

Daniel Habit, Christiane Schwab, Moritz Ege,  
Laura Gozzer, Jens Wietschorke (Hrsg.)

# Kulturelle Figuren

Ein empirisch-kulturwissenschaftliches Glossar



Münchner Beiträge zur Volkskunde

WAXMANN

**Münchener Beiträge zur Volkskunde**  
herausgegeben vom  
Institut für Empirische Kulturwissenschaft  
und Europäische Ethnologie  
der Universität München

Band 49

# Kulturelle Figuren

Ein empirisch-kulturwissenschaftliches Glossar

Festschrift für Johannes Moser

herausgegeben von

Daniel Habit, Christiane Schwab, Moritz Ege,

Laura Gozzer, Jens Wietschorke



Waxmann 2023  
Münster • New York

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

**Münchener Beiträge zur Volkskunde, Band 49**

ISSN 0177-3429

Print-ISBN 978-3-8309-4801-8

E-Book-ISBN 978-3-8309-9801-3

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2023

Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Anne Breitenbach, Münster,

nach dem Design von Natalie Bayer, München

Umschlagabbildung: © Die Herausgeber\*innen

Satz: Tomislav Helebrant, München

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.  
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des  
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung  
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.



# Inhalt

Vorwort. . . . .	9
Was sind kulturelle Figuren? Zur Einführung <i>Jens Wietschorke und Moritz Ege</i> . . . . .	11
Anon <i>Christian Carbonaro</i> . . . . .	25
Arbeitsassistentz <i>Kirsten Salein</i> . . . . .	33
Aufsteiger(:in?) <i>Walter Leimgruber</i> . . . . .	41
Autofahrer:in <i>Alina Becker</i> . . . . .	49
Beobachter:in <i>Eveline Dürr</i> . . . . .	57
Citizen Scientist <i>Libuše Hannah Vepřek</i> . . . . .	63
Civil Servant <i>Niels Jul Nielsen</i> . . . . .	71
Detektiv:in <i>Simone Egger</i> . . . . .	77
Der echte Wiener <i>Jens Wietschorke</i> . . . . .	83

Erinnerungstourist:in <i>Burkhard Lauterbach</i> . . . . .	91
Expatriat <i>Katharina Eisch-Angus</i> . . . . .	97
Feministin* <i>Beate Binder</i> . . . . .	103
Flüchtling <i>Anja Kittlitz</i> . . . . .	109
Football fan <i>Banja Potkonja</i> . . . . .	115
Gast <i>Max Ott</i> . . . . .	119
Geschworene:r <i>Sönke Friedreich</i> . . . . .	125
Gold Digger <i>Laura Gozzer</i> . . . . .	131
Heiratskandidat:in <i>Annegret Braun</i> . . . . .	139
El huertano/la huertana <i>Klaus Schriewer</i> . . . . .	145
Hustler (academic & otherwise) <i>Rolf Lindner</i> . . . . .	155
Der jüdische Rückkehrer <i>Franziska Becker</i> . . . . .	165
Kollaborateur:in <i>Sabine Hess</i> . . . . .	173

Inhalt	7
Lebensstilmigrant:in <i>Christiane Schwab</i> . . . . .	179
Nachwuchswissenschaftlerin <i>Miriam Gutekunst und Alexandra Rau</i> . . . . .	185
„Ossis“ und „Wessi“ <i>Irene Götz</i> . . . . .	193
Professorin <i>Johanna Rolshoven</i> . . . . .	201
Querdenker:in <i>Daniel Habit</i> . . . . .	213
Schlawiner:in <i>Olga Reznikova</i> . . . . .	221
Steirerbua <i>Bernhard Tschofen</i> . . . . .	229
Wiesnwirt <i>Emily Hartmann</i> . . . . .	241
Wissenschaftsaussteiger:in <i>Maria Schwertl</i> . . . . .	249
Tagedieb <i>Friedemann Schmoll</i> . . . . .	257
Terrorist <i>Alexandra Schwell</i> . . . . .	263
Tourist:in <i>Regina Römbild</i> . . . . .	273
Urban Gardener <i>Nevena Škerbić Alempijević</i> . . . . .	281

Vanilla Girl <i>Moritz Ege</i> . . . . .	285
Zeitzeug:in <i>Marketa Spiritova</i> . . . . .	295
Zonis <i>Alexa Färber</i> . . . . .	301
Zuagroaste:r <i>Brigitta Schmidt-Lauber</i> . . . . .	311
Autor:innenverzeichnis . . . . .	321

# Vorwort

Am 26. November 2023 wird Johannes Moser 65 Jahre alt. Damit beginnt auch sein Endspurt als Lehrstuhlinhaber und Leiter des Instituts für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie (EKW\*EE) der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu diesen Anlässen widmen wir Hannes diese Festschrift, die das facettenreiche Spektrum seiner kulturwissenschaftlichen Arbeit spiegeln und viele Menschen zusammenführen soll, die mit ihm wissenschaftlich sowie persönlich verbunden sind.

Die Herausgeber:innen kennen Johannes Moser aus seiner Münchner Zeit. Seit seinem Amtsantritt an der LMU im Jahr 2006 ist das Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie außerordentlich gewachsen. Unter seiner Ägide wurden zahlreiche Forschungsprojekte initiiert, Kooperationen aufgebaut und neue Stellen geschaffen. In seiner eigenen Forschungsarbeit hat Johannes Moser wichtige Beiträge und Impulse zu stadt- und wirtschaftsanthropologischen Themen, zur Arbeitskulturen- und Populärkulturforschung und zuletzt auch zur Digitalisierung geliefert und dabei epistemologische und methodologische Perspektiven eröffnet, die das Fach insgesamt weitergebracht haben. Die von ihm mitinitiierte und als Sprecher repräsentierte DFG-Forschungsgruppe „Urbane Ethiken“ war über Jahre hinweg ein stadtanthropologisches Unternehmen mit internationaler Strahlkraft. Seine ethnografische Neugier und Offenheit für neue (Problem-)Felder, seine interdisziplinäre Perspektive und sein Engagement in gesellschaftlichen Debatten machen ihn zu einem wichtigen Vorbild für viele Nachwuchswissenschaftler:innen.

In Graz, Frankfurt, Dresden und vor allem in München hat Johannes Moser zahllose Studierende für die Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie begeistert – in seiner Einführungsvorlesung, in Dutzenden von thematischen und grundlegenden Seminaren, in innovativen Studienprojekten und Exkursionen von Schottland bis Kroatien, von Sevilla bis Chişinău. Auch die Förderung von Doktorand:innen und die internationale Vernetzung des Faches konnte Johannes Moser durch die Mitgründung des internationalen Promotionsprogramms „Transformations“ maßgeblich voranbringen. In seinem Büro mit Blick auf den Englischen Garten finden Studierende und Doktorand:innen,

Mitarbeitende und Fachkolleg:innen immer ein offenes Ohr, wissenschaftliche Anregungen und solidarische Unterstützung.

Um die thematische Vielfalt von Johannes Mosers Werk zu würdigen und zugleich den Gratulant:innen in dieser Festschrift einen großen Denkspielraum zu ermöglichen, stellen wir in diesem Band das Konzept der Figur in den Mittelpunkt. In einer theoretischen Hinführung sowie zahlreichen Einzelbeiträgen soll das kulturanalytische Potenzial einer Perspektive ausgelotet werden, die Figuren und Figurierungen als ein wesentliches Element kultureller Ordnungen betrachtet. Figuren sind dabei mehr als nur Kristallisationskerne des Zeitgeistes, sondern dienen dazu, die Komplexität von Situationen und Handlungsmustern zu reduzieren, charakteristische Erscheinungen in einen Begriff zu fassen und einzuordnen. Sie tragen dazu bei, individuelle und kollektive Muster zusammenzudenken, sie verweisen auf ein Denken in Bildern, in Typisierungen und damit immer auch in Stereotypen. Sie verorten Akteur:innen darüber hinaus in historischen Bezugssystemen, in Traditions- und Herkunftslinien. Wenn wir Figuren als verdichtete, „lesbar“ gemachte Figurationen der sozialen Welt verstehen, gehen wir nicht zuletzt der Frage nach, wie diese Figuren zwischen Medien und Alltag zirkulieren und welche Rolle sie als Identifizierungs- und Subjektivierungsschemata zwischen medialen Repräsentationen und performativen Praktiken spielen.

