

2 Theorie literarischer Figuren – Was ist eine Figur und wie funktioniert sie?

*But there is no difficulty here, only an ingenious complication.*¹

Einen vollständigen Überblick über die Ergebnisse theoretischer Auseinandersetzungen mit der erzählten bzw. literarischen Figur zu leisten, scheint kaum möglich – auch dann, wenn man nur die Untersuchungen der englisch- und deutschsprachigen neueren Philologien und die literaturgeschichtlich reichlich kurze Zeitspanne des 20. und bisherigen 21. Jahrhunderts in den Blick nimmt.² Tatsächlich scheint es gerade zur Vollständigkeit eines solchen Überblicks zu gehören, auf seine zwangsläufige Unvollständigkeit hinzuweisen.³ Statt einer vollumfänglichen Rekapitulation aller möglichen

- 1 Joseph Margolis: The Logic and Structure of fictional narrative. In: Philosophy and Literature 7 (1983) H. 2, S. 162–181, hier S. 170.
- 2 Zu diesem Schluss kommt auch Jannidis, der trotzdem einige Typologisierungsversuche des 20. Jahrhunderts zusammenfasst. Vgl. Fotis Jannidis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004 (Narratologia 3), S. 85–108. Ein Überblick mit ähnlicher Gewichtung findet sich bei Fotis Jannidis: Character. In: Handbook of Narratology. Hrsg. von Peter Hühn, Jan Christoph Meister u. a. 2. Aufl. 2 Bde. Bd. 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 30–45. Besonders lohnend ist der stärker intermedial und besonders auf den Film ausgelegte Überblick bei Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg: Schüren 2014, S. 39–60. Pointiert auf den Zusammenhang von Wissen und Figur hingegen bei Lilith Jappe, Olav Krämer u. Fabian Lampart: Einleitung. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Hrsg. von dens. Berlin, Boston: De Gruyter 2012 (Linguae & litterae 8), S. 1–35, bes. S. 3–12. Eine ältere Zusammenfassung mit kritischem Blick auf die amerikanische neo-aristotelische Schule und den Strukturalismus liefert James Phelan: Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction. In: Modern Philology 84 (1987) H. 3, S. 282–299 und besonders James Phelan: Thematic Reference, Literary Structure, and Fictive Character. An Examination of Interrelationships. In: Semiotica 48 (1984) H. 3, S. 345–365. Das Forschungsfeld aus synchroner Perspektive beschreibend: Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider: Introduction. In: Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von dens. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 3–65.
- 3 Eine kleine Auflistung findet sich bei Henriette Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der

Perspektiven auf die Figur soll im Folgenden deswegen problemorientiert vorgegangen werden.

Aber inwiefern lässt sich die Figur, dieser absolut elementare Bestandteil jedes Erzählens, überhaupt als Problem fassen? Fragen, die auf das Grundsätzlichste des Textes zielen, bergen zumindest zwei Schwierigkeiten: Erstens besteht die Gefahr, dass Systematisierungsversuche das zu beschreibende Phänomen zu sehr einengen oder sich selbst zu stark ausweiten. Figuren tauchen in allen erzählenden Texten auf: Wer erzählt, erzählt von Figuren, mit Figuren, über Figuren. Alle möglichen Phänomene zu systematisieren, die sich mit Figuren verbinden, erfordert ein nicht mehr zu überschauendes System oder aber grobe Vereinfachungen. Zweitens setzt man sich dem Verdacht aus, zwar avancierte Antworten zu geben, allerdings auf Fragen, die sich gar nicht stellen. Figuren sind zwar allgegenwärtig, aber sie scheinen nicht gerade ein Verständnisproblem von literarischen Texten darzustellen. Warum also eine Figurentheorie ausbuchstabieren, wenn der durch akademische Ausbildung geschulte und durch langjährige Lektürepraxis geschärfte literarische *common sense* doch offenbar völlig ausreicht? Diese Arbeit möchte beide Schwierigkeiten umgehen, indem sie weder versucht, die Figur vollständig zu systematisieren, noch die Überlegenheit einer ‚theoretischen‘ Lesart gegen eine ‚herkömmliche‘ auszuspielen. Ohnehin ließe sich Literaturtheorie vielleicht am besten als Ausformulieren des eigentlich Selbstverständlichen begreifen – valide wird sie, indem sie Selbstverständliches verständlich macht, aus irgendwie Gewusstem tatsächlich Bewusstes. Wenn im Folgenden in groben Zügen figurentheoretische Zugänge zur Literatur rekapituliert werden, dann auch, weil eben diese Zugänge außerhalb narratologischer Gefilde kaum Anklang finden, sei es wegen eines generellen Verdachts theoretischer Sophismen, des scheinbar verkomplizierten Vokabulars oder der angeblich textfernen, anämischen Abstraktion. Aus der Perspektive besonders der Literaturgeschichte erscheint Narratologie häufig wohl noch als das ‚Andere‘, dem noch der zweifelhaft modern(d)e Geruch strukturalistischer Irrungen anhängt. Jedoch: Gerade im Explizieren dessen, was sonst während der Lektüre nur mitgedacht, nicht aber ausgesprochen wird, liegt die Chance, den literaturhistorischen Blick zu schärfen und Fragestellungen zu entwickeln, die sonst vielleicht verborgen bleiben würden – und dabei auch narratologische Konzepte zu konkretisieren.

