Handlungen, die ausgeführt werden, um

als Vermittlung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, auch zwischen der Individualität und dem gemeinsamen Interesse, zu verstehen. Als Identifizierung (mit einer bestimmten Gruppe, einem Stil, einem Muster), zugleich als Abgrenzung von anderen Personen und Gruppen. Wenn man sich selbst definieren kann, kann man auch definieren, wie man nicht ist. Die Spielräume sind aber auch in der Ausfüllung einer Rolle größer geworden – während man sich das rollentypische Verhalten nicht selbst zurechnen lassen muss, gilt dies sehr wohl für Motive, Argumente, Handlungen, die nicht stringent aus einer Rolle heraus ableitbar sind bzw. in den individuellen Spielraum fallen.

Auch die Mode steht in einer oft nicht wahrgenommenen Spannung – denn grundsätzlich ist eine Identität, die sich in bestimmter Kleidung und in bestimmten Accessoires ausdrückt, eine Schwerfälligkeit, die mit dem Modebewusstsein nicht kompatibel ist. Mode bedeutet: Man kleidet sich in die Farbe und den Stil des heurigen Jahres, was immer man auch im Vorjahr getragen hat und im nächsten Jahr tragen wird. Auch dabei das Spielerische: Das eigene Selbst ist nicht unveränderlich, sondern ist in der Lage, in einer wandelbaren Welt den jüngsten Trend zu entdecken und sich anzueignen.[34] Auch in diesem Spiel lösen sich soziale Zuordnungen auf: Man ist sich nicht immer sicher, ob die Person im Seitenblicke-Bericht der Welt der Prostitution oder der Zweit-Liga-Prominenz zuzuordnen ist. Jüngere Manager kommen daher, als ob es sich um Models oder Heiratsschwindler handelte. Künstler haben die Phase der einheitlich schwarzen Kleidung hinter sich gelassen und treten eher als Clochards auf. Freilich soll man die Beliebigkeit auch nicht übertreiben: Punks mit Irokesen-Frisur werden im Bankmanagement nicht reüssieren.

Identität setzt voraus, dass man existiert; man existiert nur, wenn man wahrgenommen wird; und in einer elektronifizierten Kommunikationsgesellschaft ist nicht nur die Wahrnehmbarkeit prekär, gleichzeitig steigen die Wahrnehmungsansprüche. In einer „Aufmerksamkeitsökonomie“[35] ist das kein trivialer Befund.

Erstens: Wer ich bin, muss den anderen Individuen auf verstehbare Weise mitgeteilt werden. Immer schon war es unerträglich, unbeachtet zu bleiben, doch in der Gesellschaft der Ereignisse und Sensationen, der elektronischen Kommunikationen und visuellen Botschaften gilt dies umso mehr. Das unbeachtete Sein ist gewisser-

eine einheitlich abgestimmte Präsentation zu erzielen.“ (Soeffner, Ordnung, S. 78.) Für Soeffner zielt allerdings diese Stilisierung auf ein einheitliches Ganzes, auf Einheitsstiftung, auf Homogenisierung, auf die Gestaltung einer „Gestalt“ – und das ist in der Spätmoderne immer weniger der Fall, weil es zum einen nicht erreichbar ist, zum anderen aber auch immer weniger angestrebt wird.

34 Nur ein kleiner Akzent bleibt übrig: sich jene Modestile aus dem breiten Angebot anzueignen, die ‚zu einem selbst passen‘ – von denen einem vermittelt worden ist, dass sie dem besonderen ‚Typus‘ entsprechen; und vielleicht ein kleines originelles Accessoire draufzusetzen.

35 Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. 3. Aufl. München; Wien: Hanser 1998; Kristina Nolte: Der Kampf um Aufmerksamkeit. Wie Medien, Wirtschaft und Politik um eine knappe Ressource ringen. Frankfurt am Main: Campus 2005.

maßen ein Nicht-Sein. Selbstthematisierung erfolgt heute vor allem „öffentlich und expressiv, mit möglichst vielen Zuschauern bzw. vor möglichst großem Publikum" – und sie muss durch „das enge Nadelöhr der öffentlichen Aufmerksamkeit, die als knappste Ressource aller Waren in der politischen Ökonomie der Postmoderne gelten kann."[36] Die frühere Moderne war durch die Angst gekennzeichnet, *überwacht* zu werden, die späte Moderne ist jedenfalls von der Angst gekennzeichnet, *übersehen* zu werden – nicht die kontrollierende, sondern die indifferente Gesellschaft wird gefürchtet. Es ist deprimierend, vom großen Bruder nicht beachtet zu werden. Wenn man schon sonst nicht ins Fernsehen kommt, dann wird man wenigstens von der Überwachungskamera abgebildet.

Zweitens: Jede Beachtung macht zur gleichen Zeit verwundbar, angreifbar, kritisierbar; damit geht man ein Risiko ein. Jeder, der sich äußert, der auftritt, der sich exponiert, läuft den Böswilligen ins Messer, ruft den Zorn der Neidigen hervor, wird zum Reibebaum für die Profilierungssuchenden – man betrachte die Blogs großer Zeitungen, diesen Tummelplatz von Gemeinheiten und Vorurteilen.

Daraus lässt sich drittens ableiten: Die kommunikative Selbstpräsentation in der Öffentlichkeit muss zugleich immer eine immunisierungssensible Maskierung, Inszenierung, Darstellung sein. Die Exponierung des Selbst muss von Absicherungsmaßnahmen begleitet werden. Allein deshalb steigt der Theatralisierungsgrad an, der Trend zur Bluffgesellschaft gewinnt an Fahrt. Jede Äußerung und Darstellung muss gegen Angriffe, Verzerrungen, Bosheiten nach Tunlichkeit abgepolstert werden – kein Wunder, dass Politikerreden, die diesem Mechanismus in besonderer Weise ausgesetzt sind, keine Musterbeispiele für Originalität sind.

Wenn die eigene Besonderheit *signalisiert* werden soll, muss mit dem Verständnishorizont des Publikums gerechnet werden. Die anderen müssen verstehen, was ich bin und was meine Besonderheit ist – und sie werden es trivialerweise nur verstehen, wenn meine Signale *verstehbar* sind. Deshalb muss ich jene Signale benutzen, die alle benutzen, die den anderen ihre Einzigartigkeit mitteilen wollen. Es gibt ein paar *typisierte Einzigartigkeiten*, und an diese Muster muss man sich halten, wenn man nicht an die Peripherie geraten möchte, also als Exot oder Spinner dastehen will. Dem Oxymoron entkommt man nicht. Auch bei dieser Aufgabe gibt es natürlich soziale Differenzierungen. In manchen Kreisen wird die individuelle Besonderheit stilisiert, wenn man in das Pauschal-Resort in der Karibik fliegt, in anderen, wenn man in Zentralafrika auf Elefantenjagd geht; in manchen, wenn man den Wiener Opernball besucht, in anderen, wenn man über eine Kollektion von Oldtimern verfügt, in wieder anderen ist die klassische (und etwas billigere) Toskana-Rotwein-Variante immer noch gültig oder das im eigenen Garten anzuschlagende Bierfass. Anderswo ist der Besuch des Hiphop-Konzerts oder eine tatsächliche Freundschaft mit dem Star-Fußballer ein wesentliches Signal.

36 Schroer, Individualisierung, S. 280.

Gemeinschafts-Vergemeinschaftungs-Paradoxon

Das vormoderne Individuum ist an *Zugehörigkeiten* interessiert – es definiert sich als Mitglied einer Religion, einer Zunft, eines Standes, einer Klasse. Erst ab dem 17. und 18. Jahrhundert entsteht die Individualität als jeweilige Besonderheit: die *individuelle Individualität*.[37] Selbstthematisierung wird zum Thema, insoweit man vom allgemeinen Schema abweicht, eine Begründung für Auffälligkeiten benötigt, seine Eigenart eben nicht einfach aus der Gemeinschaftszugehörigkeit ableitet. Der Zugehörigkeitsverfall meint also die Auflösung von Gemeinschaften, Entbettung, Autonomisierung; eine Verschiebung von der Wir-Identität zur Ich-Identität.[38] Die „Kinder der Freiheit"[39] bleiben allein. Das ist fein, denn in ihrer Alleinheit können sie immer selbst und spontan entscheiden.

Zugehörigkeiten bestehen nach wie vor, aber es sind viele Zugehörigkeiten (zu Systemen, Institutionen, Organisationen), zwischen denen nicht unbedingt ein notwendiger Zusammenhang besteht – es sind alles bloß flüchtige Kontakte. Personen begegnen sich bei vielen Anlässen nur mit geringen Ausschnitten ihrer Identität. Da kann man mit der gewohnten Friseurin über alles Mögliche plaudern, deswegen wird sie nicht unbedingt am Wochenende auf das Kind aufpassen. Da kann man sich mit einem klugen Buchhändler über die Lektüre austauschen, aber er wird deswegen nicht zur Verfügung stehen, wenn man beim Übersiedeln Hilfe benötigt. Die entscheidende Frage ist: Wer hilft, wenn man Hilfe braucht? Tatsächlich bleiben dann nicht viele Leute übrig. Man hat alltäglich viel mehr Interaktionen, aber es bleibt bei der Ent-Gemeinschaftlichung.

Da die Sehnsucht nach der Gemeinschaft bestehen bleibt, ist eine Reduktion der unübersichtlichen Szenerie durch die temporäre Integration in kleineren Gruppen ein Ausweg. Diese Kleingruppenstrategie hat eine intensiv-dauerhafte und eine extensiv-temporäre Variante. Die erste Variante läuft auf eine Art von *fundamentalistischer Versenkung* hinaus. Dabei muss man nicht nur an religiös-esoterische Gruppen oder Sekten denken, es kann sich auch um bestimmte Milieus (Fußballanhänger, rechtsradikale Gruppen) oder Vereine (Fanclubs) handeln. Voraussetzung ist nur, dass ein bestimmtes ideologisches Moment, welches die Zugehörigkeit definiert, nicht nur als zeitweilige Unterhaltung verstanden wird, die mit dem sonstigen Leben nichts zu tun hat, sondern als (weitgehend) lebensbestimmende Kategorie. Wenn man sich eine Lederkluft für das Hardcore Metal-Konzert besorgt hat, dann ist diese Entscheidung von anderer Qualität als der Kauf einer Kinokarte für den nächsten

37 In der Kunstgeschichte werden unterschiedliche Phasen stereotyper und individualisierter Darstellungen unterschieden, schon ab dem 15. Jahrhundert beginnt sich die moderne Individualisierungsentwicklung abzuzeichnen, die aber erst zwei bis drei Jahrhunderte später in soziale Massenwirksamkeit umgesetzt ist.

38 Vgl. Norbert Elias: Die Gesellschaft der Individuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. (= suhrkamp taschenbuch. wissenschaft. 974.)

39 Kinder der Freiheit. Herausgegeben von Ulrich Beck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (= Edition Zweite Moderne.)

Bruce Willis-Film.[40] Wenn man sich für eine vegane Lebensweise entschieden hat, dann beruht diese Entscheidung auf einer grundsätzlichen Weltsicht, die auch für andere Handlungsentscheidungen von Bedeutung ist und nicht nur für eine leichte Modifikation der Einkaufsliste im Supermarkt. (Die Zahl der überzeugten Veganer, die einen Porsche oder ein Rennpferd besitzen, dürfte sich in Grenzen halten.)