Der Band soll also einerseits einen Beitrag zu kulturtheoretischen Fragen liefern und andererseits eine exemplarische Galerie kultureller Figuren aus Geschichte und Gegenwart vorstellen. Wir sind davon überzeugt, mit diesem Ansatz etwas vom Denkstil und den wissenschaftlichen Interessen von Johannes Moser zu treffen. Nicht auszuschließen ist, dass er sich in einigen der hier beschriebenen Figuren – vom Aufsteiger bis zum Zuagroasten – auch ein kleines bisschen selbst wiedererkennt. Lieber Hannes, wir hoffen, dass Dir dieses Geschenk von Weggefährt:innen, Freund:innen und eng verbundenen Kolleg:innen eine anregende Lektüre bereitet und gratulieren Dir nochmals ganz herzlich zu Deinem Geburtstag!

# Was sind kulturelle Figuren? Zur Einführung

Jens Wietschorke und Moritz Ege

Ein Buch über „kulturelle Figuren“ mag auf den ersten Blick etwas Antizyklisches oder gar Anachronistisches an sich haben – angesichts der vieldiagnostizierten, umfassenden Verflüssigung des Sozialen (Bauman 2003), einer Hybridisierung von Identitäten (Bhabha 1994) oder einer „Gesellschaft der Singularitäten“ (Reckwitz 2017). Denn wenn von kulturellen Figuren die Rede ist, dann geht es zunächst einmal um scheinbar gegenläufige Prozesse: um vereinheitlichende, komplexitätsreduzierende Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen, um die Kristallisierung von Identitäten, um die gestalthafte Gerinnung des Sozialen. Die kulturwissenschaftliche Frage nach der Herausbildung und dem weiteren Schicksal von kulturellen Figuren und sozialen Typen wendet sich Verallgemeinerungen zu, die die soziale Welt prägen – kollektiv erfahrenen, repräsentierten, ausgehandelten Gestalten, die die kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen greifbar machen, oder auch nur greifbar zu machen scheinen. Diese Perspektive bringt es zugleich mit sich, die Figurierungsprozesse in der Alltagskommunikation, in medialen Darstellungen und auch in den Kultur- und Sozialwissenschaften selbst, aus denen kulturelle Figuren hervorgehen, als zeitgebunden, ambivalent und hochgradig dynamisch zu begreifen.

Was kann man von einer solchen Perspektive erwarten? Wo liegen die möglichen „epistemischen Leistungen sowie Begrenzungen“ (Moser/Schlechtriemen 2018: 164) dieser Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Denkform? Warum wir hier dezidiert von kulturellen Figuren sprechen und nicht von sozialen Typen oder Sozialfiguren – all dies soll uns weiter unten beschäftigen. Zunächst einmal stehen aber einige allgemeinere Einordnungen an, die für alle genannten Begriffe gelten sollten. Im Sinne einer knappen Einführung in den vorliegenden, Johannes Moser gewidmeten Sammelband möchten wir zunächst einige Hinweise zur Forschungsgeschichte geben, um dann sechs Punkte hervorzuheben, die uns im Zusammenhang mit diesem Thema besonders wichtig erscheinen. Ziel des Bandes ist es, die Forschungsperspektive auf Figuren und Figurierungen als eigenständigen Beitrag zu einer empirischen Kulturanalyse zu positionieren, die einen gesellschaftsdiagnostischen Ehrgeiz pflegt und etwas zu den gesellschaftlichen Verhältnissen zu sagen hat. Zugleich wollen wir diese Forschungsperspektive genauer konturieren und reflektieren. Figuren können – das möchten wir in

dieser Skizze aufzeigen – ein Schlüssel zur Kultur- und Gesellschaftsanalyse sein, weil ihre signifikante Kraft in sich bereits das Wagnis der Verallgemeinerung enthält, das zu einer solchen Analyse notwendig ist.

Figuren sind Hybride aus Fiktion und Realität.<sup>1</sup> Wollte man eine Wissenschafts- und Forschungsgeschichte der kulturellen Typen und Figuren schreiben, dann müsste man vermutlich bei Literatur und Journalismus beginnen – und nicht erst bei den bekannten kulturellen Figuren der Kultur- und Sozialwissenschaften des 20. Jahrhunderts. Einige Schlaglichter: Ein frühes Format typisierender Darstellung des Sozialen ist das *Tableau*, das verschiedene, als typisch vorgestellte Gestalten nebeneinander präsentiert. Tableaus gab es im 18. Jahrhundert in Form von Bilderbogen (vgl. Wietschorke 2021), aber auch in literarischer Form, als Gesellschaftsbeschreibung: „Der erfahrungsbetonte Weltzugang der Aufklärung entdeckte die Figur als soziologisches Modell, als scholastische und metaphysische Formen der Weltdeutung in den Hintergrund traten und der Mensch und seine soziale Umwelt zunehmend als historische Erscheinungen aufgefasst wurden“ (Schwab 2014: 38). So lieferte Louis-Sébastien Mercier ab 1781 in seinem berühmt gewordenen *Tableau de Paris* nicht zuletzt auch eine Serie von Typenbeschreibungen: „Typisierte Einheiten, wie ‚le bourgeois‘, ‚le charlatan‘, ‚femmes auteurs‘, ‚comédiens italiens‘ oder ‚les élégants‘ ermöglichen es Mercier, seinem Lesepublikum das mannigfaltige Paris zu erschließen und es auf einer alltagsweltlichen Ebene sichtbar zu machen“ (ebd.). Auch das voluminöse literarische Werk des Romanciers Honoré de Balzac umkreist die sozialen Welten der französischen Hauptstadt; Balzac sah es als seine literarische Aufgabe an, „die zwei- oder dreitausend markanten Gestalten einer Zeit zu schildern, denn diese Summe von Typen enthält schließlich jede Generation“ (zit. nach Moser/Schlechtriemen 2018: 166). Der Sozialreporter und Pionier der Stadtethnografie Henry Mayhew hat die sozialen Welten von *London Labour and the London Poor* um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach wiedererkennbaren Figuren „von Königin bis Katzendieb“ (Ege 2005) geordnet und gerade durch seinen klassifizierenden Beschreibungsmodus ein prägnantes Bild des viktorianischen London gewonnen. Der *Flaneur* entstand als Prototyp des urbanen Beobachters bei Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire, woran später nicht ohne Grund gerade Autoren wie Walter Benjamin, Franz Hessel und Siegfried Kracauer anknüpften, die sich ihrerseits zwischen Literatur, Journalismus und Soziologie bewegten. Kracauer wiederum lieferte mit seiner Untersuchung *Die Angestellten* ein klassisches Beispiel einer gegenwartsdiagnostisch ausgerichteten figurativen Soziologie (Kracauer 1930). Eine Schlüsselrolle für die soziologische Wissenschaftsgeschichte spielte auch die Figur des *Fremden*, die bei Georg Simmel wie bei Alfred Schütz

1 Vgl. zur Fiktionalität von Figuren u. a. Ege 2013: 155; Moser/Schlechtriemen 2018: 175.



und – etwas anders – bei Norbert Elias als Indikator für das Funktionieren gesellschaftlicher Prozesse des Ein- und Ausschlusses benutzt wird.

Während Simmel, Schütz und Elias ihre Figuren eher am Reißbrett der historischen und theoretischen Soziologie entwickelten, entstanden im Umkreis der Chicago School der US-amerikanischen Soziologie empirische Studien, die um spezifische Sozialfiguren kreisen. Neben vielen anderen Feldforschungen steht Nels Andersons *Hobo* exemplarisch für diese „character-focused studies“, wobei Berufstypen oft die Grundlage für die figurativen Analysen darstellten (Wynn 2011: 520–524). Ralf Dahrendorf benutzte in den 1960er-Jahren den Begriff der „Sozialfigur“, als er der These nachging, dass das „englische Arbeiterkind [...] das Bild der englischen Universität ebenso bestimmt wie das der englischen Literatur“ (Dahrendorf 1965: 4). Und die Subkulturstudien der britischen Cultural Studies seit den 1960er-Jahren beziehen sich ebenfalls durchgehend – wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise – auf Figurierungspraktiken, wenn sie Teddy Boys, Mods, Rocker, Skinheads, Hippies oder Punks thematisieren. Zugleich rückt in diesen Studien vermehrt die Rolle in den Blick, die Staatsapparate und Medien bei der Emergenz solcher Figuren und in der Konstruktion ihrer Bedeutungen spielen.