Literaturtheorie 3), S. 67–110, hier S. 69; Phelan: *Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction*, S. 282.

Wenn das so ist, ließe sich dieses Selbstverständliche, über das die Theorie Aufschluss geben könnte, zunächst konturieren, indem aus einer ganz naiven Lektüre einer Figur möglichst grundsätzliche Fragen entwickelt werden. Um Figuren zu problematisieren, muss man sich zunächst über sie wundern können. Als vorläufiger Untersuchungsgegenstand mag hier eine Figur dienen, die das vielleicht kanonischste Drama der neueren deutschen Literaturgeschichte im *Vorspiel auf dem Theater* miteröffnet. Nicht nur ihre Bekanntheit und die Kürze der Szene (also eine übersichtliche Anzahl auszuwertender Informationen) empfiehlt sie, sondern auch ihr Beruf: Sie ist Schriftsteller. Es handelt sich um den Dichter aus Goethes *Faust I*. Welche grundlegenden Fragen lassen sich nun an diese Dichterfigur stellen und wie kann eine theoretische Rahmung der Figur dabei helfen, ihre zentralen Aspekte klarer in den Blick zu nehmen?

Bevor die Handlung des *Faust I* einsetzt, leiten eine *Zueignung* und das *Vorspiel auf dem Theater* den Text ein. So wie das eigentliche Drama „die kleine, dann die große Welt“⁴ (2052) durchläuft, stellen die ersten beiden Abschnitte zwei Dichtungs- bzw. Dichterszenen dar, ebenfalls im Kleinen, dann im Großen: Während die *Zueignung* den persönlich-individuellen dichterischen Schaffensakt lyrisch inszeniert, verhandelt das dramatische *Vorspiel* die Begegnung des Dichters mit den Erfordernissen der literarischen Öffentlichkeit. Neben der lustigen Person steht der Dichter hier besonders dem eher merkantil als künstlerisch motivierten Theaterdirektor gegenüber. Während letzterem die Bühnenbretter weniger die Welt als das Geld bedeuten, möchte sich der Dichter gegen eine Verderbnis verwahren, die man den literarischen Markt nennen muss. Der „echte[] Künstler“ (105) solle nicht „[w]as glänzt“, sondern „[d]as Echte“ (73 f.) zum Ausdruck bringen, mit keinem geringeren Anspruch, als dass sich „[d]es Menschen Kraft im Dichter offenbart“ (157). Das klingt wie ein – durch die lustige Person und den Theaterdirektor natürlich immer wieder ironisiertes – hochtrabendes poetisches Manifest, und zwar eines von unmissverständlicher zeitgenössischer Aktualität. Dafür sprechen die Bezüge auf die Journale verschlingende literarische Öffentlichkeit (vgl. 116) und nationalliterarische Debatten, besonders um die Lage des Deutschen Theaters. Dessen Besucher seien immerhin „das Beste nicht gewöhnt“, hätten aber „schrecklich viel gelesen“ (45 f.). Die knappe Wiedergabe einiger inhaltlicher Aspekte erlaubt es bereits, etwas über die Figur des Dichters zu sagen: Er ist als etwas abgehobene, aber dann wiederum von seinen Kontrahenten geerdete Figur zu sehen,