Die andere Variante zielt auf eine *temporäre posttraditionale Vergemeinschaftung*. Es handelt sich um zeitlich begrenzte Massenvereinigungen, die durch ein gemeinsames Ziel, eine gemeinsame Idee oder ein Erlebnis ins Leben gerufen werden. An diesem Event[41] hat man nicht nur als Person Anteil, man geht allenfalls sogar in der Masse auf. Man nimmt teil am Papstbesuch, zusammen mit anderen Gläubigen, und man empfindet ihn als *gemeinsame* religiöse Erfahrung . Man besucht das Popkonzert der bewunderten Gruppe, das ganze Publikum versetzt sich beinahe in einen *ekstatischen* Zustand. Man muss zum Derby in das Fußballstadion, in die richtige Ecke mit den richtigen Farben; und mit den anderen gemeinsam brüllt man und schweigt, ist euphorisch oder todtraurig. Für alle diese Vergemeinschaftungen gilt, dass man die Individualität, das Alleinsein, für eine Zeit lang vergessen kann, dass man aber dennoch nach dem Ende der Veranstaltung keine weiteren Verpflichtungen oder Bindungen hat, dass man keinen Aufwand treiben muss. Man kann heimgehen, spontan sein, die Türe hinter sich zumachen, tun, was man will.[42]

Beide Varianten haben einen Schönheitsfehler: Sie leisten nicht, was eine klassische Gemeinschaft geleistet hat.[43] Die Freunde aus der Hardcore Metal-Gruppe helfen nicht, wenn man das Kleinkind über Nacht irgendwo unterbringen muss, und die Fußballfreunde helfen nicht bei der Pflege der Großmutter. Der zeitweilige Ausstieg aus der Individualität, die kollektive Versenkung – das schaut auf den ersten Blick bequem aus, ganz im Einklang mit den Botschaften der Postmoderne; aber im Ernstfall wird die Beschaffenheit der Situation als Substitut, als unernsthafte Community, spürbar. Denn wenn man zuhause die Türe hinter sich zugemacht hat, kann man zwar spontan sein, aber was heißt das schon? Man kann spontan den Fernseher aufdrehen oder sich spontan ein paar Flaschen Bier eingießen; aber

40 Nur in Ausnahmefällen wird eine derartige Verkleidung als ein von anderen Lebensbereichen abgetrenntes Segment verstanden, im Allgemeinen steckt eine allgemeine Lebensauffassung und Lebensprägung dahinter.

41 Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Herausgegeben von Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer. Opladen: Leske & Budrich 2000. (= Erlebniswelten. 2.)

42 Vgl. Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Herausgegeben von Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008. (= Erlebniswelten. 14.) Manfred Prisching: Paradoxien der Vergemeinschaftung. In: Ebenda, S. 35–54; Megaparty Glaubensfest. Weltjugendtag. Erlebnis – Medien – Organisation. Herausgegeben von Winfried Gebhardt [u. a.]. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

43 Vgl. Ferdinand Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. 8. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. (= Bibliothek klassischer Texte.)

man kann niemandem erzählen, dass sich der Zustand der Lendenwirbelsäule verschlechtert. „Der moderne Traum vom selbst versorgten Subjekt errichtet […] die illusionäre Konstruktion vom autonomen Subjekt."[44]

Stabilitäts-Flexibilitäts-Paradoxon

Die *narrative Identität* – seine Person und sein Leben als eine Geschichte erzählen können – bildet sich nicht in einem fiktionalen Raum, sondern in einem Prozess, der Interaktionen und Imaginationen, Ereignisse und Routinen, Selbstgespräche und Konflikte, Texte und Bilder einschließt. Immer handelt es sich um eine *vorläufig hergestellte Normalität*, die allerweil prekär ist, also durch Erfahrungen oder Begegnungen erschüttert werden kann. Es wird ein bis auf weiteres gültiger Konsens festgelegt, sich selbst und anderen gegenüber, doch mit seiner *partiellen Revision* ist immer zu rechnen. Wir geraten damit in das Problem der Zeitlichkeit.

Auch dieses Problem lässt sich in der Spätmoderne zuspitzen. Einerseits bedeutet Identitätssuche einen Prozess, in dem die *Bestimmung und Stabilisierung einer einzigartigen Identität* erfolgen soll. Wenn alles jederzeit offen gehalten werden soll, kann man nicht von einer Identität sprechen. Wir gerieten in die Nähe pathologischer Zustände, wenn wir nicht in der Lage wären, eine *Geschichte zu erzählen*, die unsere Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet und Aspekte der Zukunft beinhaltet. Identität muss beschreibbar und abgrenzbar sein, sie kann nicht nach der Methode verfahren: Was schert mich mein Gerede von gestern?

Andererseits wird die spätmoderne Gesellschaft als so turbulent beschrieben, sowohl in synchroner als auch in diachroner Perspektive, *dass Identität flexibel und anpassungsfähig* gehalten werden muss – Richard Sennett sagt, ein flexibler Mensch sei gefragt; Zygmunt Bauman meint, ein liquides Ich in einer flüchtigen Gesellschaft mache den Gegenwartstypus aus.[45] Es war eher die abgelaufene Moderne, in der das Problem der Identität darin bestanden hat, ein stabiles und dauerhaftes Selbst zu konstruieren; in der flüchtigen Gesellschaft der Spätmoderne jedoch geht es um die Vermeidung jeder Festlegung: sich vor langfristigen Bindungen hüten, nicht festgelegt sein, keinem Menschen und keiner Sache Treue schwören; leben im Augenblick; die Zeit in selbstständige Episoden fragmentieren.

Allgegenwärtige Turbulenz macht *Identitätsveränderung* und *Identitätsentwicklung* erforderlich – wenn alles anders wird, muss man auch selbst *anders werden*; man würde sich sonst vom aktuellen Leben abkoppeln. Aber auch ein zweites Element spielt für die Liquidisierung der Identität eine Rolle, nämlich der *Anspruch* auf Entscheidbarkeit, auf Selbstentscheidung, der immer auch einschließt, dass man sich *umentscheiden* kann: Apple statt Microsoft, blondes statt braunes Haar, cool statt

44 Soeffner, Ordnung, S. 82.

45 Vgl. Richard Sennett: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. (The Corrosion of Caracter, ED 1998.) Aus dem Amerikanischen von Martin Richter. 7. Aufl. Berlin: Berlin Verlag 1998; Zygmunt Bauman: Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press 2000.

lieblich, große statt kleiner Brüste – also auch Entscheidungen über den eigenen Stil, das eigene Leben, die eigene Identität. Auch wenn es sich um die eigene Festlegung handelt, ist es eine Festlegung; auch die eigene Entscheidung schließt andere Wege aus. Die theatralischen Möglichkeiten werden offen gehalten, solange man sich nicht festlegt oder entscheidet – auch in Bezug auf die eigene Identität. Denn was hätte man alles werden können …? Aber ein Selbst, welches immer auch ganz anders angelegt werden könnte; ein Selbst, dessen Eigentlichkeit zwar gefunden zu sein scheint, aber doch immer nur vorläufig in Geltung ist – das scheint keine sehr verlässliche Grundlage für das Leben zu sein.

Damit verbindet sich auch das Problem der *Mehrfachidentitäten*, die nicht nur hintereinander gelagert sind, sondern auch in zeitlicher Parallelität auftreten können. Schon die klassischen Rollen haben Identitäten unterschiedlich akzentuiert, im Sinne multipler Identitäten: Man hat teil an einer kollektiven Identität, an verschiedenen Gruppenidentitäten, aber es gibt auch ganz persönliche Anteile an der Identität – eine Gemengelage. Aber die Situation hat sich radikalisiert. Postmoderne Theoretiker, die auf jede Einheits- und Ganzheitsvision verzichten, jubeln über das, was andere Zerfall, Inkonsistenz oder Chaos nennen. Alles geht, und auch das Gegenteil. Aber mit diesem Lob des Durcheinanders lebt es sich schwer, wenn das Chaos in der eigenen Seele und im eigenen Kopf zu finden ist – was wäre Identität, wenn sie gar nicht als Einheit, als Gesamtgestalt gedacht würde? Aber tatsächlich nimmt der Trend zur variablen Akzentsetzung in den jeweiligen Situationen zu, eine jeweils unterschiedliche Aktualisierung im Repertoire befindlicher Identitätselemente oder Identitätspotenziale. (Als ganz banales österreichisches Beispiel wird ein Landespolitiker angeführt, der in seinem Dienstwagen immer mindestens drei Outfits mitgeführt hat, um sich für die jeweilige Veranstaltung auf adäquate Weise zu präsentieren.)

Ronald Hitzler führt metaphorisch die Figur des Proteus ein, eine niedere Meeresgottheit aus der griechischen Mythologie, von der Homer in der *Odyssee* sagt: „Erst ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne, drauf ein Pardel, ein bläulicher Drach und ein zürnender Eber, floss dann als Wasser dahin und rauscht' als Baum in den Wolken."[46] So ähnlich, meint er, müsse man sich den von manchen Theoretikern vorausgesagten postmodernen Menschen vorstellen: im Sinne einer ständig sich wandelnden, selbstüberschreitenden, kreativen, Sinn-losen, exzentrischen Subjektivität; als Reduktion des eigenschaftslosen Subjekts auf jeweils konkrete Handlungsmuster; eine aleatorische Existenzweise; das Selbst als Requisit situativer Inszenierungen, als dramaturgischer Effekt im sozialen Planspiel, ein imaginärer Treffpunkt des Unpersönlichen.

46 Zitiert nach Ronald Hitzler: Der banale Proteus. Eine „postmoderne" Metapher? In: Der unendliche Prozeß der Zivilisation. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Norbert Elias. Herausgegeben von Helmut Kuzmics, Ingo Mörth und Eva Barlösius. Frankfurt am Main; New York: Campus 1991, S. 219–228, hier S. 219.

Doch dieses ‚Gebilde' bedeutete so etwas wie die *Auflösung von Menschlichkeit*, die wir uns bislang nur in einer wie auch immer gefassten Lebensform persönlicher Identität vorzustellen vermögen. Selbst wenn Identitätselemente liquide und widersprüchlich sind, situativ anpassbar und weiterentwicklungsfähig, stellt sich für den einzelnen Akteur doch zuweilen die Frage, wo denn seine ‚eigentliche' Identität hinter allen anderen (multiplen) Identitäten situiert sei. Irgendwo muss durch Rollen und Bilder ein sinnhaftes Muster erkennbar sein. Es gibt nichts anderes als die Inszenierungen, doch beständig wird auch hinter den Inszenierungen, hinter den vorgeführten Gesichtern und Verhaltensweisen, nach dem *eigentlichen* Selbst gesucht. Die pragmatische Lebbarkeit einer radikalen Nichtidentität scheint jedenfalls schwer vorstellbar.

Leistungs-Konsum-Paradoxon

Wir haben den Übergang vom Produktions- zum Konsumkapitalismus vollzogen: Der klassische Kapitalismus, bis herauf an die Wende zum 20. Jahrhundert, beruhte bekanntlich auf Triebverzicht, Aufschub der Befriedigung, asketischer Disziplin. Im spätmodernen Kapitalismus wird das Lustprinzip als Quelle des Fortbetriebs des Systems eingesetzt: Bei steigender Systemproduktivität braucht man steigenden Konsum. Ein hohes Konsumniveau muss zum selbstverständlichen Bestandteil der persönlichen Identität werden.

Der Übergang vom *puritanischen* zum *hedonistischen Selbst* verbindet sich mit der Revolution der Erwartungen. Die Verführung ersetzt die Repression. Freiheit wird auf Konsumfreiheit reduziert. Dazu gehören spontane Befriedigung, jederzeitige Mobilität, ein episodisches Leben. Zwei auf den ersten Blick gegensätzliche Selbste konkurrieren in der zeitdiagnostischen Beschreibung, aber in Wahrheit sind sie miteinander gar nicht unvereinbar.