Hier wie andernorts sind es jedenfalls gerade die fließenden Übergänge zwischen Journalismus, Literatur und Soziografie, die zur Fokussierung auf Figuren führten:<sup>2</sup> Den prägnanten und signifikanten Personentypus herauszuarbeiten, der nicht einfach auf nur handelnde Individuen verweist, sondern immer auch auf eine ganze, sozial wie kulturell zu definierende Gruppe, und als solcher auch imstande ist, wesentliche Züge des Zustands einer Gesellschaft allgemein zu spiegeln, gehört zu den elementaren literarischen Techniken. Gerade im populären kulturwissenschaftlichen Sachbuch wird dieses Prinzip bis heute immer wieder wirkungsvoll umgesetzt, zuletzt etwa in Annekatrin Kohouts 2022 erscheinendem Buch *Nerds. Eine Popkulturgeschichte* (Kohout 2022). Aber auch erfolgreiche kulturtheoretische und soziologische Zeitdiagnosen zum „nomadischen Subjekt“ (Braidotti 1994) oder zum „Touristen“ (Bauman 1997) nahmen Figurierungen in den Blick.

Dennoch sind theoretische Grundlegungen von Figuren, Figurenkomplexen und Figurierungsprozessen gegenüber der relativ reichhaltigen empirischen Thematisierung, die wir hier nur kurz umrissen haben, rar geblieben. Als einer der Wenigen hat sich der US-amerikanische Soziologe Orrin Klapp in den 1950er

---

2 Bei den Cultural Studies wäre hier zum Beispiel an den großen populären Erfolg von Dick Hebdiges Subkultur-Buch zu denken, das zum Beispiel in der Bundesrepublik nicht als wissenschaftliches Buch vermarktet wurde, sondern in gekürzter Fassung als Aufsatz in einem anderen Band erschienen ist (Hebdige 1983).

und 1960er-Jahren systematisch mit *social types* und Prozessen des *typing* beschäftigt und rund um das einschlägige Personal von „Helden“, „Schurken“ und „Narren“ auch kleinere Studien dazu vorgelegt (Klapp 1958; Klapp 1962). Speziell im deutschsprachigen Raum sind Klapps Arbeiten wenig zur Kenntnis genommen worden, und nur vereinzelt sind konzeptionelle Beiträge zu Typisierungen und Figurierungen erschienen. So hat zwar in den 1980er-Jahren der deutsche Kultursociologe Wolfgang Lipp das Konzept der „Kulturcharaktere“ in die Forschung eingeführt, sich allerdings mehr oder weniger auf die Feststellung beschränkt, „daß es immer wieder ‚Charaktere‘ sind, Handlungspersönlichkeiten und bestimmte, teils elitenhafte, teils außenseiterische Handlungsgruppen, die Kultur erst verlebendigen und aus ihr machen, was sie ist“ (Lipp 1987: 19). Gerd Stein, der in den 1980er-Jahren beim Fischer Taschenbuch-Verlag eine Reihe von fünf Bänden über „Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts“ herausgab, die angeblich „früher in keiner Wohngemeinschaft fehlten“ (Moebius/Schroer 2010: 9), verzichtete gleich ganz auf eine theoretische Grundlegung seines Zugangs. Stephan Moebius und Markus Schroer sprechen in ihrem Sammelband *Diven, Hacker, Spekulant* aus dem Jahr 2010 von „Sozialtypen“, die weder aus sozialen Rollen hervorgehen noch in Form von Berufen oder Professionen zu erfassen sind. Wenn der „Manager“, der „Berater“ oder der „Therapeut“ zum Sozialtypus wird, so Moebius und Schroer, „dann ist er hinsichtlich seiner Erscheinungsform, seines Auftretens und seiner Selbstinszenierung zu einem charakteristischen Merkmal der gegenwärtigen Gesellschaft mutiert“ (ebd.: 8). Man erkennt ihn wieder, und mehr noch: Man erkennt in ihm auch die Gesellschaft wieder. Die Arbeiten von ethnografisch arbeitenden Ethnolog:innen und Kulturwissenschaftler:innen wie Mary Weismantel (2001; über „cholas and pishtacos“ in den Anden) und John Hartigan (2005; u. a. über „white trash“ in den USA) hatten wiederum stärker die Mikroebene von „figures“ und von „figuration“ und die Überlagerungen von Populär- und Alltagskultur zu theoretisieren begonnen und höchst unterschiedliche Bezüge hergestellt, unter anderem zum Cyborg-Konzept Donna Haraways.

Auch in der Empirischen Kulturwissenschaft beziehungsweise Europäischen Ethnologie wurden einige Versuche zur Begriffsbestimmung unternommen. Rolf Lindner bezog sich dafür immer wieder stark auf die Stadtforschung der Chicago-School und des symbolischen Interaktionismus (2003). Johanna Rolshoven konzipierte den Vagabunden einerseits als „erkennbare Gestalt“ (2012: 25) im Sinne einer „sozialen Figur“, andererseits aber die Vagabondage als „Figurativ“, „dem Foucault’schen Dispositiv vergleichbar ... eine wirkmächtige Konstellation von Repräsentationen und Praktiken, die sich im Verlauf der Entwicklung zur Moderne formiert hat“ (2012: 24 f.). Einer von uns hat 2013 – ausgehend vor allem von der Figur des „Prolls“ – eine Reihe von Thesen zur kulturellen Figur

formuliert, vor allem im Kontext der Popkultur (Ege 2013: 26–74), der andere hat sich mit „Wiener Typen“ des 18. und 19. Jahrhunderts befasst (Wietschorke 2014); 2014 haben wir einen gemeinsamen Versuch unternommen, Figuren und Figurierungen als Thema der empirischen Kulturanalyse methodologisch zu fassen (Ege/Wietschorke 2014). Zeitgleich erschien ein von Johannes Moser und Johanna Rolshoven herausgegebenes Themenheft des *kuckuck* zum Thema „Figuren“. „Der Begriff der Figur“, so formulierten die beiden Herausgeber:innen damals, „reklamiert neue Aufmerksamkeit“. Sie betonten die politische Dringlichkeit dieses Themas: Vor dem Hintergrund von Terroranschlägen und neuen Rassismen forderten sie eine vertiefende „Auseinandersetzung mit Sozialen Figuren, ihren Visiotypen, Reduktionen und Differenzierungen im Hinblick auf Rezeptionen, Kontextualisierungen und Konsequenzen“ (Moser/Rolshoven 2014: 4). Silvy Chakkalakals programmatische Überlegungen zur „figuralen Kulturanalyse“ (2021) bieten für das Nachdenken über kulturelle Figuren und ihren Zusammenhang mit Figurationen im Sinne Norbert Elias’ weitere empirisch-kulturwissenschaftliche Rahmungen.

Spezifisch zum Begriff der Sozialfigur haben schließlich Sebastian J. Moser und Tobias Schlechtriemen 2018 einen umfassenderen Grundriss geliefert, der diesen Zugang überzeugend von Perspektivierungen wie Idealtypus, Rolle, Sozialcharakter oder Figuration abgrenzt, die neuere ethnologische und kulturwissenschaftliche Literatur aber nicht zur Kenntnis nimmt. Die beiden Soziologen verstehen Figurierungsprozesse einerseits als einen grundlegenden Modus der sozialen Welt, wenn sie festhalten: „Die Gesellschaft figuriert“ (Moser/Slechtriemen 2018: 177). Andererseits fassen sie Figuren aber auch als emergente Phänomene und als Thema, „in dem soziologische Theoriebildung experimentell neue Forschungsfragen, -wege und -themen auslotet“ (ebd.). Eine solche Theoriebildung erfordere auf der empirischen Ebene eine Kombination ethnografischer und diskurs- und bildanalytischer Methoden.<sup>3</sup>

Wir schließen uns den Plädoyers für eine neuerliche Auseinandersetzung mit dem Thema gerne an und verstehen die sich hier eröffnenden Forschungsfelder ebenfalls als Experimentierfelder neuer Ansätze und Fragen. Im Rahmen dieses Bandes sprechen wir allerdings nicht von „Kulturcharakteren“, nicht von „sozialen Typen“ und auch nicht von „Sozialfiguren“. Wir halten demgegenüber den Begriff der *kulturellen Figur* für tragfähiger. Er steht für einen dezidiert kulturwissenschaftlichen Ansatz, der literarisch-idiografischen Perspektiven, der konstitutiven Medialität von Figuren und Figurierungen sowie ihren performativen Aspekten Rechnung trägt. Kulturelle Figuren entstehen durch die vielschichtige „Verarbeitung des Sozialen“ und sind in genau diesem Sinn *kulturell*; sie ge-