4 Alle Zitate in diesem Kapitel nach MA 6.1. Die Nachweise erfolgen direkt im Text unter Angabe der Verse.

als besonderer und begabter Mensch, als Genie und Hoffnungsträger einer deutschen Literatur – oder doch wenigstens als humorvolle Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Literatur, Markt und Publikum. So oder so ist diese Deutung abhängig von dem, was die Figur von sich selbst und in Anwesenheit Anderer sagt. Doch ist der (sprichwörtliche) Mann nur so gut wie sein Wort, ist auch das Wort nur so gut wie der (gedichtete) Mann, dem es in den Mund gelegt wurde. So wird also die Frage nach dem Charakter dieser Figur nicht nur erlaubt sein, sondern geradezu nötig erscheinen.

Zunächst lässt sich aus dem Text wenig mehr feststellen, als dass dieser Dichter in den Schleier der Vagheit gehüllt ist. Die „Jugend“ wünscht er sich zurück (197), das verrät aber nicht viel über seine Person. In Gründgens Verfilmung (*Faust*, 1960) tritt er mit weitkräpfigem Barett und traditioneller Studententracht auf, eine Vorausdeutung auf das Stück und eine anachronistische Gegenüberstellung zum Theaterdirektor mit seinem modernkurzen Querbinder. Diese Einkleidung (oder: Verkleidung?) ist schon eine Deutung, der Text selbst gibt zum Äußeren des Dichters keine Hinweise. Doch auch Fragen mit Bezug auf sein Dichten und damit auf das Einzige, was wir von ihm wissen, führen ins Leere. Was dichtet er denn überhaupt? Und aus welchen Gründen? Und wie erfolgreich? Hier ließe sich nicht nur nach der Zuverlässigkeit der Figur fragen. Es lässt sich auch feststellen: Der sich hier anschickt, dem Menschlichen Ausdruck zu verleihen – als ganzer Mensch erscheint er nicht, wenn auch grundsätzlich menschlich in seinem Hadern und in seiner Selbstbehauptung.

Vielleicht erschöpft sich diese Figur also doch ganz in ihrer Funktion für den Text? Dann würde sich die Frage nach der Zuverlässigkeit gar nicht mehr stellen. Als Repräsentant des Dichtertums markiert er einen der drei Punkte eines Dreiecks, dessen Seiten den Widerstreit des Erhabenen, des Burlesken und des schnöden Mammons ausmessen. Und gerade als dieser Repräsentant erscheint der Dichter nun doch als alter Bekannter. Über diese Figur, so ließe sich schließen, kann man mehr wissen, als im Text steht. Vielleicht ist der Dichter also gerade auch das: Das Abrufen von schon gekannten Informationen über Dichter in einem bestimmten Zeitraum, in diesem Fall um 1800. Die Figur wäre dann in erster Linie ein Rezeptionsphänomen, das seinen Anspruch auf Repräsentation gerade aus dem Wissen der Leserinnen und Leser schöpft: Da steht es, das (gebrochene) Ideal der Kunstperiode.

Jede dieser Perspektiven ist eine andere Antwort auf die Frage, was eine Figur überhaupt ist: ein dargestellter Mensch, eine Funktion des Textes, das Produkt eines Rezeptionsvorganges (im weiteren Sinn). Und jede dieser Antworten kann das Verständnis dieser Figur und damit auch aller

ihrer Sprechakte verändern und erweitern. Im ersten Unterkapitel dieses Abschnitts werden solche Aspekte der Figurentheorie eingehender untersucht, um aus den Grundlagen der Figur selbst die Punkte der Analyse zu gewinnen (→ 2.1).