Das eine ist das *kalkulierende Selbst*: Alles geht; warum sollte man denn nicht auch alles ausprobieren? Nutzenmaximierung ist rational; wer wollte da irrational sein? Da alle kollektiven Normen und Werte beliebig (setzbar und verzichtbar) sind, drängt sich der Rückgriff auf die jeweils eigenen Vorteilserwägungen auf. Das zweite ist das *narzisstische Selbst*: Die permanente Selbstbespiegelung (und deren soziale Akzeptanz) führt dazu, dass die eigene Person zum Zentrum der Welt wird und der Rest der Welt in ein Schattendasein versinkt. Das Ich wird zum Gegenstand geradezu religiöser Verehrung. Richard Sennett, Christopher Lasch, Jean Twenge und andere haben die Gegenwart als narzisstische Epoche, die jüngere Generation als *Generation Me* charakterisiert. Wenn man darauf getrimmt ist, immer in sich hineinzuhorchen, ist es naheliegend, dass man alles, was man dabei zu hören glaubt, für ungemein wichtig hält. Die eigene Befindlichkeit rückt in das Zentrum der Welt. Da das eigene Selbst im Zuge des Erwachsenwerdens mit Lob überschüttet worden ist, besteht nicht nur ein solides Selbstbewusstsein, sondern auch der Anspruch auf weiterhin akquirierbares Lob – die Welt ist es einem schuldig. Man sucht

nicht nach der Anerkennung und Würdigung, sondern nach jener Bewunderung, die man nicht nur – einfach so – zu verdienen glaubt, sondern die auch durch die Funktionsprinzipien eines Star-Systems als mentales Modell gegenwärtig ist. Wenn man es nicht schafft, ganz vorne dabei zu sein, dann ist man ein Verlierer. Aber für die meisten Jugendlichen kann kein Zweifel bestehen, dass sie irgendwann ganz vorne dabei sein werden.

Ernst der Arbeit, Unernst des Spiels – das war die Unterscheidung aus der alten Welt, aber in der Postmoderne wird der Ernst selbst zum Spiel. *Die Identität wird gespielt*. Der Einzelne weiß es.

> „Kennzeichen der Postmoderne ist also Verspieltheit, während die Moderne durch Fleiß geprägt war. In einem System, in dessen Zentrum die Arbeit stand, ist Produktion das gruppenrationale Paradigma, und das Eigentum repräsentiert dessen Früchte. In einer Welt, die sich um das Spiel herum ordnet, regiert die Aufführung, und der Zugang zu kulturellen Erfahrungen wird zum Ziel menschlichen Handelns."[47]

Gewissermaßen eine ästhetisierte, essayistische Lebensauffassung; bestenfalls der neue Geist des Kapitalismus.[48]

Spontaneitäts-Disziplinierungs-Paradoxon

Die Postmoderne versteht sich als eine *spontane Gesellschaft*, als eine Gesellschaft, in der die Menschen nicht nur abstrakte Wahlfreiheit genießen, sondern auch konkret – in einer Situation – so oder anders (kurzfristig, jetzt, nach dem aktuellen Gefühl) entscheiden können. Umgangsformen und Gefühlsäußerungen sind viel lockerer geworden.

Auf der anderen Seite gibt es das *Maschinen-Modell* der Moderne. Damit sind etwa die Befürchtungen Max Webers angesprochen, der den fortschreitenden Rationalisierungsprozess als Bedrohung für die Individualität und Freiheit des Individuums gesehen hat; ganz Ähnliches finden wir bei Werner Sombart oder Joseph Schumpeter. Der Mensch werde zum Rädchen in einer großen Maschinerie. Norbert Elias hat von der „Selbstzwangapparatur" gesprochen.[49]

---

47 Jeremy Rifkin: Access. Das Verschwinden des Eigentums. Warum wir weniger besitzen und mehr ausgeben werden. (The Age of Access, ED 2000.) Aus dem Englischen von Klaus Binder und Tatjana Eggeling. Frankfurt am Main: Campus 2000, S. 263.

48 Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. Konstanz: UVK 2003. (= Édition discours. 30.)

49 Vgl. Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. Besorgt von Johannes Winckelmann. 5. Aufl. Tübingen: Mohr 1976; Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 3–6. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1987; Joseph Alois Schumpeter: Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie. Bern: Francke 1946. (= Mensch und Gesellschaft. 7.) Elias, Zivilisationstheorie.

Wie lässt sich diese Widersprüchlichkeit erklären? Eine Reihe von Theoretikern (von Adorno bis Sennett und Lasch) haben argumentiert, dass die Gefühls- und Handlungsstrukturen zwar den Anschein erwecken, lockerer geworden zu sein, dass es sich dabei jedoch nur um *scheinbare Freiheiten* handelt – man könne sich zwar in mancher Hinsicht mehr gehen lassen, aber dies auf eine *kontrollierte Weise*.[50] Dies sei eher eine Selbstbeherrschung auf höherem Niveau, eine hochdisziplinierte, restringierte Entdisziplinierung. Abram de Swaan gibt zu, dass im Bereich der Sexualität die Umgangsformen gelockert wurden; aber in vielen anderen Lebensbereichen sei dies nicht der Fall. Menschen müssen ihre Angriffslust im Zaum halten; Behinderte, hässliche oder arme Personen dürfen nicht mehr verächtlich gemacht oder gering geschätzt werden; ein demonstratives Geltungsbedürfnis gilt als Untugend; Reinlichkeit und Hygiene werden in hohem Maße verlangt – und selbst bei der Lockerung im Sexualverhalten gelten bestimmte neue Beschränkungen: Zwang wird weniger akzeptiert als früher, bei aller Lockerheit der Praktiken gilt die Bedingung gegenseitiger Rücksichtnahme und wechselseitigen Einvernehmens. Er nennt dies den Übergang von einer Befehlsökonomie zur Verhandlungsökonomie der Seele.[51]

Fraglich ist, wieso die Individuen diese Umstellung als Befreiung, als *Spontanisierung* erleben. Generell scheint zu gelten: Das Netz sozialer Kontrolle wird allgemein engmaschiger, aber ein guter Teil dieser Kontrollen wird in *Selbstzwänge* umgewandelt.[52] Die Internalisierung ist vonnöten, damit die Einhaltung der subtilen Normierungen als Realisierung des persönlichen Freiraums erlebt werden kann.

Authentizitäts-Enhancement-Paradoxon

Das ehrgeizigste Selbst ist erst im Werden, wenn das groß angelegte Optimierungsprojekt für die nächsten Jahrzehnte an Fahrt gewinnt: Wir werden es immer mehr mit Körpern in unterschiedlichem Verbesserungs- und Aufrüstungszustand zu tun haben. Die Evolution hat ein wenig gepfuscht, was den menschlichen Körper anbetrifft, und in einer Gesellschaft der Machbarkeit ist dies nicht zu dulden. (Dem Oktroy der Individualisierung steht der Oktroy des Fortschritts zur Seite: Es ist Zeichen persönlicher Unzulänglichkeit, etwas anderes zu sein als ein Weltverbesserer – oder zumindest, mit Peter Sloterdijk gesprochen, ein „Dinge-Verbesserer".)[53] Wenn

50 Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam: Querido 1947; Sennett, Der flexible Mensch; Christopher Lasch: The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times. New York [u. a.]: Norton 1984; Christopher Lasch: Das Zeitalter des Narzißmus. Aus dem Amerikanischen von Gerhard Burmundt. Hamburg: Hoffmann & Campe 1995. (= Campe Paperback.)

51 Vgl. Abram de Swaan: Vom Befehlsprinzip zum Verhandlungsprinzip. Über neuere Verschiebungen im Gefühlshaushalt der Menschen. In: Der unendliche Prozeß der Zivilisation, S. 173–198.

52 Vgl. Helmut Kuzmics: Das moderne Selbst und die Zivilisierung der Sexualität. In: Ebenda, S. 199–218.

53 Vgl. Peter Sloterdijk: Die Atemlosigkeit der Moderne. Interview mit P. S. In: Cicero. Magazin für politische Kultur vom 28. 9. 2005, S. 118–121.

alles gestaltet werden kann, dann ist auch ein *Body Enhancement* möglich, welches nicht nur auf die biologische Ebene beschränkt bleibt.

Erstens findet die Optimierung *pharmakologisch* statt: Man jubelt sich zur höheren Leistungsfähigkeit hoch, indem man ein paar Drogen schluckt, und man holt sich hinterdrein auf dieselbe Methode wieder herunter, damit man schlafen kann; und ohnehin werden immer neue Verhaltensstörungen entdeckt, für die auf pharmakologischem Wege Abhilfe geschaffen werden muss. Die Hälfte der amerikanischen Studierenden traut sich angeblich nicht mehr zu einer Prüfung, wenn sie nicht passende Tabletten geschluckt hat – was im Zuge weiterer Optimierungen bedeutet, dass die Universitäten bald überlegen müssten, ob sie für die Prüfungen nicht Doping-Kontrollen einführen sollten, wie dies im Sport üblich ist.

Die *chirurgische* Variante ist allgemein bekannt, in der Epoche der *Beautifizierung*. Der Schönheitsdruck nimmt zu, die Standards steigen durch die allseits unentrinnbaren Bilder als schön empfundener (und stilisierter) Menschen – und so expandiert der einschlägige schönheitschirurgische Markt. Das Selbst unterliegt einer immer härteren Konkurrenz, wenn die „Normalität“[54] in Anbetracht der Sehgewohnheiten als immer „hässlicher“ bewertet wird.[55]

Noch weiter geht die *elektronische* Variante. Die Menschen werden ihre Sensoren in der Kleidung tragen, immer Online, unter der Kontrolle von Zentralcomputern, die jeweils Alarm schlagen, wenn der Cholesterinspiegel oder der Blutdruck zu hoch ist. Sie werden sich im nächsten Schritt Chips implantieren lassen, der Bequemlichkeit und der Sicherheit halber. Der Großcomputer wird sie unter Kontrolle halten und im Bedarfsfall alarmieren. Irgendjemand wird die großen elektronischen Netze bereitstellen, um die ständige Überwachung gewährleisten zu können. Vor allem aber: Es wird keine Abwehr gegen diese Vernetzung geben, die Menschen werden sie vielmehr lieben; ja sie werden verunsichert, gestresst und beleidigt sein, sobald sie nicht unter der Kontrolle des Netzes stehen – sie werden glauben, dann sterben sie

54 Manfred Prisching: Über die Schönheit in der Postmoderne. In: Psychologische Medizin 23 (2012), Nr. 3, S. 60–69.

55 Natürlich schließt sich an die vergleichsweise harmlosen schönheitschirurgischen Manipulationen die eigentliche gentechnische Welt mit ihren eugenischen Möglichkeiten an. Vgl. Nicholas Agar: Liberal Eugenics. In Defence of Human Enhancement. Malden, Mass.: Blackwell 2005. Aber man soll auch den Druck der Körpergesellschaft nicht unterschätzen; denn in der Tat sind schöne Menschen erfolgreicher. Wenn nun durch die elektronische Bilderwelt die Wirklichkeitswahrnehmung in der Weise verändert wird, dass die Normalitätsstandards ein deutlich höheres Schönheits-Niveau erreichen als die Wirklichkeit, führt dies zu einer Abwertung der realen Population, vor allem aber auch zu einer Abwertung der eigenen Person – was dies für die bereits erwähnten narzisstischen Personen bedeutet, ist offensichtlich. Die chirurgische Option wird zu einer Überlebensstrategie. Auch dabei stößt man auf Sub-Paradoxien: Warum beispielsweise die chirurgische Umsetzung des Wunsches, nach der Operation mit der Nase der bekannten Hollywood-Schauspielerin aufzuwachen, auch als Akt der Selbstrealisierung, als Schritt zur eigentlichen und eigenen Authentizität, empfunden wird, bedürfte einer anspruchsvollen Interpretation.

gleich. Eigentlich ändert dies auch das Bild des Menschen: Die Menschen werden Bestandteile des einen *großen Weltcomputers*.