3 Dies hielten u. a. auch Hartigan 1997, Rolshoven 2012 und Ege 2013 fest.

hen nicht unmittelbar aus sozialen Verhältnissen und Strukturen – zum Beispiel Arbeitsteilung und Berufsdifferenzierung, Migrationsprozesse – hervor (Lindner 2022: 220). Das Kulturelle der „kulturellen Figuren“ verweist also auf die kollektive menschliche Findigkeit, auf sich wandelnde soziale Umstände – taktisch, strategisch – zu reagieren, etwas aus sich und anderen zu „machen“. Zugleich verweist sie auf mediale Repräsentationen, Bilder, Narrative, die unser Wissen um solche Figuren immer schon prägen. Wie Rolf Lindner in seiner „Anthropologie der Stadt“ schreibt, zielt der Begriff auf „zeit- und ortsspezifische öffentliche Gestalten [ab], die ... zeitdiagnostischen Wert besitzen. Kulturelle Figuren treten nicht zufällig zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort auf, sie sind vielmehr Indikatoren für gesellschaftliche ‚Zustände‘, im Extremfall findet in ihnen die ‚Gestalt‘ einer Epoche ihren Ausdruck“ (Lindner 2022: 221).<sup>4</sup> Demnach sind Figuren und Figurierungen nicht einfach in der Welt vorhanden, sondern setzen mentale beziehungsweise diskursive Konstruktionsprozesse voraus, die eigene Dynamiken entwickeln. Sie sind „Topoi einer Diskursgeschichte, die scheinbar immer wieder durch Erfahrung bestätigt werden“ (Lindner 2022: 219).<sup>5</sup>

Um in die Essays und kleinen Fallstudien des vorliegenden Bandes einzuführen, seien im Folgenden sechs Aspekte dieser Konstruktionsprozesse angesprochen:

(1) *Kulturelle Figuren leben von ihrer Evidenz*. Das gilt für die soziale Welt selbst ebenso wie für ihre wissenschaftliche Analyse. Dem Vorwort zur deutschen Ausgabe der New Yorker Anthologie *What Was The Hipster* zufolge „klingt es immer so, als müsse man gar nicht lange erläutern, was ein Hipster ist“ (Greif 2012: 7). Entweder man merkt es sofort – oder man merkt es nie. Anders formuliert: „Man erkennt sie, wenn man sie sieht“, wie Dayna Tortorici in ihrem Essay zur Hipster-Figur überschrieben hat (Tortorici 2012: 99). Figurative Kulturanalyse rechnet so mit dem spontanen Wiedererkennungseffekt, der sich auch bei der Lektüre „treffender“ journalistischer Texte oft einstellt. Der „Charme“ des Figurenkonzepts liegt, so Maximilian Jablonowski, „wohl darin begründet, dass es eine nachvollziehbare, sinnvolle Ordnung stiftet, und dies mit recht alltagsnahen Kategorien, die wenig Erläuterung bedürfen“ (Jablonowski 2014: 16). Im genannten Band über *Hipster* findet sich aber auch eine Beobachtung, die auf die grundlegende Historizität von Figuren verweist. Zunächst geht es um die unvermeidliche Unschärfe der Figur: „Jeder Versuch, die Hipster zu beschreiben, ist

4 Als Beispiel dient dem Autor hier der Hochstapler in der Zeit der Weimarer Republik.

5 Lindner versteht vor allem jene Erscheinungen als genuine kulturelle Figuren, die „ihre Besonderheit durch ein betont theatrales, bühnenhaftes Auftreten“ gewinnen (218).

letztlich zum Scheitern verurteilt, weil darin am Ende nie alle die Hipster wiedererkennen, denen sie selbst begegnet sind.“ Je weiter wir uns aber von der Gegenwart entfernen, desto klarer erscheint das Bild der Figur. Denn „eines Tages, wenn die Hipster längst vom Antlitz der Erde verschwunden sein werden, wenn sich die Subkulturen verändert und sich neue Stile und Formen entwickelt haben und wenn neue Begriffe für Lob und Tadel gelten, wird die Hipster-Ära von 1999 bis 2011 von historischem Interesse sein – und die Forscher der Zukunft werden sich darauf verlassen müssen, dass wir im Hier und Jetzt unsere Beobachtungen und Eindrücke notiert haben“ (Greif 2012: 11).

(2) *Figuren sind nicht einfach nur Rollen oder Rollenbilder*, auch wenn die Übergänge zwischen Rollenspiel und Figurierung durchaus fließend sind. Erving Goffman zitiert im Rahmen seiner ethnomethodologischen Theorie des Rollenspiels im Alltag aus William Samsons 1956 erschienenem Roman *A Contest of Ladies*, um zu zeigen, wie die Selbstdarstellung im Alltag die Form rasch wechselnder kleiner Figurierungsakte annehmen kann, in denen die *presentation of self* auf erkennbare Typen rekurriert. Es geht um den Strandbesuch eines Engländers namens Preedy, der sich zwischen anderen Badegästen auf seinem Handtuch niederlässt: „Aber jetzt war es an der Zeit, eine kleine Schaustellung zu inszenieren, die Schaustellung Preedys, des Geistmenschen. Durch geschickte Manöver gab er jedem, der hinschauen wollte, Gelegenheit, den Titel seines Buches zu bemerken – einer spanischen Homer-Übersetzung, also klassisch, aber nicht gewagt und zudem kosmopolitisch –, baute dann aus seinem Bademantel und seiner Tasche einen sauberen, sandsicheren Schutzwall (Preedy der Methodische und Vernünftige), erhob sich langsam und räkelte sich (Preedy, die Raubkatze!) und schleuderte die Sandalen von sich (trotz allem: Preedy, der Sorglose!). Preedys Hochzeit mit dem Meer! Es gab verschiedene Rituale. [...] Es ging darum, so vertraut mit dem Meer, dem Mittelmeer und gerade diesem Strand, zu erscheinen, daß es keinen Unterschied machte, ob er im Wasser oder draußen war. Langsames Schlendern hinunter an den Saum des Wassers – er bemerkt nicht einmal, daß seine Zehen naß werden: Land und Wasser sind für ihn eins! – die Augen zum Himmel gerichtet, ernst nach den für andere unsichtbaren Vorzeichen des Wetters ausspähend (Preedy, der alteingesessene Fischer)“ (Goffman 1983: 8–9).

Samsons Roman in Goffmans Interpretation bietet die Gelegenheit, über die Unterschiede zwischen Posen, Rollen, Figuren und Figurierungen nachzudenken. Die figurativen Bezugspunkte, über die der Protagonist Preedy im Roman seinen Auftritt am Strand imaginiert (der Geistmensch, der Vernünftige, die Raubkatze, der Sorglose und der alteingesessene Fischer) sind sicherlich keine kulturellen Figuren. Dazu fehlt ihnen sowohl die mediale Vermittlung als auch die Kontu-

rierung. Es handelt sich eher um Posen, die kurzfristig eingenommen, dann aber wieder gewechselt werden können. Figuren haben demgegenüber einen stabileren Charakter. Damit sind sie auch spezifischer als der „Geistmensch“ oder der „Sorglose“, die Preedy im Roman nur eine ungefähre Vorstellung von seiner Außenwirkung vermitteln. Der Kontrast wird besonders deutlich, wenn wir diese Bezugnahmen mit denjenigen vergleichen, die Jugendliche oder junge Erwachsene vornehmen, wenn sie Kleidung und Auftreten im Sinne bekannter (sub-)kultureller Figuren *stilisieren*.<sup>6</sup> Deshalb gilt auch:

(3) *Die Analyse von Figuren und Figurationen ist nicht denkbar ohne die Analyse medialer Formate und medialer Zirkulationen.* Bei ihrer Analyse haben wir es mit einer ständigen Verflechtung performativer sozialer Praktiken und medialer Formate und Repräsentationen zu tun. Dabei erhalten die performativen Praktiken durch ihre Fiktionalisierung in medialen Figuren oftmals ihre Stabilität, umgekehrt erhalten die fiktiven medialen Gestalten oftmals nur dadurch ihre Lebendigkeit und Plausibilität, dass sie auf der Bühne oder der Straße imitiert und reproduziert werden. Die städtischen „Originale“ vom Wiener Alexander Girardi bis zur Berliner Claire Waldoff (Wietschorke 2023: 118–122) machen das exemplarisch deutlich. Somit verweist der Zusammenhang von Figuren und Figurationen jenseits des strikten Realitätsprinzips auf *Rollenspiele, Ästhetiken, Erzählungen* und die *Performativität* der sozialen Welt. Figuren verweisen immer auch auf imaginäre Welten, an denen wir alle teilhaben (vgl. Ege/Wietschorke 2014: 33). Diese Welten werden wiederum durch spezifische mediale Infrastrukturen und Dispositive (mit-)gestaltet – die Art und Weise, in der Bilderbögen, illustrierte Zeitschriften, Fernsehen, populäre Romane, Videospiele oder soziale Netzwerke kulturelle Figuren repräsentieren, unterscheidet sich stark. Insofern gehört es wesentlich zu einer figurativen Kulturanalyse, die soziale Welt jenseits eines konkretistischen Empirismus als eine Welt zu denken, in der Bilder, Wahrnehmungen und Vorstellungen immer schon Teil des Realen sind und dieses mit konfigurieren.