Die Bekanntschaft mit dieser Figur ist keine, die sich bei wiederholter, sondern schon bei erster Lektüre bemerkbar machen kann: Der hehre Dichter, ablehnend der Welt um ihn herum und besonders dem Geld gegenüber eingestellt, diese Künstlerinnen und Künstler, die sich kompromisslos dagegen wehren, kompromittiert zu werden und gerade deswegen problematisch werden, sind bekannt. Man kann ihnen begegnen in der Literatur, im Feuilleton, im Film, im 18., 19., 20. und 21. Jahrhundert. Goethes Dichterfigur ist besonders eines: typisch. Eben diese Typizität scheint besonders wichtig, denn allem voran durch sie wird die Figur eingeführt. Der Theaterdirektor präsentiert ihn als eine ganz und gar iterative Persönlichkeit, wenn er ihn durch die Beschreibung einer immer wiederholbaren Tätigkeit einführt: „Dies Wunder wirkt auf so verschiedne Leute / Der Dichter nur; mein Freund, o! tu es heute.“ (57 f.) Von *dem* Dichter (*nomen agentis*) zu seinem Freund (*nomen appellativum*) ist es ein Schritt vom Allgemeinen zum spezifischeren, jedoch nur ein halber, denn einen Eigennamen (*nomen proprium*) trägt der Dichter nicht. Dies alles und mehr gibt die Figur als Typenfigur zu verstehen und gleichzeitig ihre Aussagen als typisch. Hier spricht Allgemeines das Allgemeine aus und nähert damit den einzelnen Sprachakt einer prinzipiellen Aussage an: So sind sie eben, *die* Dichter. Das Verstehen der Figur ist also nicht nur abhängig von der Frage, *was* eine Figur ist, sondern auch davon, *wie* sie dargestellt ist. Wie könnte diese uns zwar als Typus bekannte aber doch als Individuum völlig ungekannte Figur auch nur mit der wenigsten Autorität vom Dichten sprechen, wenn man sie als eine Verkörperung des ‚Dichters‘, als ein Symbol der Dichtung nicht anerkennen würde? Das zweite Unterkapitel wird deswegen die Unterschiede verschiedener Figurenkategorien – nämlich der Individual-, Typen- und Symbolfigur – beschreiben und die aus ihnen resultierenden Konsequenzen für die Figurenanalyse (→ 2.2).

Vielleicht erscheint der namenlose Dichter aber auch aus dem unmittelbaren Zusammenhang des Textes schon bekannt. Denn in der lyrischen *Zueignung*, auf die das *Vorspiel* direkt folgt, taucht ebenfalls ein Dichter auf. Als solchen muss man das lyrische Ich wohl beschreiben, das, von den sich nahenden „schwankenden Gestalten“ (1) übermannt („Ihr drängt euch zu!“, 5), zu dichten beginnt („Es schwebet nun in unbestimmten Tönen, / Mein Lied, der Äolsharfe gleich[.]“, 27 f.). Der Vorgang des Dichtens ist hier ein subjektiver, persönlicher. Das lyrische Ich ist mit sich und seinen

Erinnerungen beschäftigt („Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage“, 9) und nicht zufällig vollzieht sich der Gang der Dichtung in drei Schritten über das Organ, das Goethe Jahrzehnte vorher selbst zum innerlich-subjektiven „Kraftzentrum sowie als Quelle von Inspiration und Kreativität“⁵ stilisiert hat: das Herz. Die ‚Szene‘ beginnt mit einem Zweifel über die Fähigkeit des Herzens, die Inspiration halten zu können („Versuch’ ich wohl euch diesmal fest zu halten? / Fühl’ ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?“, 3 f.); setzt sich fort über die Beschreibung der Bangigkeit des Herzens in Anbetracht eines fremden Publikums („Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, / Ihr Beifall selbst mach meinem Herzen bang“, 21 f.); und kulminiert an dem Punkt, an dem das Herz bereit zur Dichtung ist („Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen, / Das strenge Herz es fühlt sich mild und weich“, 29 f.). Diese Dichtung des Herzens ist eine sehr persönliche Angelegenheit. Im *Vorspiel* muss dieses Herz als innerlicher Urgrund der Dichtung deswegen gegen den Zugriff des Theaterdirektors vehement verteidigt werden:

Geh hin und such dir einen anderen Knecht!
 [...]
 Wodurch bewegt er [der Dichter, NG] alle Herzen?
 [...]
 Ist es der Einklang nicht? der aus dem Busen dringt,
 Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt. (134–141)

Im Zusammenspiel markieren die *Zueignung* und das *Vorspiel* den Übergang von privater zu öffentlicher Dichtung. Das „freundliche[] Gedränge“ der Freunde (19) wird zum bedrohlich „wogenden Gedränge“ des Publikums (61). Die „unbekannte Menge“ (21), die dem lyrischen Ich das Herz bang macht, ist dieselbe, die der Theaterdirektor so gern sieht (vgl. 49). Das lyrische Ich der *Zueignung* und der Dichter des *Vorspiels* werden durch diese thematischen, ja sogar wörtlichen Überschneidungen miteinander verknüpft. Aber handelt es sich hier um die gleiche Figur? Das ist schwer zu entscheiden, allerdings nicht nur aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge,⁶ sondern auch weil die Figur in der *Zueignung* so schwach

5 Alexander Košenina: „Wie schlägt dein Herz“. Goethes Kardiopoetik. In: Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leideschaft um 1800. Hrsg. von Carsten Rohde u. Thorsten Valk. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (Klassik und Moderne 4), S. 67–86, hier S. 84.

6 Siehe dazu Schillemeits minutiöse Rekonstruktion der Entstehungszusammenhänge des *Vorspiels*, das nicht für den *Faust*, sondern in anderen Zusammenhängen entwickelt und dann dem *Faust* später beigelegt wurde. Vgl. Jost Schillemeit: *Das Vorspiel auf dem Theater zu Goethes Faust*. Entstehungszusammenhänge und Folgerungen für sein Verständnis. In:

konturiert ist. Es fehlt die Grundlage, die Identität des lyrischen Ichs als Figur festzustellen: Es hat keinen Namen, es steht an keinem Ort, es interagiert mit keiner anwesenden Person. Für einen lyrischen Text ist das nicht ungewöhnlich. Jedoch stellt sich gerade mit Blick auf die Gattung die Frage, ob es sich bei dem lyrischen Ich überhaupt um eine Figur handelt. Oder handelt es sich um einen nicht-fingierten Ausdruck des historischen Autors Goethe? Je nachdem, wie man hier entscheidet, wäre der Text anders zu deuten. Er könnte einerseits den Dichter des *Vorspiels* in seinem eigentlichen privaten Element zeigen. Oder er könnte, andererseits, zeigen, dass Goethes Selbstbeschreibung (wie inszeniert sie auch immer sein mag) mit derjenigen des Dichters übereinstimmt, Goethe also selbst in den verhandelten Problematiken des literarischen Marktes positionieren. Dass Figuren in jeder Gattung anders konstituiert werden und anders funktionieren, kann nicht verwundern. Das besondere Verhältnis der Lyrik zum Erzählen und damit auch zur Figurendarstellung bedarf aber, wie das Beispiel zeigt, einer Reflexion (→ 2.3).

Wenn es sich bei den konstitutiven Grundlagen der Figur und ihren Kategorien auch um prinzipiell überzeitliche Fragen handelt, bedeutet dies noch nicht, dass die Deutung von Figuren ohne Berücksichtigung historischer Kontexte gelingen kann. Zu diesen Kontexten gehören aber nicht nur der thematische Diskurs, an den die untersuchten Figuren angeschlossen sind – wie im Falle des *Vorspiels* Debatten über das Verhältnis von Publikum, Dichter und Vermittler, die im erstarkenden literarischen Markt als Konsumenten, Produzenten und Profiteure auftreten. Darüber hinaus sind auch die im Untersuchungszeitraum etablierten Techniken der Figurendarstellung zu berücksichtigen, die ebenfalls normative, thematische und poetologische Informationen mittragen. Abschließend sollen deswegen die zuvor beschriebenen Figurenkategorien in einige poetologische Debatten und Kontexte besonders ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeordnet werden (→ 2.4).