Der letzte Schritt geht zur *Cyborgisierung*: Wir haben die Digitaltechnologie gestaltet, und nun gestaltet sie uns.[56] Noch brauchen wir die Google-Brille, um unauffällig mit dem Internet kommunizieren zu können, aber dieser Mini-Bildschirm wird sich bald auch in den Körper montieren lassen. Wenn ein paar Schwierigkeiten bei der Verknüpfung von Elektronik und Nervensystem überwunden werden, kann man sich weitere Enhancement-Methoden für die Aufbesserung des Gehirns vorstellen, bis hin zu einfachen oder komplexeren Formen der Mensch-Maschine-Kombinationen.[57] Ein Chip, hinter dem Ohr montiert, und man verfügt über die *Encyclopaedia Britannica*. Das wird gemacht werden, denn in Anbetracht der grundsätzlichen Machbarkeit werden die Menschen ihre eigene Ineffizienz (ihre intellektuellen Grenzen und ihre biologische Hinfälligkeit) nicht aushalten.

Was heißt dies für die Identität? Die Menschen sind im Laufe der letzten Jahrhunderte zivilisatorisch *gezähmt* worden, wie Norbert Elias ausführlich dargestellt hat[58]; nun beginnen sie sich *selbst zu züchten*, wozu Peter Sloterdijk schon Überlegungen beigesteuert hat.[59] Sie übernehmen dergestalt (mit elektronischen und gentechnischen Mitteln) die Steuerung der Evolution, so als ob sie die Tragweite ihrer Entscheidungen absehen könnten – im Mai 2013 war die Meldung in den Zeitungen zu lesen, dass man die ersten Schritte zum Klonen des Menschen gemacht hat. Wenn es nach amerikanischen Sozialwissenschaftlern geht, ist dies aber ohnehin überflüssig; denn die biologische Phase in der menschlichen Evolution könnte sich als vorübergehender Zwischenschritt herausstellen, wenn Cyborgs oder lernfähige Computer sich als eine weitaus überlegene Spezies erweisen – statt der *High Potentials* die *iPotentials*. Dann sind natürlich alle Überlegungen über die Selbste, auch die spätmodernen, über Identität und Authentizität überflüssig, denn wir befinden uns in der *posthumanen Gesellschaft*.

---

56 Vgl. Sherry Turkle: Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. New York: Basic Books 2011.

57 Vgl. Yoseph Bar-Cohen und David T. Hanson: The Coming Robot Revolution. Expectations and Fears about Emerging Intelligent, Humanlike Machines. New York: Springer 2009.

58 Vgl. Elias, Zivilisationstheorie.

59 Vgl. Peter Sloterdijk: Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. (= Edition Suhrkamp. Sonderdruck.)

Zur prototypischen Modellierung ausgewählter Völker im Tabletop-Strategiespiel *Warhammer Fantasy*

Von Christian Braun

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Typisierung einzelner Völker des Tabletop-Strategiespiels *Warhammer Fantasy*. Unter methodischen Gesichtspunkten kann man für die Ermittlung von Prototypen auf bewährte textlinguistische bzw. lexikalisch-semantische Verfahrensweisen zurückgreifen.[1] Im Folgenden sollen Referenzidentitäten, Isotopieketten, Attribuierungen und Konnotationen betrachtet werden.

Die Fülle des vorhandenen Textmaterials (siehe dazu Abschnitt 3) macht eine Fokussierung unumgänglich. Vorliegende Studie beschränkt sich auf die Textgruppe der völkerspezifischen Armeebücher.[2] Besondere Aufmerksamkeit erfahren hierbei einerseits der Text auf dem Rückendeckel (U4), schlichtweg deshalb, weil die Vermutung naheliegt, dass diese Stelle für eine prototypische Verdichtung besonders exponiert ist, und andererseits die Bezeichnungen und Beschreibungen der armeetypischen Einheitentypen, welche die völkerspezifischen Binnenstrukturierungen aufzeigen.

2. *Warhammer Fantasy*

Bei Tabletop-Spielen wie *Warhammer Fantasy* handelt es sich um Strategiespiele, die mit Miniatur-Figuren, -Figurengruppen, -Schauplätzen und -Requisiten (die Figuren sind in der Regel aus Zinn, Resin oder Plastik, Geländestücke können von unterschiedlichen Herstellern bezogen oder im Eigenbau hergestellt werden) auf einem Tisch gespielt werden, für die aber auch spezifische Spielplatten angefertigt werden können. In der Regel sind diese Spiele in eine textuelle Hintergrundwelt eingebettet, in der auch die einzelnen „Völker“ beschrieben sind, die man als „Armeen“ in die Schlacht führen kann. Den Einheiten jeder Armee sind vom Hersteller Punktewerte zugeordnet. Im Rahmen eines Spiels einigt man sich dann auf eine verbindliche Punktegröße, nach der jeder Spieler seine Armee individuell zusam-

1 Für eine kurze Einführung zur Prototypentheorie vgl. Monika Schwarz und Jeanette Chur: Semantik. Ein Arbeitsbuch. Tübingen: Narr 1993. (= Narr Studienbücher.) S. 46–53.

2 In folgender Auswahl: Adam Troke: Hochelfen. 3. Aufl. Düsseldorf: Games Workshop [gedruckt in China] 2010. (= Warhammer Armeebuch.) – Gav Thorpe: Dunkelelfen. Düsseldorf: Games Workshop [gedruckt in Großbritannien] 2008. (= Warhammer Armeebuch.) – Peter Haines: Zwerge. Düsseldorf: Games Workshop [gedruckt in China] 2006. (= Warhammer Armeebuch.) – Matt Ward: Dämonen des Chaos. Düsseldorf: Games Workshop [gedruckt in China] 2008. (= Warhammer Armeebuch.)

menbaut. Die Art und Weise des Spiels wird anhand eines Regelwerkes beschrieben, Würfel, Schablonen und ein Maßband sind übliche Spielutensilien. Die jeweiligen Mannschaften werden durch konkrete Miniaturen am Spielfeld realisiert. Die historischen Ursprünge liegen offenbar in dem von Georg Heinrich Rudolf von Reiswitz (1795–1827) entwickelten so genannten *Kriegs-Spiel*, mit dem preußische Offiziere in Strategiefragen unterrichtet werden sollten.[3]

Eine Kontrastierung mit dem Schachspiel mag hilfreich sein. Beim Schach stehen sich zwei farblich unterschiedene, sonst gleich aufgebaute, idealtypische, militärisch (an)geordnete und monarchistisch-feudal strukturierte Kampfverbände gleicher Größe gegenüber, bei einem Tabletop-Spiel verschiedene „Völker" mythischen oder Fantasy-Formats – beispielsweise „Hochelfen" und „Zwerge", deren Armeen intern unterschiedlich zusammengesetzt sein können und es in der Regel auch sind. Beim Schach werden die Figuren alternierend bewegt, bei einem Tabletop-Strategiespiel können in einem Spielerzug zur Bewegungsphase weitere Phasen hinzutreten, beispielsweise eine „Magie-", eine „Schuss-" und eine „Nahkampfphase".[4] Beim Schach werden die Figuren von zwei einander gegenüber sitzenden Personen in geregelten Bahnen am vorstrukturierten Feld bewegt, bei einem Tabletop-Strategiespiel können die einzelnen Einheiten im Rahmen ihrer Bewegungsreichweite von den beiden Spielern frei positioniert werden; auf dem Spielfeld befinden sich zudem diverse Geländestücke bzw. Fantasy-Landschaften. Durch den Einsatz von Würfeln wird eine aleatorische Komponente eingebaut, die der versierte Spieler – Tabletop-Strategiespiele sind männlich dominiert – durch taktisches Agieren zu minimieren sucht. Das Spielziel liegt nicht in der alleinigen Ausschaltung eines Königs bzw. Generals o. Ä., sondern darin, dem Gegner in Gesamtheit die größeren Verluste beizubringen. Dieses Spielziel kann durch verschiedene Zusatzaufgaben spezifiziert werden.

Die zurzeit kommerziell erfolgreichsten und am weitesten verbreiteten Tabletop-Strategiespiele sind *Warhammer Fantasy* und *Warhammer 40k* der in Nottingham, Großbritannien, angesiedelten Firma Games Workshop. Das Spielsystem *Warhammer Fantasy* existiert seit 30 Jahren und wird regelmäßig reformiert.[5] Das Spiel ist in eine Fantasy-Welt eingebettet, in der die folgenden „Völker" auftreten:[6]

---

3 Vgl. Philipp von Hilgers: Kriegsspiele. Eine Geschichte der Ausnahmezustände und Unberechenbarkeiten. Paderborn: Fink; Schöningh 2008, S. 57–71. Vgl. auch (sehr oberflächlich) Wikipedia: Tabletop: http://de.wikipedia.org/wiki/Tabletop [2013-11-19] sowie Wikipedia: Konfliktsimulation: http://de.wikipedia.org/wiki/Konfliktsimulation [2013-11-19].

4 Für die beispielhafte Analyse einer Bewegungsphase vgl. Abb. 5.

5 Vgl. Wikipedia: Warhammer Fantasy: http://de.wikipedia.org/wiki/Warhammer_Fantasy [2013-11-19].

6 Vgl. Warhammer. Das Spiel fantastischer Schlachten. Produziert von Games Workshop. Düsseldorf: Games Workshop [gedruckt in China] 2009, S. 180–267.

1. Imperium der Menschen
2. Gruftkönige von Khemri
3. Vampire
4. Hochelfen
5. Waldelfen
6. Dunkelelfen
7. Zwerge
8. Sklaven
9. Oger
10. Krieger des Chaos
11. Dämonen des Chaos
12. Echsenmenschen
13. Bretonen
14. Tiermenschen
15. Orks und Goblins.

Die Breitenwirksamkeit belegt ein Blick auf den Geschäftsbericht des Jahres 2012 der Firma Games Workshop (vgl. Tabelle: *Financial Highlights*). Der Umsatz (Revenue) des Jahres 2012 betrug 131 Millionen englische Pfund, der Gewinn vor Steuern (Pre-tax profit) 19,5 Millionen englische Pfund.

Es sind leider keine Zahlen zu ermitteln, mit denen die Anzahl der weltweit spielenden Hobbyisten beziffert werden könnte. Allein über die Anzahl der Turnierspieler findet man Informationen, wobei, das ist bei Schach oder Fußball nicht anders, mit sehr viel weniger Turnierspielern als mit tatsächlich Ausübenden gerechnet werden muss. Betrachtet man die Daten der Seite *T³ – TableTop Turniere*,[7] so gab es in den letzten neun Jahren für alle Tabletop-Systeme zusammen:

- über 10.000 Turniere mit 150.000 Teilnehmern,
- über 18.000 registrierte Spieler aus über 40 Ländern,
- über 900 Spieleclubs mit über 6.000 Mitgliedern,
- über 100 unterstütze Tabletops,
- knapp 40 GB monatlichen Traffic von über 25.000 Webseiten-Besuchern.

Einen gewissen Eindruck bieten darüber hinaus die Userzahlen der Threads von Hobby-Seiten wie *Tabletop Welt.de*,[8] wo die Gruppe der Völker-Threads über 210.000 Beiträge aufweist.[9] Allerdings muss berücksichtigt werden, dass viele Beiträge von den gleichen Usern stammen.

3. Textquellen

Die Beschreibung der spielspezifischen Texte erscheint ein lohnender Forschungsgegenstand per se, zumal wenn man das Wechselspiel und Ineinandergreifen der einzelnen Texte im Dialog betrachtet. Prinzipiell muss unterschieden werden einerseits zwischen Texten, die vom kommerziellen Anbieter produziert werden, weitgehend

7 Vgl. Matthias Althaus: T3 – TableTop Turniere: http://www.tabletopturniere.de/index.php [2013-11-19].

8 Vgl. Fantasy Warehouse e.K. / Beate Kunz: Tabletop Welt.de: http://www.tabletopwelt.de [2013-11-19].

9 Vgl. ebenda: http://www.tabletopwelt.de/forum/forumdisplay.php?f=11 [2013-11-19].

auf Papier existieren und käuflich erworben werden müssen, und andererseits jenen Texten, die aus der Community kommen und sich weitgehend im elektronischen Medium auf den diversen frei organisierten Homepages situieren. In der Regel finden sich an dieser Stelle Berichte über Schlachten, Bemalhinweise, Umbautipps, taktische Diskussionen, selbstverfasste Geschichten und vieles mehr. Im Folgenden wird die Herstellerseite betrachtet.