(4) *Die Analyse von Figuren und Figurationen kann auch als spezifische Auseinandersetzung mit dem alten Struktur-Praxis-Problem in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung verstanden werden.* Denn in der Analyse von Figuren kommt die Praxis der Figurierung mit der Struktur des sozialen Raums, die Figuren ihren speziellen Platz zuweist, zusammen. So geht es nicht nur um die Untersuchung relativ feststehender medialer Repräsentationen, sondern immer auch um die Praxis ihrer Aneignung und Umdeutung, um Dynamiken der Selbst- und

---

6 Vgl. Ege 2013: 64, 66 f.

Fremdbeschreibung und Prozesse der Selbstdeutung und Selbstmodellierung, wie sie in der Interaktion und Auseinandersetzung mit anderen Akteur:innen permanent ablaufen (vgl. Ege/Wietschorke 2014: 22). (Sub-)kulturelle Stilisierungen treffen hier oftmals auf Etikettierungen von außen (Ege 2014: 8) und koproduzieren mit der Figur ein komplexes Wissensobjekt, das fortwährend ausgehandelt werden muss. Gleichzeitig ist das Invariante der Figur ein Verweis auf die relative Stabilität sozialer Ordnungen und Strukturen, die nicht einfach so in der Praxis verflüssigt werden können, sondern an historisch gewachsene und sozialstrukturell verfestigte Klassifikationsschemata gebunden sind. Somit weist die kulturelle Figur sowohl strukturelle als auch performativ-praktische Seiten auf, was aber gerade die Chance bietet, den Einzelfall als einen „besonderen Fall des Möglichen“ zu konstruieren, wie es Bourdieu einmal formuliert hat, als einen „Einzelfall in einem endlichen Universum möglicher Konfigurationen“ (Bourdieu 1998: 14). Sie erlauben, das gesellschaftlich Wirkliche mit dem – zu einer spezifischen Zeit – gesellschaftlich Möglichen zusammenzudenken und verbinden so Mikro- und Makroperspektiven auf die soziale Welt.

(5) *Kulturelle Figuren haben ein zeitdiagnostisches Potential.* Gerade das oben zitierte Beispiel zur Historisierung des Hipster-Phänomens macht mehr als deutlich, dass soziale und kulturelle Figuren immer über sich hinausweisen. Sie liefern spezifische Momentaufnahmen einer historisch-kulturellen Situation und tragen so dazu bei, gesellschaftliche *conjunctures* verständlich zu machen.<sup>7</sup> So sind Figuren für Gerd Stein stets „zeitgebundene beziehungsweise historische Gestalten“ (Stein 1982: 10), und für Stephan Moebius und Markus Schroer stellt sich immer auch die Frage, „welche Sozialfiguren in welchen Epochen hervorgebracht werden und welche Sozialfiguren gegenwärtig für unsere Gesellschaft prägend sind“ (Moebius/Schroer 2010: 7). Sebastian J. Moser und Tobias Schlechtriemen siedeln sie zwischen „gesellschaftlicher Erfahrung“ einerseits und „soziologischer Diagnose“ andererseits an; so positioniert, stellen Figuren „ein geeignetes Mittel dar, um denjenigen Fragen nachzugehen, die den Menschen der Gegenwartsgesellschaft ‚unter den Nägeln brennen‘“ (Moser/Schlechtriemen 2018: 164) – wobei zu ergänzen wäre, dass die diesbezüglichen Wahrnehmungsweisen, Relevanzsetzungen und Problematisierungen innerhalb einer Gesellschaft höchst unterschiedlich ausfallen können. In diesem Sinne haben kulturelle Figuren jedenfalls eine zeitgebundene Indikatorfunktion: Sie bringen kulturelle Themen einer Zeit auf den Punkt.

So lassen sich bestimmte Figuren, die im Kulturbetrieb, in der Literatur, im Feuilleton, auf der Cabarettbühne eine herausgehobene Rolle spielen, als epocha-

---

7 Vgl. Ege/Gallas 2019.



le Chiffren lesen, die historische Erfahrungen in prägnante Bilder fassen. Für die 1920er-Jahre in Deutschland lassen sich etwa der „Raffke“, der „Schieber“ und der „Spieler“ identifizieren, aber auch der mit ihnen teilweise verwandte „Hochstapler“. Spezifisch urbane kulturelle Figuren dieser Zeit sind der „Straßenjunge“ oder auch der „Flaneur“, der literatur- und motivgeschichtlich gesehen zwar älter ist, aber in den 1920er-Jahren einen neuen Bedeutungsschub erfahren hat. Auch die „neue Frau“ der 1920er-Jahre taucht im historischen Imaginären zunächst in Form fein ausdifferenzierter kultureller Figuren auf: als „Sekretärin“ und als „Fräulein vom Amt“, als „Flapper“, als „Garçonne“ oder als „Vamp“ (vgl. dazu Wietschorke 2020: 19–30). Solche Figuren sind nicht als verkürzende Festschreibungen realer Personen misszuverstehen, sondern müssen als exemplarische Verdichtungen zeit-, klassen- und geschlechtsspezifischer Erfahrungen gelesen werden. So steckt im „Schieber“, im „Spieler“ und im „Hochstapler“ die ganz konkrete Erfahrung der Inflationszeit, die die kleinbürgerliche Sparermentalität gründlich desavouiert hat. Die kleinen Vermögen wurden entwertet, während die haltlose Spekulation auf das große Vermögen manchmal durchaus belohnt wurde – eine Umkehr bürgerlicher Normen des Kaiserreichs, die die Jahre nach 1918 bestimmte und die unser Bild von den *roaring twenties* bis heute prägt.

(6) *Schließlich sind kulturelle Figuren weder ausschließlich ein Phänomen der sozialen Welt selbst, noch ausschließlich eine sozial- und kulturwissenschaftliche Kategorie.* Sie sind vielmehr beides zugleich, was sie zu einem durchaus heiklen Forschungsgegenstand macht. In ihnen überschneiden und überlagern sich gesellschaftliches Erfahrungswissen, Prozesse des *self-typing*, des *othering* und des klassifizierenden soziologischen Blicks. Wer Definitions- und Deutungsmacht über Figuren und Figurationen ausübt, muss die figurative Kulturanalyse daher ständig als selbstreflexive Frage begleiten. Denn völlig zu Recht hat Maximilian Jablonowski – wie er in seinem Essay über die Figur des „Flüchtlings“ schreibt – „im ersten Semester des Kulturwissenschaftsstudiums [...] gelernt, dass es nicht ‚die Kultur‘ gibt, erst recht nicht ‚den Türken‘ oder eben auch nicht ‚den Flüchtling‘“ (Jablonowski 2014: 16). Die notwendige Kritik an Stereotypen darf gerade dort nicht ausgesetzt werden, wo die Wissenschaft selbst an der Reproduktion typisierender Wahrnehmungsschemata beteiligt ist. Doch konstruktiv gewendet, kann die komplexe Zwischenposition der Figur zwischen „Realität“ und „Fiktion“ sowie zwischen unterschiedlichen Registern des wissenschaftlichen wie des Alltagswissens auch als Chance verstanden werden, weiter darüber nachzudenken, wie Wahrnehmungs- und Ordnungsprozesse des Sozialen funktionieren, ohne längst überkommene kategoriale Trennungen zwischen intellektuellen Beobachter:innen einerseits und der „Alltagswelt da draußen“ zu reproduzieren. Gleichzeitig muss die Untersuchung von Praktiken der Konstruktion und Fi-



gürung immer auch mit Praktiken der Dekonstruktion und Defigurierung rechnen beziehungsweise mit ihnen einhergehen. Nur auf diese Weise kommen Figuren und Figurierungen als konstitutive Elemente der Aushandlung sozialer Zugehörigkeiten, Wertigkeiten, Differenzen und Ungleichheiten in den Blick.