2.1 Eine Figur, was ist das? – Konzepte und Theorien

Prinzipiell lassen sich im kursorischen Rückblick auf die Theoriebildung um literarische Figuren drei Konzepte von Figuren unterscheiden: mimetische, semiotische und kognitionstheoretische. Diese drei Konzepte lassen

Ders.: Studien zur Goethezeit. Hrsg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Wallstein 2006, S. 115–137.

sich als aufeinanderfolgende Phasen verstehen, die von zwei Paradigmenwechseln getrennt werden: zuerst die formalistische bzw. strukturalistische Wende, die sich in poststrukturalistischen Theoretisierungen fortsetzt. Sie ersetzt mimetische Figurenkonzepte durch semiotische. Darauf folgt eine postklassisch-narratologische Wende spätestens um 2000. Sie ersetzt die semiotischen Figurenkonzepte durch kognitionstheoretische.⁷ Je nach Perspektive verändert sich das zu analysierende Phänomen der ‚Figur‘ grundlegend.

Die Geschichte dieser Konzeptualisierungen mit nur drei groben Pinselstrichen nachzuzeichnen, bedeutet jedoch eigentlich schon, sie zu verzerrern. Denn die Kontur, die so skizziert wird, ist nicht unbedingt diejenige, die in den jeweiligen Forschungsbeiträgen vorgegeben, sondern diejenige, die durch die Behauptung markanter Brüche in den Einleitungen der jeweiligen Beiträge oft erst hergestellt wird. Jedenfalls ist eine unübersehbare Gemeinsamkeit der verschiedenen theoretischen Ansätze die Behauptung vom Fehlen einer einheitlichen, unproblematischen, robusten Figurentheorie und die Markierung der damit einhergehenden eigenen Innovationskraft.⁸

In dieser Arbeit geht es weniger um eine Richtigstellung oder Rechtfertigung von dieser oder jener Figurentheorie. Vielmehr soll die genetische Darstellung verschiedener Ansätze helfen, neuere figurentheoretische Beiträge als Reaktion auf ältere zu reflektieren. Daran lassen sich dann Vorschläge knüpfen, die die Analyse der Schriftsteller:innenfiguren konkret vorbereiten, besonders was das wechselseitige Verhältnis von Wissen und Literatur angeht. Außerdem erlaubt dieses Vorgehen, Verknüpfungspunkte zwischen Literaturgeschichte und Narratologie herzustellen, die die

7 Diese Paradigmenwechsel wurden in der Forschung vielfach festgehalten. Heidbrink hat einen vorzüglichen Forschungsüberblick geliefert, der sich besonders auf die Verlegung des theoretischen Schwerpunktes vom (Post-)Strukturalismus hin zu einem rezeptiv-kognitiven konzentriert. Vgl. Heidbrink: *Fictional Characters in Literary and Media Studies*, S. 96 f. Weitere Forschungsbeiträge, die diese Zäsuren betonen sind u. a.: Jannidis: *Character*, S. 32–34; Göran Nieragden: *Figurendarstellung im Roman. Eine narratologische Systematik am Beispiel von David Lodges ‚Changing Places‘ und Ian McEwans ‚The Child in Time‘*. Trier: WVT 1995 (*Horizonte* 18), S. 15–23; Jonathan Culpeper: *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Hoboken: Taylor and Francis 2014 (*Textual Explorations*), S. 5–12.

8 Vgl. bspw. Ibrahim Taha: *Heroizability. An Anthroposemiotic Theory of Literary Characters*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (*Semiotics, Communication and Cognition* 16), S. 18; Phelan: *Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction*, S. 282; Jannidis: *Figur und Person*, S. 1 f.; Nieragden: *Figurendarstellung im Roman*, S. 3; Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2nd ed. London: Routledge 2002 (*New Accents*), S. 29.