3.1. Das Regelbuch

Kerntext eines jeden Tabletop-Strategiespiels ist das Regelbuch.[10] Im Falle von *Warhammer Fantasy* umfasst es 532 Seiten, stellt ‚Dramaturgie', Figuren und mögliche Handlungsabläufe in Form von Kurzgeschichten und zusammenfassenden Beschreibungen und Überblicken dar und enthält weiters das Regelkapitel, Ausführungen zu Bemalung, Zusammen- und Umbau der Modelle, Schlachtberichte und Abbildungen.

3.2. Die einzelnen *Armeebücher*

Zu jedem in dieser Fantasy-Welt verorteten Volk gibt es zusätzlich ein eigenes *Armeebuch*. Diese sind – mit Schwerpunktlegung auf dem jeweiligen „Volk" – inhaltlich ähnlich aufgebaut, d. h. es gibt Hintergrundtexte und -geschichten sowie eine Regelsektion, die die genauen Regeln und Daten zur spezifischen Armee enthält. Das in diesen Büchern bereitgestellte Hintergrundwissen zu Geschichte, Gesellschaftsstruktur etc. des jeweiligen Volkes wird von den Hobbyisten unterschiedlich intensiv rezipiert. Kernstück eines jeden Buches bleibt immer die Regel- und Punktesektion, durch die es dem Spieler als „General" erst möglich wird, eine spezifische Armee für ein konkret stattfindendes Spiel zu erstellen, was de facto zu einer synonymen Verwendung von „Volk" und „Armee" führt.

3.3. *White Dwarf*

Nicht unerwähnt bleiben darf ein vom Hersteller besorgtes, monatlich erscheinendes Hobbymagazin namens *White Dwarf*, das seit 1977 erscheint (im deutschsprachigen Raum seit 1994 mit einer monatlichen Auflage von ca. 25.000 Exemplaren).[11] Die Textsorten gleichen denen des Regelbuchs, jedoch ist dem Magazin ein stark persuasives Element inhärent, die Werbefunktion tritt deutlich zutage.

---

10 Vgl. Warhammer, Das Spiel fantastischer Schlachten.

11 Vgl. White Dwarf. Begründer: Steve Jackson und Ian Livingstone. (Englische Ausgabe, seit Juni 1977.) White Dwarf. Chefredakteur: Mark Latham. (Deutsche Ausgabe, seit Dezember 1994.) Vgl. auch Wikipedia: White Dwarf (Zeitschrift): http://de.wikipedia.org/wiki/White_Dwarf_(Zeitschrift) [2013-11-19].

3.4. *Black Library*

Schließlich existiert die sogenannte *Black Library*. Unter diesem Schlagwort werden sämtliche Romane zusammengefasst, die im *Warhammer*- und im *Warhammer 40k*-Universum, dem Science-Fiction-Ableger, angesiedelt sind. Alleine im Fantasybereich lassen sich über 70 Romane ausmachen.[12] Titel wie *Zombieslayer* von Nathan Long, *Vampirkrieger* von William King oder *Herr des Untergangs* von Dan Abnett und Mike Lee vermitteln einen ersten Eindruck.

4. Zur Typisierung einzelner „Völker"

Im Folgenden sollen Spezifika einiger ausgewählter Völker vorgestellt werden, als da sind: Hochelfen, Zwerge, Dunkelelfen und Dämonen.[13] Die Auswahl umfasst somit zwei ‚gute' und zwei ‚böse' Völker. Primär werden die Ausführungen aus dem jeweiligen Kapitel „Sektion der Beschreibung der Truppentypen" der Armeebücher dieser Völker herangezogen. Vorab werden die Textauszüge behandelt, die sich auf dem Rückdeckel (U4) befinden. Die dort platzierten Beschreibungen bieten eine hoch verdichtete Charakterisierung des jeweiligen Volkes, die anschließend anhand der Bezeichnungen der Truppentypen weiter konturiert werden kann. Diese Auswahl bietet im Grunde einen wenig vertieften Einblick. Interessanterweise erweist sich dieser jedoch als ausreichend im Sinne einer Prototypisierung des spezifischen Volkes.

4.1. Kurzbeschreibungen

4.1.1. Hochelfen

> „Die Hochelfen sind herausragende Krieger von phänomenaler Präzision und Gewandheit [!] auf dem Schlachtfeld. Ihre Armeen sind funkelnde Heere aus standhaften Speerträgern, tödlichen Bogenschützen und stolzer Kavallerie. Doch trotz all ihrer Macht konnten die Hochelfen nicht verhindern, dass ihre Inselheimat Ulthuan von Naturkatastrophen verwüstet und ihr Volk durch einen bitteren Verrat schwer geschwächt wurde. Die Kinder Ulthuans befinden sich heutzutage in den Abendstunden ihrer Zivilisation und kämpfen gegen ihre Auslöschung."[14]

Betrachtet man allein die Lexem-Auswahl, so fällt auf, dass bei dieser Beschreibung besonderes Augenmerk auf die Betonung des militärischen Aspekts gelegt wird: „Krieger", „Schlachtfeld", „Armeen", „Heere", „Speerträger", „Bogenschützen", „Kavallerie".

12 Vgl. Games Workshop / Black Library: http://www.blacklibrary.com/Warhammer [2013-11-19].

13 Abbildungen der jeweiligen Vorderdeckel finden sich im Anhang; vgl. Abb. 1–3.

14 Troke, Hochelfen, Rückendeckel (U4).

Die Attribuierungen der Nuklei zielen auf eine gewisse – wohl positiv konnotierte – Superiorität: „*herausragende* Krieger von *phänomenaler* Präzision und Gewandtheit“, „*funkelnde* Heere“, „standhafte Speerträger“, „tödliche Bogenschützen“, „stolze Kavallerie“. Jedoch wohnt der Beschreibung ein tragisches Element inne: „schwer geschwächt durch bitteren Verrat“, „sich in den Abendstunden ihrer Zivilisation befindend“, „gegen ihre Auslöschung ankämpfend“. Der martialischen Charakterisierung zum Trotz fehlt eine aggressive Komponente, denn dieses Ankämpfen gegen den schicksalhaft-unverschuldeten Untergang ist eher defensiver Natur.

4.1.2. Dunkelelfen

> „Überall auf der Welt werden die Plünderheere der Dunkelelfen gefürchtet und verabscheut. Durch und durch gnadenlos, lieben es die Krieger von Naggaroth zu rauben, zu versklaven, und Leid zu verbreiten. Keiner ist vor ihrer grausamen Aufmerksamkeit sicher.“[15]

Die Charakterisierung der Dunkelelfen stützt sich zur Gänze auf ihr aggressives Verhalten, wie die folgenden Lexeme und Verben zeigen: „Plünderheere“, „Krieger“, „rauben“, „versklaven“. Hierbei wird auch ihre Omnipräsenz hervorgehoben: „überall auf der Welt“, „keiner ist sicher“. Zudem wird dieser ganzen Aggressivität eine sadistische Komponente beigemengt. Die Dunkelelfen sind nicht nur „gnadenlos“ und von „grausamer Aufmerksamkeit“, sie „lieben“ es sogar, zu versklaven, zu rauben und Leid zu verbreiten. Demzufolge ist ihre Wahrnehmung durch andere Völker negativ konnotiert. Sie werden „gefürchtet“ und „verabscheut“. Eine vertiefte Lektüre fördert zutage, dass die Dunkelelfen früher Hochelfen waren, also zu den ‚Guten‘ gehörten, aber vom Chaos korrumpiert wurden. Hierdurch sind ihnen im Grunde sämtliche Gefühle abhandengekommen außer einem, i. e. die Freude am Leid anderer.[16]

4.1.3. Zwerge

> „Die Zwerge sind die hartnäckigsten und entschlossensten Krieger der Warhammer-Welt. Ihre Bergfestungen sind unablässig von Orks, Goblins und Skaven bedroht, sodass sie regelmäßig ausziehen müssen, um ihr Heim und ihre Schätze zu verteidigen. Selbst in der Niederlage erinnern sie sich an jede Missetat und schreiben sie nieder, denn sie lassen sich keine Gelegenheit entgehen, einen Groll mit der Axtklinge beizulegen.
>
> Ihre zahlenmäßige Unterlegenheit machen sie mit mächtigen Kriegsmaschinen, die von ihren Maschinisten mit einem weit über den der anderen Völker hinausgehenden Erfindungsgeist gefertigt wurden, mehr als wett. Sie weigern sich, wilde, ungezähmte Magie zu verwenden, und binden sie stattdessen in

15 Thorpe, Dunkelelfen, Rückendeckel (U4).

16 Vgl. ebenda, S. 5–12.

> Runen, mit denen sie legendäre magische Waffen erschaffen, wie sie nirgends sonst in der Alten Welt zu finden sind."[17]

Die Zwerge erscheinen hier gewissermaßen als das „industrialisierteste" Volk. Sie verfügen über „mächtige Kriegsmaschinen" und „Maschinisten", sie zähmen und binden Magie, die Qualität ihrer Waffenproduktion wird lobend hervorgehoben. Betont wird wiederum der militärische Aspekt mit defensivem Schwerpunkt: „Krieger", „Bergfestungen", „Niederlage", „Axtklinge", „zahlenmäßige Unterlegenheit"; sie „verteidigen ihr Heim". Auch die Charakterzüge werden deutlich konturiert. Zwerge sind „die hartnäckigsten" und „entschlossensten" Krieger, „sie erinnern sich an jede Missetat" und „hegen Groll". Zudem verteidigen sie nicht nur ihr „Heim", sondern auch ihre „Schätze", was eine gewisse Ausrichtung auf das Materielle impliziert.

4.1.4. Dämonen des Chaos

> „Seit unzähligen Jahrhunderten jagen die Dämonen des Chaos in den Reichen der Sterblichen und drängen in die Welt vor, um Tod und Zerstörung im Namen der Chaosgötter zu verbreiten. Sie sind gnadenlos und unaufhaltsam, die Mörder von Königen und das Ende der Zivilisation.
>
> Gegen die Dämonen des Chaos kann es keinen endgültigen Sieg geben. Man kann sie nicht schlagen. Man kann sie nicht stoppen. Eines Tages werden die Grenzen der Realität zusammenbrechen, und an diesem Tag werden die Dämonen des Chaos alles beherrschen."[18]

Hier wird eine höhere Macht beschrieben, das ursprüngliche und ewige Böse, wenn man so will, gepaart mit einem aggressiven, expandierenden Vernichtungswillen im Hinblick nicht nur auf Kultur, Zivilisation, sondern das Leben an sich. Des Weiteren wird die Unaufhaltsamkeit dieser Macht deutlich herausgestellt, ein Sieg der Chaosgötter ist unvermeidlich. Sich ihnen entgegenzustellen, bedeutet allenfalls einen Aufschub der unweigerlichen Niederlage, wodurch jedem Kampf mit den Chaosdämonen ein tragisch-heroisches Element innewohnt.

Auffällig ist, dass die Bezeichnung „Chaosgötter" in Pluralform gebraucht wird. Ein genauerer Blick in die Hintergrundtexte des Armeebuchs offenbart die Existenz von vier Chaosgöttern: „Khorne", „Nurgle", „Tzeentch" und „Slanesh". „Khorne" ist der Blutgott und steht für das Gemetzel, „Tzeentch" ist der Gott des Wandels und der Mutationen, „Nurgle" der Gott der Krankheiten und des Verfalls und „Slanesh" der Gott des Lasters und der Verderbnis.[19] Schon die Namen der einzelnen Truppentypen deuten darauf hin, welchem Gott die jeweilige Einheit zugehörig ist (s. u.).