Die genannten sechs Punkte können nur erste Anhaltspunkte für weitere Forschungen über kulturelle Figuren sein. Die rund 40 Einzelbeiträge dieses Bandes zeigen, in welche Richtungen diese Forschungen gehen können und welche methodologischen und theoretischen Probleme auf diesem Weg noch zu lösen sind. Fest steht: Das Nachdenken und Schreiben über kulturelle Figuren lädt zu einer Serie epistemischer Akte ein, die in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung nicht immer als selbstverständlich gelten können. Es lädt dazu ein, Einzelfälle als „besondere Fälle des Möglichen“ zu konstruieren. Es lädt dazu ein, über die empirisch greifbaren Einzelfälle hinaus den gesellschaftsdiagnostischen Blick auf größere Linien und Zeitphänomene zu wagen. Es lädt aber auch zur Selbstreflexion ein: Schließlich kann in Form von Figuren und Figurationen nicht zuletzt auch die eigene wissenschaftliche Arbeit und die eigene Position im wissenschaftlichen Feld beleuchtet werden; die nachfolgenden Texte zur *Professorin* oder zur:zum *Wissenschaftsaussteiger:in* belegen das exemplarisch. Vielleicht also ist mit der Analyse kultureller Figuren tatsächlich eine Forschungsperspektive verbunden, in der der Blick aufs Große, auf die *conjunctures* einer Zeit, sowohl mit dem Blick aufs Kleine als auch dem selbstreflexiven Blick auf die Analytiker:innen selbst einhergeht. Das wäre nicht gerade wenig.

## Literatur

- Bauman, Zygmunt (1997): *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition.
- (2003): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Braidotti, Rosi (1994): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Chakkalal, Silvy (2021): *Figuration als Poiesis. Macht, Differenz und Ungleichheit in der figurationalen Kulturanalyse*. In: *Theoretische Reflexionen. Perspektiven der Europäischen Ethnologie*, hg. von Peter Hinrichs, Martina Röthl, Manfred Seifert. Berlin: Reimer, 135–152.
- Dahrendorf, Ralf (1965): *Arbeiterkinder an deutschen Universitäten*. Tübingen: Mohr.
- Ege, Moritz (2005): *Von Königin bis Katzendieb. Klassen und „Rassen“ in Henry Mayhews Klassifikation von Arbeit und Armut in London*. In: *Die Zivilisierung der urbanen Noma-*

- den. Henry Mayhew und die Modernisierung der Lebensformen im viktorianischen London, hg. von Rolf Lindner. Münster: Lit, 43–62 (= Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge. Sonderheft, Nr. 36).
- (2013): Ein Proll mit Klasse. Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- (2014): „Chavs“ als kulturelle Figur. Rückblick und theoretischer Ausblick. In: kuckuck. notizen zur alltagskultur. Figuren 2/14: 8–13.
- /Gallas, Alexander (2019): The Exhaustion of Merkelism. A Conjunctural Analysis. In: new formations. A Journal of Culture/Theory/Politics, No. 96–97 (Special Issue: This Conjunction): 89–131.
- /Wietschorke, Jens (2014): Figuren und Figurierungen in der empirischen Kulturanalyse. Methodologische Überlegungen am Beispiel der „Wiener Typen“ vom 18. bis zum 20. und des Berliner „Prolls“ im 21. Jahrhundert. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11 (Oktober 2014): 16–35.
- Goffman, Erving (1983): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. Piper: München.
- Greif, Mark et al. (Hg.) (2012): Hipster. Eine transatlantische Diskussion. Berlin: Suhrkamp.
- Hartigan, John (1997): Unpopular Culture: The Case of White Trash. In: Cultural Studies 11 (2): 316–342.
- (2005): Odd Tribes. Toward a Cultural Analysis of White People. Durham, NC: Duke University Press.
- Hebdige, Dick (1983): Subculture – Die Bedeutung von Stil. In: Diedrich Diederichsen/Dick Hebdige/Olaph-Dante Marx: Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek: Rowohlt, 7–120.
- Illies, Florian (2001): Generation Golf. Eine Inspektion. Frankfurt am Main: Fischer.
- Jablonski, Maximilian (2014): „Der Flüchtling“, oder: Von der Schwierigkeit eines Kulturwissenschaftlers, mit Sozialfiguren zu denken. In: kuckuck. notizen zur alltagskultur. Figuren, 2/14: 16–20.
- Klapp, Orrin (1958): Social Types: Process and Structure. In: American Sociological Review 23, 674–678.
- (1962): Heroes, Villains, and Fools. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Kohout, Annekatrin (2022): Nerds. Eine Popkulturgeschichte. München: C. H. Beck.
- Kracauer, Siegfried (1930): Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei.
- Lindner, Rolf (2003): Vom Wesen der Kulturanalyse. In: Zeitschrift für Volkskunde 99: 177–188.
- (2022): In einer Welt von Fremden. Eine Anthropologie der Stadt. Berlin: Matthes & Seitz.
- Lipp, Wolfgang (1987): Kulturtypen, Kulturcharaktere. Zur Einführung. In: ders.: Kulturtypen, Kulturcharaktere. Träger, Mittler und Stifter von Kultur. Berlin: D. Reimer, 9–22.

- Moebius, Stephan/Schroer, Markus (2010): Einleitung. In: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart, hg. von dens. Berlin: Suhrkamp, 7–11.
- Moser, Johannes/Rolshoven, Johanna (2014): Editorial. In: kuckuck. notizen zur alltagskultur. Figuren 2/14: 3–4.
- Moser, Sebastian J./Schlechtriemen, Tobias (2018): Sozialfiguren – zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und soziologischer Diagnose. In: Zeitschrift für Soziologie 47 (3): 164–180.
- Reckwitz, Andreas (2017): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin: Suhrkamp.
- Rolshoven, Johanna (2012): Das Figurativ der Vagabondage. In: Das Figurativ der Vagabondage. Kulturanalysen mobiler Lebensweisen, hg. von ders. und Maria Maierhofer. Bielefeld: transcript, 15–29.
- Schwab, Christiane (2014): Berater, Minenaktionäre und Pariser Damen. Die Repräsentation sozialer Ordnungen und der Kunstgriff der Sozialfigur. Sozialfiguren der Gegenwart. In: kuckuck. notizen zur alltagskultur. Figuren 2/14: 38–41.
- Stein, Gerd (1982): Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 1: Bohemien – Tramp – Sponti. Frankfurt am Main: Fischer.
- Tortorici, Dayna (2012): Man erkennt sie, wenn man sie sieht. In: Hipster. Eine transatlantische Diskussion, hg. von Mark Greif et al. Berlin: Suhrkamp, 99–111.
- Weismantel, Mary (2001): Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes. Chicago: University of Chicago Press.
- Wietschorke, Jens (2014): Urbane Volkstypen. Zur Folklorisierung der Stadt im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Volkskunde 110: 215–242.
- (2020): 1920er Jahre. 100 Seiten. Stuttgart: Reclam.
- (2021): Das Volk im Bilderbogen: „Wiener Typen“ zwischen sozialer Exklusion und kultureller Inklusion. In: Skizzen, Romane, Karikaturen. Populäre Genres als soziographische Wissensformate im 19. Jahrhundert, hg. von Christiane Schwab. Bielefeld: transcript, 197–220.
- (2023): Wien – Berlin. Wo die Moderne erfunden wurde. Stuttgart: Reclam.
- Wynn, Jonathan R. (2011): The Hobo to Doormen: The Characters of Qualitative Analysis, Past and Present. In: Ethnography 12 (4): 518–542.



# Anon

Christian Carbonaro

„We are faggots. We are virgins. We do not get laid. We never leave our basements. Expect us on the internets.“

Mit dieser Abwandlung des gängigen Anonymous-Credos, „We are Anonymous. We are Legion. We do not forgive. We do not forget. Expect us“, beginnt der Eintrag zu Anonymous in der Encyclopedia Dramatica (o. D.). Die „alternative“ Online-Enzyklopädie ist eine Art pervertierte Parodie von Wikipedia zu sämtlichen Themen „düsterer“ Internetkultur und wurde unter anderem vom möglicherweise berühmtesten Troll der Welt, Andrew „weev“ Auernheimer gegründet (Canary Mission, o. D.). Anonymous wird wie folgt zusammengefasst:

„Once upon a time, the Anonymous Collective was a mighty, anarchistic troll army with strong ties to /b/ that was feared both by the internets and the world at large. Many lulz were had raiding sites, bringing grief to grieving families, tormenting celebrities, calling out feminists on their bullshit, and, through it all, zero fucks were given by the Anons“ (Encyclopedia Dramatica, o. D.).

