



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 „discrepanten 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.



zugesebenen 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 Ich-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. Ausgangspunkt sind einfache Modi wie Scherz, Traum etc., aber interessant ist, dass wie bei der Musik, wo Tonarten und Schlüssel gelten, das Szenario sich vieli-gliedrig 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 missverständlicher – 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 wird¹⁷, 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 Theatermakers, 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 verkörpern 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 Goebels formuliert hat, [den] ‚herrschaftsfreien Raum‘ des theoretischen und praktischen Experimentierens“ auszuloten³²: 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“ gebe⁴³ – 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 ‚validé‘ 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 Ganze⁵⁰ – 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 Theatermäßige-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 Rollena priori, 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.