---

17 Haines, Zwerge, Rückendeckel (U4).

18 Ward, Dämonen des Chaos, Rückendeckel (U4).

19 Vgl. ebenda, S. 6–13.

4.2. Bezeichnungen der einzelnen Truppentypen

Die Einheitentypen werden nach fünf bzw., wenn man die beiden ersten zusammenfasst, vier verschiedenen Kategorien untergliedert: „Kommandanten“, „Helden“, „Kerneinheiten“, „Eliteeinheiten“, „Seltene Einheiten“. Gegenübergestellt ergibt sich das folgende Bild.[20]

4.2.1. Kommandanten und Helden

a) Hochelfen

- Prinz
- Erzmagier
- Edler
- Magier
- Drachenmagier von Caledor

b) Dunkelelfen

- Hochgeborener
- Erzzauberin
- Dunkelelfenzauberin
- Adliger
- Todeshexe

c) Zwerge

- König
- Runenmeister
- Dämonenslayer
- Thain
- Runenschmied
- Drachenslayer
- Meistermaschinist

d) Dämonen

- Blutdämon des Khorne
- Herrscher des Wandels
- Grosser [!] Verpester
- Hüter der Geheimnisse
- Herold des Khorne
- Herold des Tzeentch
- Herold des Nurgle
- Herold des Slanesh

4.2.2. Kerneinheiten

a) Hochelfen

- Bogenschützen
- Speerträger
- Seegarde von Lothern

b) Dunkelelfen

- Dunkelelfenkrieger
- Repetierarmbrustschütze
- Schwarze Korsaren
- Schwarze Reiter
- Harpien

20 Vgl. ebenda, S. 82–91; Thorpe, Dunkelelfen, S. 90–98; Troke, Hochelfen, S. 90–98; Haines, Zwerge, S. 50–57.

c) Zwerge

- Klankrieger
- Armbrustschützen
- Musketenschützen
- Langbärte
- Grenzläufer

d) Dämonen

- Zerfleischer (K)
- Rosa Horrors (Tz)
- Seuchenhüter (N)
- Dämonetten (Sl)
- Chaosgargoyles

4.2.3. Eliteeinheiten

a) Hochelfen

- Schwertmeister von Hoeth
- Phönixgarde
- Weiße Löwen von Chrace
- Silberhelme
- Drachenprinzen von Caledor
- Ellyrianische Grenzreiter
- Schattenkrieger
- Tiranoc-Streitwagen
- Löwenstreitwagen

b) Dunkelelfen

- Hexenkriegerinnen
- Schatten
- Henker von Har Ganeth
- Echsenritter
- Echsenstreitwagen
- Schwarze Garde von Naggarond

c) Zwerge

- Kanone
- Speerschleuder
- Grollschleuder
- Bergwerker
- Eisenbrecher
- Hammerträger
- Slayer

d) Dämonen

- Bluthunde (Kh)
- Kreischer (Tz)
- Nurglings
- Jägerinnen (Sl)

4.2.4. Seltene Einheiten

a) Hochelfen

- Repetierspeerschleuder
- Adler

b) Dunkelelfen

- Repetierspeerschleuder
- Hydra

c) Zwerge

- Gyrokopter
- Flammenkanone
- Orgelkanone

d) Dämonen

- Zerschmetterer (Kh[orne])
- Feuerdämonen (Tz[eentch])

4.2.5. Zur Prototypik von Völkern, Helden und Einheiten

Die Zuordnung zur jeweiligen Chaosgottheit kann bei den Dämonen, wie bereits angeführt, zumeist bereits vom Namen der Einheit abgeleitet werden. Die durch die Bezeichnungen aufgerufenen Denotate und Konnotate sind in der Regel auf die Nenner Gewalt, Schrecken und Ekel zu bringen.

Das Bild der Zwerge ist überdies technisch geprägt, mit Requisiten wie „Kanone", „Speerschleuder", „Grollschleuder", „Flammenkanone", „Orgelkanone", „Gyrokopter". Die Einheitenbezeichnungen orientieren sich an der Auseinandersetzung mit den Materialien Eisen und Stein: „Maschinisten", „Hammerträger", „Bergwerker", „Eisenbrecher". Bei genauerem Hinsehen ist festzustellen, dass das Volk der Zwerge von den vier genannten Völkern das einzige ist, das auf waffentechnischem Sektor Schießpulver verwendet: „Musketen", „Kanonen". Nur das Imperium der Menschen verfügt außer den Zwergen sonst noch über diese Technik.

Die Typisierung der Hochelfen und Dunkelelfen erfaltet sich erst im Wechselspiel bzw. in der Kontrastierung der beiden Völker. Das deutet sich im Namen bereits an, wobei hier nicht ‚hoch' und ‚niedrig' gegenübergestellt werden, sondern „hoch" und „dunkel". Es ist zu vermuten, dass das Adjektiv „niedrig" den Elfen prinzipiell nicht zugesprochen werden soll, um den Nimbus der Überlegenheit nicht zu stören. Bei den Einheiten werden dann in unterschiedlicher Weise Antonyme aufgebaut. Bei den Hochelfen gibt es das „Weiße", bei den Dunkelelfen das „Schwarze": „*Weiße* Löwen", „*Silber*helme" einerseits, „*schwarze* Reiter", „*schwarze* Garde" usw. andererseits.

Zudem ist auffällig, dass einzelne Einheiten auch immer mit bestimmten regionalen Gebieten verbunden werden: „Weiße Löwen *von Chrace*", „Drachenprinzen *von Caledor*" gegenüber „Schwarze Garde *von Naggarond*", „Henker *von Har Ganeth*". Hinzu treten noch die Gegenüberstellungen aus dem Tier- bzw. Fabelwesenreich. Bei den Hochelfen finden sich drei positiv konnotierte Tiere, „Phönix", „Löwe" und „Adler", zudem der „Drache", mit dem sich Assoziationen von Größe, Altehrwür-

digkeit, Kraft und Faszination verbinden. Auf der Seite der Dunkelelfen kämpfen hingegen „Harpien", „Echsen" und „Hydren". Hier fehlt das edle Element, das einen Adler oder Löwen auszeichnet, Assoziationen von Kälte und Grausamkeit werden evoziert. Die Tier- und Fabelwesen beider Seiten verfügen über ein gewisses kämpferisches Potenzial.

5. Fazit

Die gezeigten Typisierungen basieren auf Zuspitzung und Verdichtung. Eine gewisse Eindimensionalität ist feststellbar. Für die Schaffung der Prototypen werden im Grunde nur sehr wenige, überschaubare Merkmale herangezogen. Für spezifische Individualisierungen innerhalb eines Volkes bleibt wenig Raum. Allen Völkern gemeinsam ist die Hervorhebung des kriegerisch-militärischen Moments, das sich mit der moralischen Dichotomie von ‚Gut' und ‚Böse' überkreuzt. Dämonen und Dunkelelfen als ‚bösen' Völkern eignet ein expansiv-aggressives Gebaren, bei Zwergen und Hochelfen als ‚guten' Völkern wird der kriegerische Charakterzug durch das Hervorheben von dessen defensiver Natur in seinen negativen Konnotationen abgemildert. Die (Proto-)Typisierung erfolgt darüber hinaus durch die Kategorie der Größe, z. B. bei Zwergen und Hochelfen: Zwerge sind eben per definitionem klein, mit „*Hoch*elfen" assoziiert man größeren Wuchs. Zwerge sind mit den Materialien Eisen und Stein verbunden, sie sind stur, standhaft und nachtragend, ihrer Produktivität wohnt ein technisierender Zug inne („Kriegs*maschinen*", „Schießpulver").

Die Hochelfen sind weniger konturiert; die Tragik ihres Ausharrens lässt sich jedoch aus der Metapher „Abendstunden ihrer Zivilisation" erahnen, die ein gewisses Maß an Erhabenheit evoziert und bei den Zwergen deplatziert wirken würde. Dieser Aspekt wird noch durch bestimmte Bezeichnungen wie „Prinz", „Erzmagier", „Edler" sowie durch die ihnen zugeordneten Tier- und Fabelwesen betont. Den Zwergen sind solche nicht beigesellt, sie haben ihre Kriegsmaschinen.

Bei den Völkern der ‚bösen' Seite fällt eine Diversifikation etwas schwerer, da beiden das aggressiv-gewalttätige Moment inhärent ist. Die Dunkelelfen sind durch ihren Sadismus, ihre tragische Vergangenheit und ihre Korrumpierung mehrschichtiger gezeichnet. Den Dämonen des Chaos mangelt es in ihrer alleinigen Ausrichtung auf Zerstörung und Vernichtung an jeglicher Differenziertheit. Immerhin werden durch die Viergliederung verschiedene Aspekte des Bösen bzw. des Weges hin zum Untergang thematisiert.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen Hoch- und Dunkelelfen im Hinblick auf ihre antagonistische Konzipierung. Die Dunkelelfen erscheinen als ins Böse gespiegelte Hochelfen. Die Typisierungen sind hier symmetrisch-komplementär angelegt. Das beginnt bei der Farbwahl und geht über die Bezeichnungen der Einheitentypen bis hin zur Auswahl der alliierten Tier- und Fabelwesen. Das Ergebnis ist eine klar konturierte, leicht einprägsame und eingängige Prototypisierung.

Anhang

FINANCIAL HIGHLIGHTS

	2012*	Restated 2011
Revenue	£131.0m	£123.1m
Revenue at constant currency**	£130.8m	£123.1m
Operating profit – pre-royalties receivable	£15.6m	£12.8m
Royalties receivable	£3.5m	£2.4m
Operating profit	£19.1m	£15.2m
Pre-tax profit	£19.5m	£15.3m
Cash generated from operations	£28.0m	£25.8m
Earnings per share	46.8p	36.0p
Dividends per share declared in the year	63p	45p

Tabelle: Auszug aus dem Geschäftsbericht der Firma *Games Workshop* für das Jahr 2012

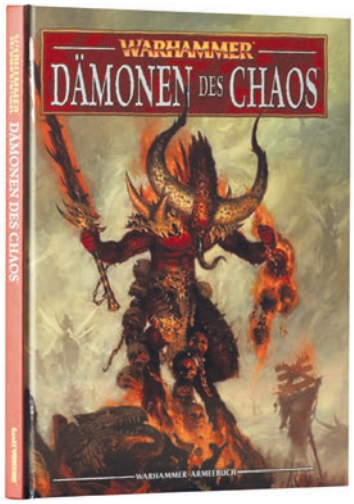


Abb. 1: Vorderdeckel (U1) des Armeebuchs *Dämonen des Chaos*

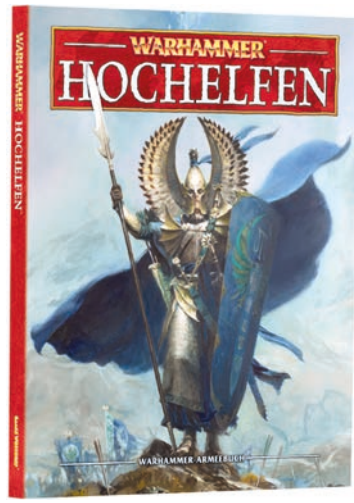


Abb. 2: Vorderdeckel (U1) des Armeebuchs *Hochelfen*

Abb. 3: Vorderdeckel (U1) des Armeebuchs *Dunkelelfen*

Abb. 4: Vorderdeckel (U1) des Armeebuchs *Zwerge*

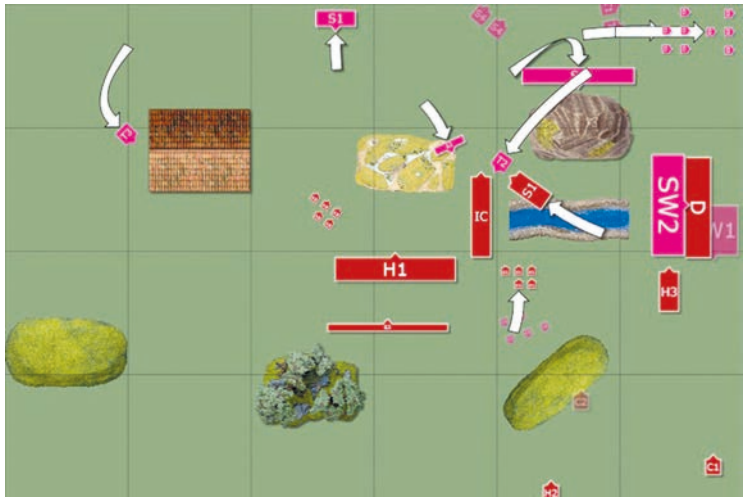


Abb. 5: Taktische Analyse der Bewegungsphase während eines Spielerzuges des Users *Princess Sparkle*