Diese Einführung mag mehr verwirren als erhellen, weshalb wir uns zunächst der Schaffung eines Basislagers widmen, von wo aus wir die dunklen Höhlen des Anon<sup>1</sup> erkunden wollen. Der Begriff Anon, nicht zu verwechseln mit dem späteren Phänomen QAnon und kurz für Anonymous, entspringt der Default-Bezeichnung für kommentierende Nutzer:innen auf dem Diskussions- und Imageboard 4chan.org sowie in artverwandten anderen Foren. Als Insiderwitz der 4chan-Nutzer:innen, gebar sich die Bezeichnung Anon oder Anonymous und dient als Ausdruck eines ironischen Selbstverständnisses als „hive mind“ (Olsen 2012: 35). Der Anon ist nur schwer greifbar, da er sich in der Welt des Unsichtbaren und des Digitalen jenseits eindeutig beobachtbarer Repräsentation konstituiert. In der Welt der „normies“, „Internet-Slang aus dem 4chan-Milieu“ für „vermeintlich langweilige und konformistische Durchschnittsmenschen, die in nerdiger Internetkultur nicht firm sind“ (Nagle 2018: 8), wird der Anon

---

1 Auf die Verwendung des maskulinen bestimmten Artikels wird später eingegangen.

meist anhand der sogenannten Anonymous-Maske identifiziert. Begegnungen mit selbstidentifizierenden Anons während der eigenen digitalen Praxis der Leser:innen sind möglich, werden aber zwangsläufig nicht immer als solche registriert. Neben dem Tragen der Maske im Umfeld von Protesten wie Occupy Wallstreet kann der Anon im Alltag über Kleidung und Accessoires mit Bezug zu meme-geprägter, 4chanesker Online-Kultur zu identifizieren sein. Zuverlässige Merkmale sind beispielsweise mit Katzen oder „My little Pony“-Charakteren bedruckte T-Shirts, der klischeebelastete Neck-Beard und Fedora-Hut oder ein Hoodie, der über explizite, grafische Darstellung und schriftliche Statements den eigenen Konsum von Hentai<sup>2</sup> verkündet.

Wie man dieser Annäherung entnehmen kann, ist der Anon in seiner Bedeutung fluide und bewegt sich zwischen Extremen. Das Spektrum reicht vom devianten, online-kulturellen Hardliner des „/b/tard“, ein Wortspiel aus „retard“ und dem „/b/-board“<sup>3</sup> 4chans, bis zum Banner globaler Proteste als Anonymous, wie wir es aus unseren Feeds und den Nachrichten kennen. Der Anon als kulturelle Figur weiß im übertragenen Sinn selbst nicht so recht, was er ist, wenn er dies auch in zahlreichen selbstreferenziellen Diskussionen lautstark verneinen würde. Eine beliebte Beschäftigung ist der Streit mit anderen Anons darüber, was Anon oder Anonymous „eigentlich“ ist – eine paradoxe Überschneidung mit den ontologischen Schwierigkeiten, mit denen die Welt der „normies“ auf den Anon blickt.

Anon, Anonymous, 4chan, /b/, Trolling – sie alle verbinden sich (scheinbar) unlöslich in einer Äquivalenzkette zu einem Brei der Signifikate, und in der Mitte der dampfenden Schüssel sitzt bildhaft der Anon, der je nach Auslegung eine Essensschlacht mit sich selbst und/oder anderen führt, die warme Pampe als Masturbationshilfsmittel zweckentfremdet oder diese mit heiligem Eifer in die Zahnräder des globalen Finanzkapitalismus und anderer Systeme der Ungerechtigkeit gießt.

Die Rolle von Anonymous in vielfältigen Formen des Protests, im Engagement für humanistische und demokratisierende Ziele und in der Verurteilung ausbeuterischer Organisationen wie Scientology ist gut dokumentiert und wissenschaftlich untersucht, wie beispielsweise in Gabriella Colemans Ethnografie *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy* (2014) zur Hochphase des politisch explizit wirksamen Anonymous. Doch der Blick auf den bereits zu Beginn des Texts vorgestellten König der Trolle, Andrew „weev“ Auernheimer zeigt, dass dem Anon

---

2 Pornografische Mangas und Animes, welche über ihre Wurzeln im japanischen Kontext hinaus unter dem irreführenden und vereinheitlichenden Lehnwort „Hentai“ bekannt sind (McLelland 2006: 2).

3 4chans populärstes Unterforum ohne thematischen Fokus.

bei aller Glorie seiner strahlenden Manifestationen stets der Makel des Abgründigen und Abstoßenden anhaften bleibt. Auernheimer, einst Star der zwar oft transgressiven, aber in der zu allen Seiten hin austeilenden, nihilistischen Art somit vorgeblich apolitischen, 4chanesken Online-Kultur, verdingt sich inzwischen als offen agierender Rassist, Antisemit, Misogynist und Autor für die neonazistische Website „The Daily Stormer“ (Anti-Defamation League, o. D.) und hat seine Brust mit einem Hakenkreuz-Tattoo „verschönert“ (Nagle 2018: 27).

Die beiden Deutungen des bekanntesten Aushängeschildes Anons, die Anonymus- oder Guy-Fawkes-Maske, können die heterogene Zusammensetzung der Äquivalenzkette exemplarisch veranschaulichen. In der mainstreamkonformen Deutung als Protestsymbol fungiert die Maske als Hommage an den Protagonisten „V“ aus der Graphic-Novel-Reihe *V for Vendetta* von Alan Moore und David Lloyd (1982–1989) und dem gleichnamigen Film von Lana und Lilly Wachowski (2005). In einem dystopischen, futuristischen Setting trägt „V“ als anarchistischer, militanter Untergrundkämpfer gegen ein faschistisches Regime Großbritanniens die Maske in Anlehnung an den Anschlag auf das britische Parlament am 5. November 1605 durch den katholischen Verschwörer Guy Fawkes. „V“s Interpretation knüpft an die Transformation kollektiver Erinnerung durch die feierliche Verbrennung von Guy-Fawkes-Strohfiguren zur „Bonfire Night“ am 5. November an: „Guy Fawkes and Bonfire Night now signify not Catholic terrorism but devolution, local autonomy, working class rejection of Thatcherite social and economic conservatism, and a radical critique of Anglo-American militarism“ (Call 2008: 159).

Im Gegensatz zur Deutung als Symbol für die Gegenmacht der digital organisierten Kollektivierung steht der Ursprung der Maske im Kontext 4chanesker Online-Kultur: Die Maske wurde hier in einem auf 4chan ehemals beliebten, von User:innen generierten Web-Comic-Format zum Erkennungsmerkmal des Dauer-Protagonisten „Epic Fail Guy“. Das Strichmännchen, das wie Guy Fawkes bei seinem Attentatsversuch in allen Belangen „episch“ scheitert (Phillips 2015: 60), erfüllt die Rolle eines klar apolitischen und ironischen Selbstidentifikationsobjekts der Anons als „Versager“ und repräsentiert die Bedeutung der Maske im Kontext der absurden, devianten und zynischen Online-Kultur der „oldfags“ und /b/tards.

Wer oder was ist aber nun Anon konkret? Prinzipiell kann das jeder sein: ich, du, der Verkäufer am Gemüsestand, die jugendliche Gamerin, der Taxifahrer von gestern Nacht oder deine besten Freund:innen. Diese Grundannahme ist trotz der wenig hilfreichen, ausbleibenden Eingrenzung nicht falsch und beschreibt die Realisierung der cyber-utopischen Hoffnungen des globalen Dorfes, in dem jede:r zu allem werden kann. Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch weitere Merkmale der Anons zumindest im Sinne des /b/tard identifizieren. Die Me-

dienwissenschaftlerin Whitney Phillips benennt folgenden Idealtypus: Der Anon ist ein „weißer“ Mann zwischen 18 und 30 Jahren, entstammt der Anglosphäre und verfügt über ein Mindestmaß an ökonomischem und kulturellem Kapital. Bei den Kategorien „weiß“ sowie „männlich“ handelt es sich nicht nur um kommunikativ performte, beobachtbare Mehrheiten, sondern vor allem um eine Form symbolischer Macht des dominierenden Diskurses, welche Abweichungen von diesem Ideal als außerhalb der Norm markiert (Phillips 2015: 53 ff.). Entgegen der Bedeutung des Memes und Punkt 30 oder 37<sup>4</sup> der „rules of the internet“, „there are no girls on the internet“ (Know Your Meme 2009), gibt es abseits des Idealtypus auch nicht-„weiße“ Anons aus aller Welt beziehungsweise sogenannte „Femans“, aber bereits der gesonderte Terminus zur Kennzeichnung des Bruchs mit der diskursiv dominanten Erwartung verweist auf deren eigentliche Wirkmächtigkeit (Phillips 2015: 55). Anons Begeisterung für pornografische Inhalte aus der Perspektive eines hetero- wie homosexuellen, männlichen Blicks und die omniprésente gegenseitige Anrede als fag oder faggot (engl. abwertend für homosexuelle Männer) unterstreichen die androzentrische Prägung Anons<sup>5</sup> (ebd.).