Abb. 6: Fünf bemalte Miniaturen der Kern-Einheit *Seegarde von Lothern* der Hochelfen (Höhe ca. 2,8 cm)

Bildnachweise

Tabelle: http://investor.games-workshop.com/wp-content/uploads/2012/07/Final-group-accounts-3-June-2012.pdf

Abb. 1: http://www.games-workshop.com/gws/catalog/productDetail.jsp?catId=cat790001a&prodId=prod1940012a

Abb. 2: http://www.games-workshop.com/gws/catalog/productDetail.jsp?catId=cat790001a&prodId=prod1990162a

Abb. 3: http://www.games-workshop.com/gws/catalog/productDetail.jsp?catId=cat790001a&prodId=prod1860215

Abb. 4: http://www.games-workshop.com/gws/catalog/productDetail.jsp?catId=cat790001a&prodId=prod1860216

Abb. 5: http://www.tabletopwelt.de/forum/showthread.php?t=142241&page=6

Abb. 6: http://www.games-workshop.com/gws/catalog/productDetail.jsp?catId=cat440059a&prodId=prod2050033a

Zur Arbeitsteilung auf dem Figurentheater – Beobachtungen und Fallbeispiele

Von Rudi Strauch

> „Theaterfiguren sind nicht die Realität, sie sind realitätsbezogen; sie bilden nicht die Realität ab, sie schaffen sie neu und machen sie durchsichtig.“[1]

13 Beobachtungen zum Figurentheater

1.

Immer dann, wenn die persönliche Note von Darstellern den Gesamteindruck von Inszenierungen störte, kamen die unprätentiösen Eigenschaften von *Theaterfiguren*[2] zumindest als Referenz ins Spiel. Nur ein Beispiel: Edward Gordon Craig, für den eine ideale Inszenierung ein nahtloses Ganzes sein sollte.

> „Der in seinen theoretischen Schriften geführte Kampf richtete sich gegen naturalistischen Realismus, Krämergeist, Egoismus und Protagonismus eingebildeter Stars. Craig suchte den nach großen Auftritten ‚durstenden‘ Schauspieler zu zähmen und ihn in ein harmonisches Zusammenspiel sämtlicher Bühnenelemente einzufügen“.[3]

2.

Auf der Menschenbühne ist die „Figur“ die Schnittmenge zwischen einem Darsteller, also einer natürlichen Person, einerseits und dem Entwurf einer fiktiven Person durch einen Autor andererseits. Gestalterischer Mittler zwischen beidem ist der Regisseur. Der Darsteller verkörpert die Figur (mit ihren körperlichen, charakterlichen und biografischen Eigenheiten) und agiert nach Vorgabe der Regie und äußerlicher Veränderung durch Kostüm und Maske auf Grundlage der vom Autor vorgegebenen Handlung und des Textes: Er spielt eine „Rolle“. Im Falle des Figurentheaters[4]

---

1 Peter K. Steinmann: Figurentheater. Reflexion über ein Medium. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 1983, S. 73.

2 Wenn im Folgenden von „Theaterfiguren“ gesprochen wird, so bezieht sich dies nicht in einem allgemeinen Sinn auf „Figuren auf dem Theater“, sondern auf Puppen, Marionetten u. ä. Zur Verdeutlichung des Zusammenhangs erscheint *Theaterfiguren* daher *kursiv*.

3 Hana Ribi: Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das Schweizerische Marionettentheater. [Basel]: Theaterkultur-Verlag 2000. (= Schweizer Theaterjahrbuch. 61.) S. 49.

4 Ein kleiner Exkurs in die Begrifflichkeit tut Not. In der Bundesrepublik Deutschland wurde bis zur Wiedervereinigung und darüber hinaus unter „Puppentheater“ Handpuppentheater verstanden. „Marionetten“ bildeten eine Klasse für sich, und „Figurentheater“ hießen die „modernen“, ambitionierten, innovativen Formate mit Tischfiguren oder Objekttheater. In der DDR, wo die strukturellen Bedingungen weit günstiger und die ästhetischen Formen weiter entwickelt waren, hatte der Begriff Puppentheater keine einschränkende Bedeutung,

kommt eine Ebene hinzu: der Puppenspieler. Auch er ist Darsteller, doch er verkörpert die Figur nicht selbst. Das äußere Erscheinungsbild der Bühnenfigur wird in die *Theaterfigur* ausgelagert. In diesem Sinne wird die „Figur" etwas konkret Materielles, eine figürliche Darstellung.

3.

Im Gegensatz zum menschlichen Darsteller sind *Theaterfiguren* in der Regel Spezialisten. Je höher ihr Wiedererkennungswert, desto besser. Ausnahmen bestätigen auch diese Regel: Figuren, die vielseitig einsetzbar sind, oder der modulare Figuren-Fundus des historischen Marionettentheaters, der aus Körpern, Kostümen und Köpfen bestand, die für jede Aufführung kombiniert wurden. Auf eine bestimmte Figur reduziert zu werden ist für *Theaterfiguren*, im Gegensatz zu menschlichen Darstellern, weder unbefriedigend noch ein Karriere-Risiko.

4.

Typisch für die *Theaterfigur* ist, dass der an der Rolle ausgerichtete Entwurf Ausgangspunkt ihrer Gestaltung ist. Welchen Charakter soll sie verkörpern? Welche Bewegungen muss sie zulassen? Wie soll sie wirken? Überlegungen, wie sie auch bei der Besetzung einer Rolle mit einem menschlichen Darsteller maßgeblich sind. Bei der *Theaterfigur* wird der Versuch unternommen, sie für die gedachten Anforderungen maßzuschneidern. Die Grenzen der Gestaltung sind dabei naturgemäß viel weiter gesteckt als diejenigen der Verwandlung, die Kostüm und Maske an einem Darsteller aus Fleisch und Blut erreichen können, ein Grund, weshalb *Theaterfiguren* für extreme Rollen prädestiniert sind. „Wichtiger als das gestalterische Moment ist allerdings die Bewegung, die Aktion."[5]

5.

Mit dem Menschentheater hat das Figurentheater gemeinsam, dass es ohne Regie nicht seriös machbar ist. Im Inszenierungsprozess wird die Verfahrensrichtung dann oft umgekehrt. Jetzt wird mit der Figur probiert, nach Bildern gesucht, jetzt werden ihre Eigenheiten aufgespürt und integriert. Die Eigengesetzlichkeiten der Figuren nehmen mitunter erstaunlichen Einfluss auf die Inszenierung.

6.

Generelle Aussagen zum Figurentheater[6] werden erschwert durch den erheblichen Unterschied zwischen direkt geführten Figuren (Handpuppen, Klappmaulfiguren,

---

ein Verständnis, das sich in den neuen Bundesländern behauptet. An der Kölner Universität hat es sich bewährt, den Begriff „Figurentheater" als Oberbegriff für alle Formen live dargebotener Animation zu verwenden. Animation bedeutet: an sich lebloser Materie den Anschein von Leben zu verleihen, sie zu beseelen, von lateinisch „anima". Die Grundsätze glaubhafter Animation erweisen sich bei genauer Betrachtung als spartenübergreifend zwischen Figurentheater, großer Bühne, TV und Film.

5 Steinmann, Figurentheater, S. 67.

6 Kein Praktiker hat sich so intensiv mit den Grundlagen des Figurentheaters befasst wie der Berliner Puppenspieler P. K. Steinmann: „Puppenspiel ist ein fast undenkbarer, ein unge-

Tischfiguren, Kostümpuppen) und indirekt geführten (Marionetten). Hand- und Klappmaulfiguren sind gewissermaßen Verkleidungen des Spielers, entweder der Hand, des Arms oder des ganzen Körpers im Falle von innen geführter Kostümpuppen. Marionetten haben ganz andere Eigenschaften. Sie hängen an Fäden, die der Schwerkraft entgegenwirken. Bei der Marionette wird das Moment einer höheren Kraft, die sie lenkt, besonders deutlich, was sie zum Gegenstand mannigfacher Reflexionen in Kunst und Literatur gemacht hat. Der bekannte Wiener Maler, Grafiker, Bildhauer und Puppenspieler Richard Teschner formulierte ihre geheimnisvolle Faszination:[7]

> „Die Marionette kann man gewissermaßen als ein Mittelding zwischen dem reinen und einmaligen Kunstwerk des Bildhauers und der lebenden Gestalt des Schauspielers auf der Menschenbühne ansehen. Sie ist zwar ein lebloses Gebilde aus Holz und anderen toten Stoffen, solange sie im Kasten des Puppenspielers hängt, sobald er sie aber in die Hände nimmt und an den Schnüren und mittels Stäbchen über seine Bühne führt, erfährt sie eine merkwürdige Beseelung und ein beinahe unheimliches Eigenleben."[8]

7.

Phantasiebegabten Zuschauern fällt es leichter, sich auf Figurentheater einzulassen. Extremes, wenn auch fiktives Beispiel ist Don Quijote, der ja auf der Suche nach ritterlicher Bewährung bereits in Windmühlen gewaltige Gegner zu sehen vermochte und angesichts von Meister Pedros Puppenspiel nicht an sich halten konnte und selbst zum Akteur wurde, indem er mit dem Schwert der verfolgten Melisendra und ihrem Befreier zur Hilfe eilte und dabei das Puppentheater kurz und klein schlug.[9]

8.

Theaterfiguren, die allgemein bekannt sind und deren Auftreten verfestigte Erwartungen des Publikums abrufen, nennt man auch im Figurentheater: Typ. Idealtypischer Typus auf dem Figurentheater ist der Kasper. Er steht in der Tradition der Lustigen Figur auf dem Theater und ergreift Partei aus dem Blickwinkel der

---

heurer Vorgang: […] Rational weiß man, wie die Bewegung dieses Materials vom Menschen abhängt. Das nützt aber nichts, denn was man sieht, ist eine lebende Person." Im Idealfall jedenfalls. Steinmann erklärt die Wirkungsweise der „Irreführung", die die Illusion letztlich darstellt, mit der Existenz von als Erfahrung gespeicherten sinnlichen Eindrücken, auf die der Mensch permanent zugreift, unbewusst und zwangsläufig. Steinmanns „These: Puppen dienen der Projektion eigener Wünsche, Bilder und Erfahrungen." Ebenda, S. 68.

7 Richard Teschner (geb. 1879 in Karlsbad, gest. 1948 in Wien), Künstler des Wiener Jugendstils.

8 Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters. Herausgegeben von Franz Hadamowsky. Wien; Stuttgart: Wancura [1956], S. 38.

9 Miguel des Cervantes Saavedra: Meister Pedro. (Auszug [aus: Der sinnreiche Don Quijote von der Mancha. München: Winkler 1956.]) In: Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater. Herausgegeben von Alexandra Millner. Wien: Sonderzahl 2005, S. 73–81, hier S. 76 f.

„einfachen Leute", schaut im Rahmen seiner beschränkten Möglichkeiten aber auch auf seinen Vorteil.

9.

Theaterfiguren haben einen entscheidenden Vorteil: ihnen ist rein gar nichts peinlich. Sie kennen weder Rücksicht noch Respekt. Es sei denn, Spieler oder Regisseur weisen sie in ihre Schranken. Es scheint, als hätten sie eine diebische Freude am Ungezügelten. Es entsteht der Eindruck, nicht der Spieler spiele die Rolle der Puppe, sondern sie selbst. Der Spieler versetzt sie in die Lage dazu. Ohne seine Hilfe ist sie eine leblose Puppe, mit seiner Hilfe entfaltet sie sich selbst und unterliegt dabei nicht zwangsläufig allen seinen persönlichen Beschränkungen. Die Figur wächst über den Spieler hinaus. Objektiv betrachtet sind es selbstverständlich Regisseur und Spieler, die die Entscheidungen treffen. Subjektiv schiebt man die Verantwortung ein Stück weit der Figur in die Schuhe und weitet dabei Grenzen, und seien es die des guten Geschmacks.

> „[…] Theaterpuppen beziehen ihre Wirkung aus der Projektion, der inneren Bewegung des Betrachters und sind auch Reflektoren, aber die Assoziation wird durch Bewegung, Rolle und So-Sein ausgelöst. Theaterpuppen haben eine eigene Persönlichkeit. Ungespielt sind sie nichts, sind sie unfertig, erst der Animator, der Mensch macht sie zu einer fertigen Person, aber immer zu einer neuen, vom Spieler unabhängigen Person."[10]

10.

Theaterfiguren können über ihre ursprüngliche Rollenfestlegung hinaus variabel eingesetzt werden. In seinen Workshops lässt Neville Tranter die Teilnehmer mit einer einzigen Figur aus einer früheren Inszenierung (Sino aus *Nightclub*) verschiedenste Rollen spielen, vom Neugeborenen bis zur alten Hexe, was unter seiner Anleitung erstaunlicherweise gelingt. Auf der Bühne kommt man der Imagination des Publikums üblicherweise mit einer rollenspezifischen Gestaltung mehr entgegen.[11]

11.

Anders als bei der traditionsreichen Kunst des „Bauchredens" sprechen die Spieler in der „offenen Spielweise" alle Rollen, die der Puppen und eventuell eine eigene, im Prinzip für den Zuschauer sichtbar. Allen voran Neville Tranter, legen viele

10 Steinmann, Figurentheater, S. 68.

11 Neville Tranter, der allein mit skurrilen, lebensgroßen Figuren abendfüllende Stücke auf großen Schauspielbühnen aufführt, thematisiert zu Beginn von *Schicklgruber* zum Vergnügen des Publikums die Rollenzuschreibung. Die Figur, die die Hitler-Rolle spielen soll, opponiert. Sie will Goebbels verkörpern: „psychological much more interesting". „I'm a Goebbels-actor." Tranter, der vor den Augen des Publikums in die Rolle von Heinz Linger, Hitlers Adjutanten, schlüpft, indem er pointiert eine Gasmaskenbrille aufsetzt, lacht die Figur aus: „You as Goebbels". „I'm a profi, I can play every role, even Eva Braun if you like. But him, noooo." Tranter schafft Fakten, indem er der Figur den typischen Hitler-Schnurrbart anklebt und den Arm zum Hitlergruß hebt: „Heil Schicklgruber". Die Figur erwidert den Gruß und ergibt sich mit einem kräftigen „Scheiße" in ihr Schicksal.

Puppenspieler bewusst keinen Wert darauf, dies völlig zu verbergen, weil die Kunst des Bauchredens dann im Mittelpunkt des Interesses stünde und so das Publikum letztlich von der Handlung ablenken würde. Umgekehrt stehen tatsächlich bei den Bauchrednern, auch bei denen, die gute Puppenspieler sind, ihre geheimnisvollen Fertigkeiten im Vordergrund und nicht so sehr die Darbietung einer Geschichte.

12.

Faszinierend und überraschend sind Momente, in denen Figuren ihrem Spieler überlegen zu sein scheinen und sich das für den Spieler durchaus auch so anfühlt. Neville Tranter nennt seine Workshops „The Power of the Puppet". Wer jemals daran teilgenommen hat, kennt die erstaunliche Erfahrung, dass von einem „Gegenstand", den man selbst in der Hand hat, eine Bedrohung ausgeht. Bei einer Waffe wäre das nachvollziehbar, aber bei einer Puppe?[12]

13.

Geht es an den Bühnentod, sind Figuren aus nachvollziehbaren Gründen eindeutig im Vorteil. In dem Moment, in dem der Spieler die Animation unterbricht, kehren sie schlagartig in ihren ursprünglichen Zustand als tote Materie zurück. Was andererseits zur Folge hat, dass in Inszenierungen Figuren nicht unreflektiert zwischenzeitlich abgestellt werden sollten, weil der Spieler womöglich gerade über zu wenige Hände verfügt. Auch eine unbewegte Figur lebt und atmet eigentlich nur, solange die Verbindung zum Spieler aufrecht erhalten wird.

Zwei Fallbeispiele

1. Kasper

Kasper: Das hier ist ja wieder einmal typisch! Kann hier auch mal ein Betroffener zu Wort kommen? Ihr habt ja Glück, dass ich überhaupt noch mit euch rede, jawohl, beim nächsten Mal will ich mit zum Bürgermeister. Merkt euch das!

Zugegeben, mir es schon auch noch ärger ergangen. Ganz schön harte Zeiten haben ich und meine Vorfahren und Verwandten in ganz Europa erlebt. Dabei sagen immer alle, dass ich die „Lustige Figur" auf der Bühne bin. Ich wüsste nicht, was daran lustig ist, von den Bühnen verbannt zu werden, weil so Neunmalkluge meinten, so arme Würschtel wie ich täten der Bildung schaden und sogar der Moral. Zum Glück nahm man es damit beim Puppentheater nicht so ernst. Aber was für Rollen habe ich bekommen? Beim Marionettentheater musste ich meistens den Diener geben, beispielsweise bei einem Dr. Faust. Da hab ich gesehen, was es mit den Blitzgescheiten auf sich hat. Naja, hol sie der Teufel. Aber ich hab mich so durchgeschlagen, hab für mich abgezweigt, was drin war, am liebsten mal einen guten Schluck. Geistige Getränke hatten

12 Rudi Strauch: Neville Tranter – Überwältigend. Workshop „The power of the puppet" auf Hof Lebherz, Warmsen. In: Puppen, Menschen & Objekte (1997), Nr. 97/2.

meine Herren doch immer reichlich. Aber wer war zuletzt der Trunkenbold? Natürlich der Kasper. Unverschämtheit.

Beim Handpuppentheater ging es auch nicht besser, die hatten keine ordentlichen Stücke, und deshalb musste ich die Hauptrolle übernehmen. Typisch. Da hat mich halt manchmal die Wut überkommen, und ich habe die Bösen alle totgeprügelt, das Krokodil, den Teufel und auch den Tod habe ich nicht verschont. Ja, stimmt, die Schandarmen haben auch schon mal was abgekriegt. Das haben die Leut' lustig gefunden. Und ich bin noch wütiger geworden. Aber ich hab immer meine Meinung gesagt, auch wenn ich dabei manchmal was verdreht habe, dann war es erst recht die Wahrheit. Jawohl. Das haben die Leute tapfer gefunden, weil das haben sie sich selbst nicht getraut.

Vor hundert Jahren ging es schlecht, kaum einer wollte meine Vorstellungen sehen. Da ist mir aber auch wieder etwas eingefallen. Ich hab mich von dem Max Jacob seine Freunde finden lassen und die haben mich ihm zum Geburtstag geschenkt. Und die ganzen Wandervögel hatten einen Riesenspaß und haben gleich einen Lebensunterhalt daraus gemacht, mit mir als Hauptperson. Die haben mich und meine Kollegen tausendfach kopiert und in die ganze Welt verschickt. Jetzt war ich der nette Onkel, der ganz lieb versucht, es der Gretel, der Großmutter und dem Seppl recht zu machen. Weil mir das nicht immer gleich gelungen ist, fanden mich wieder alle lustig. Ich als Kinderfreund, zum Glück hat niemand so genau in mein Gesicht gesehen, von Kinderfreund steht da nichts geschrieben. Aber man schaut halt wo man bleibt.

Dann begannen bald die Zeiten, wenn Leute mit Schlapphüten in die Vorstellung kamen, dann musste selbst ich mich in Acht nehmen. Aber wir haben ja kräftig mitgetan und uns schöne Fähnchen ans Auto gemacht. War doch gar nicht so schlecht, in Paris bin ich gefeiert worden, jawohl, und eine Goldmedaille habe ich gewonnen auf der Weltausstellung.

Im Krieg war ich dann ehrenamtlich tätig, gab ja doch nichts zu verdienen. Die Soldaten haben sich die Zeit mit mir vertrieben. In den Kriegsgefangenenlagern haben sie mich aus Kistenholz oder Bettpfosten geschnitzt und ich war das Sinnbild für die Kultur in besseren Zeiten.

Die Nachkriegszeit war besonders in Deutschland lausig, drüben zuerst schon wieder Schlapphüte und hüben haben wir kleine Brötchen gebacken, kinderlieb und pädagogisch. Das war wirklich kein Spaß. Sogar als Hilfspolizist beim Polizei-Kasper muss ich arbeiten. Bis heute. Aber meine Karriere beim Fernsehen, die ist nicht zu verachten, ich bin sozusagen ein Fernsehpionier.

In den letzten Jahren haben einige Puppenspieler den alten Jahrmarktskasper wiederentdeckt, beim Frieder Kräuter vom Theater Guglhupf darf ich wieder alle totschlagen, und das Deutsche Institut für Puppenspiel in Bochum hat mir ein internationales Festival gewidmet: „Kasper reloaded". Das heißt, dass ich jetzt wieder geladen bin. Und ob ich geladen bin, weil ihr mich nicht mit zum Bürgermeister genommen habt! Wo ist bloß mein Knüppel!?

2. Vom Handpuppentheater zum Fernsehpuppenspiel

Krokodil: Ganz schön in der Klemme unser guter Kasper. Von wegen Karriere beim Fernsehen. Die Wahrheit ist nämlich, dass er mit seiner starren Mimik auf dem Fern-Seh-Schirm vollkommen versagt hat. Jawohl. Egal wie oft er mich gefangen oder totgeschlagen hat – na nur auf der Bühne versteht sich. Angeblich soll ich dort stellvertretend für übermächtige Bedrohungen wie Drachen sein. Ha, ha, ha, sehr lustig. Möchte den Kasper sehen, wenn einmal ein richtiger Drache kommt, ha! Also wirklich auf dem Bildschirm ein Totalausfall, der Kasper. Da haben ganz andere Karriere gemacht, die beim Kaspertheater nur Statisten waren, nämlich die Klappmaultiere. (Horcht) Wie, ich bin kein Fernsehstar, ich vielleicht nicht, aber Hund und Hase. Jawohl, der „Caesar" und „Wuschl" waren mit mir beim Hohnsteiner Theater! Und wie die Karriere gemacht haben, der Kasper wurde nach Hause geschickt. Caesar wurde sogar der erste Fernseh-DJ und konnte sich bis in die 80er Jahre auf der Mattscheibe halten. Jawohl, so war das. Unvergessen, sag ich euch. Da kommt jemand, ohweh, vielleicht ist es der Kasper mit dem Knüppel?[13]

13 Beatrix Müller-Kampel, die am Institut für Germanistik der Universität Graz u. a. zur Geschichte der „Lustigen Figur" forscht, hat im Rahmen der LiTheS-Forschungsgruppe auf der Online-Plattform „Kasperl & Co." (http://lithes.uni-graz.at/kasperl.html) eine ansehnliche Zahl an Dokumenten wie auch eine historische *Kasperl-Bibliothek* für die Forschung zugänglich gemacht.