Der Anon, beziehungsweise der /b/tard oder oldfag, welcher mit dem Anspruch auftritt, alleinig die „wahre“ Netzkultur zu vertreten, kombiniert, remixt und spielt mit Aneignung, Annahme, Ablehnung und Parodie anderer kultureller Figuren und sozialer Typen. Ganz vorne steht der (Internet-)Troll (Herring et al. 2002), aber auch die Außenseiterfiguren des Geeks und des Nerds<sup>6</sup>, der:die Weeaboo (meist „westlicher“ Hardcorefan japanischer (Pop-)Kultur, vgl. McGee 2012) sowie der:die Hacker:in (Funken 2010) und der:die Verlierer:in (Paris 2010) sind Zutaten in der figurativen Suppe von Anonymous. Als „Meta“- oder Hybrid-Figur subsumiert der Anon eine Bandbreite an Stereotypen und sozialen wie kulturellen Figuren und erschafft eine Projektionsfolie kultureller Ordnung. Die Figur des Anons ist als Idealtypus diskursiv wirkmächtig und prägt unsere Vorstellung von den „dunklen“ Ecken des Internets, aber wird in ihrer heterogenen und hyperbolischen Zusammensetzung kaum von Individuen vollständig gelebt. Als strukturgebend gelten Werte der Hacking-Kultur (Coleman 2013: 3) und „the values that are said to make America the greatest and most powerful nation on earth“ (Phillips 2015: 8), allen voran das Recht auf freie Meinungsäußerung (Coleman 2014: 16 f.) und auf freien Zugang zu Information (ebd.: 3). Die kulturelle Figur des Anon im Sinne des /b/tard oszilliert zwischen der tatsächli-

4 Es kursieren mehrere Versionen dieser Aufstellung.

5 Daher die Verwendung des maskulinen bestimmten Artikels für die kulturelle Figur des Anon in diesem Text.

6 Beide stereotyp wie der Anon ebenfalls androzentrisch verfasst.



chen Transgression von 4chanesker Online-Kultur und der Zuschreibung als „Internet Hate Machine“ aus den etablierten Massenmedien (Phillips 2015: 51 ff.). Die Politikwissenschaftlerin Jessica L. Beyer beschreibt den Ausgangspunkt dieses Verhältnisses wie folgt: „FOX News covered Anonymous, calling them ‚hackers on steroids treating the web like a real life video game‘ and an ‚Internet hate machine‘. The term ‚Internet hate machine‘ was humorously co-opted by Anonymous to describe itself“ (Beyer 2014: 35).

Doch die Zeiten der berühmten und gefürchteten „hackers on steroids“ sind inzwischen längst verblasst, wie die reminiszierende Formulierung des eingangs zitierten Encyclopedia-Dramatica-Artikels mit „Once upon a time“ verdeutlicht. Der 4chaneske Anon erinnert nun mehr an ein antikes Relikt einer bereits verblässenden Vision der Netzwerkgesellschaft eines Manuel Castell (2001). Als boshafte Parodie des cyber-utopischen globalen Dorfes wurde in der Loslösung von den Zwängen der Repräsentation und der Entgrenzung sozialer, kultureller und lokaler Kontexte ein Typus geboren, den man nur ungern zum digitalen Nachbarn haben möchte. Der devianten Figur des Anon wurde angesichts der Hegemonie des Kapitalismus, die dem Internet seine Sturm-und-Drang-Phase ausgetrieben und die neuen Technologien weitgehend ihren ideologischen Logiken unterworfen hat, der Todesstoß versetzt. Was als Traum der freien Kommunikation ohne Vorverurteilung im Schutzmantel der Anonymität begonnen hat, muss vor der Macht der Kommodifizierung, die die individuelle Internetnutzung selbst zur Ware werden ließ, weichen. Der Anon beziehungsweise /b/tard wirkt darum, wenn auch als uraltes Element von Online-Kultur(en) fest im Zentrum des Wesens der Digitalisierung stehend, mittlerweile fehl am Platz. Altmodisch und unreif erscheint seine gewollte „edginess“ gegenüber den neuen Online-Kulturen des „Mainstreams“ von Twitter und Co., die sich durch #wokeness, #awariness und „Social-Justice-Warriorium“ auszeichnen und für klare Bekenntnisse zur Political Correctness stehen (Nagle 2018: 10 ff.).

Eines kann man dem Anon allerdings nicht nehmen: Alle Versuche der direkten Aneignung durch die Logiken des Kapitalismus sind bisher gescheitert – die Anonymous-Maske, die für den Besuch der nächsten Antiglobalisierungsdemo auf Amazon nach Hause bestellt wird, einmal ausgenommen. Hier besteht ein deutlicher Unterschied zu seinen Verwandten anderer Sub- und Gegenkulturen, die meist nur für einen begrenzten Zeitraum in der Produktion ihrer Differenz zum Mainstream eine Antithese zu den herrschenden Regeln der Gesellschaft aufrechterhalten können, bis es der anpassungsfähigen Riesenamöbe des Konsenses gelingt, sich um sie zu stützen und sie einzuverleiben. Wenn Influencer:innen und die sie nachahmenden ProdUser:innen durch einzelne Akte der Repräsentationsbekenntnisse ihre Profilbilder anpassen, um Solidarität zu einer sozialen

Bewegung auszudrücken,<sup>7</sup> kann die politische Wirksamkeit solcher Aktionen unterschiedlich bewertet werden (Stichwort „Slackivism“). Unstrittig ist, dass sich solche Handlungen hervorragend eignen, um den Plattformdienstleistern wie einem Metakonzern über den Anstrich von PC und humanistischem Engagement ein positives Image zu verleihen. Ein Reputationsboost, der angesichts des verbreiteten Wissens über die negativen Potentiale sozialer Medien für das Individuum (Lovink 2019: 43 ff.) oder des möglichen Effekts der Schwächung von aktivistischer Schlagkraft durch Web 2.0 (vgl. Morozov 2011: 179–203) dringend notwendig ist, um das angeschlagene Profil aufzupolieren.

Der vielköpfige und vielarmige Anon wirft aber unbenommen von solcher Aneignung mit Scheiße in alle Richtungen – und trifft damit über kurz oder lang immer auch die „Richtigen“. Coleman vergleicht den transgressiven Anon mit der kulturellen Figur des Tricksters (Coleman 2014: 33 ff.), ein mythisches Wesen, cleverer Meister der Tarnung und Körperwandler. Als solches „nutzt [der Trickster] diese Fähigkeit nicht, um ‚vernünftige‘ Ziele zu erreichen, sondern um zu stehlen, andere hereinzulegen und ihnen listige, amüsante bis böartige Streiche zu spielen“ (Knorr 2004: 23). Dabei „mißachtet [der Trickster] jegliche gesellschaftliche Norm und legt ein deutlich antisoziales Benehmen an den Tag“ (ebd.: 24). Als destruktive Kraft von niederen Motiven angetrieben, verkehrt sich sein Tun allerdings häufig zu einem altruistischen Zweck. Und so wird der Anon wie Goethes Mephistopheles in *Faust*, zu einem „Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, Ist Wert, dass es zugrunde geht“ (Goethe 1972: Vers 1338 ff.), ob gewollt oder nicht „[e]in Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ (ebd.: Vers 1335 f.).

## Literatur

- Beyer, Jessica (2014): *Expect us. Online Communities and Political Mobilization*. Oxford/New York.
- Call, Lewis (2008): *A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism*. In: *Anarchist Studies* 16 (2): 154–172.
- Castell, Manuel (2001): *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft/Teil 1 der Trilogie: Das Informationszeitalter*. Opladen.
- Coleman, Gabriella (2013): *Coding Freedom. The Ethics and Aesthetics of Hacking*. Princeton/Oxford.
- (2014): *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy. The Many Faces of Anonymous*. London/Brooklyn.
- Funken, Christiane (2010): *Der Hacker*. In: *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*, hg. von Stephan Moebius und Markus Schroer. Berlin: 190–205.

7 Wie beispielsweise im Kontext von #BlackLivesMatter.