Anwendbarkeit der Theorie auf den historischen literarischen Fall begründen. Wenn also die in der Forschung bereits mehrfach beschriebene historische Abfolge der drei maßgeblichen Paradigmen strukturell beibehalten wird, dann besonders, weil sich daraus die figurentheoretische Leitfrage dieser Arbeit ableiten lässt: Inwiefern bildet der Text den Diskurs um Schriftsteller:innen ab und inwiefern stellt er eine Arbeit an diesem Diskurs dar?

2.1.1 Figuren als Menschen / Figuren als Zeichen

Der Anfang der theoretischen Beschäftigung mit Figuren ist schwer auszumachen. Freilich gibt es in der Literaturgeschichte bereits früh poetologische Überlegungen zu Figuren, etwa in Aristoteles *Poetik*.⁹ Wenn man allerdings von verschiedenen Phasen der philologischen Figurentheorie ausgeht, ergibt sich zwar eine gewisse Homogenität im Strukturalismus ab den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts und in den rezeptions- bzw. kognitionsorientierten Ansätzen ab den 1980er und 90er Jahren, besonders aber um die Jahrtausendwende. Das ‚Davor‘ allerdings erscheint relativ amorph. Das hat auch mit den historisch-variablen Paradigmen der Philologien selbst zu tun. Wenn Jannidis etwa schreibt, dass es in der germanistischen Literaturwissenschaft keine der anglistischen entsprechenden Theoretisierung der Figuren gebe,¹⁰ dann ist damit einerseits die fehlende angestrebte Kohärenz der Untersuchungen zum Thema gemeint, zum Teil aber auch der Umstand, dass das, was aus gegenwärtiger Sicht überhaupt als ‚Theorie‘ in den Geisteswissenschaften wahrgenommen wird, nicht selten auf die Höhenkammepoche der strukturalistischen und poststrukturalistischen „high theory“ zurückgeführt wird.¹¹ Was nicht systematisch ist, ist aber nur schwer systematisch zu erfassen, ohne es falsch darzustellen. An dieser Stelle soll es allerdings genügen, einige Schlaglichter auf Figurenkonzepte vor dem strukturalistischen Paradigmenwechsel zu werfen. Da sich die

9 Chatman hat in der Aristotelischen *Poetik* etwa schon den Vorläufer der strukturalistischen Figurentheorie gesehen. Vgl. Seymour Benjamin Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1978, S. 111. Ausführliche Kommentare zu den antiken Vorläufern der Figurentheorie bei Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenburg 1991 (*Romanica et comparatistica* 18), S. 26–42.

10 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 102–105.

11 Vgl. dazu etwa in jüngerer Zeit den Kommentar von Jeffrey R. Di Leo: *Introduction. Notes from the Underground: Theory, Theorists, and Death*. In: *Dead theory. Derrida, Death, and the Afterlife of Theory*. Hrsg. von Jeffrey R. Di Leo. London, Oxford, New York: Bloomsbury 2016, S. 1–22, insbesondere S. 1–3.

Figurentheorie besonders über ihre Paradigmenwechsel darstellt, hilft die knappe Darstellung bereits, spätere Forschung richtig einzuordnen.¹²

Z.B. hat Erich Auerbach 1929 in seiner großen Dante-Studie¹³ die literarische Figur der Beatrice auf eine Art und Weise kommentiert, die aufmerken lässt – und gleichzeitig symptomatisch ist für ein bestimmtes Verständnis von Literatur, gegen das sich der Strukturalismus Jahrzehnte später wenden wird:

Und ist sie [Beatrice, NG] andererseits nichts als eine Allegorie mystischer Weisheit, so ist doch in ihr so viel Wirkliches und Persönliches erhalten geblieben, daß man ein Recht hat, sie als menschliche Gestalt zu betrachten, gleichviel ob sich jene Daten wirklichen Geschehens auf einen bestimmten Menschen beziehen oder nicht.¹⁴

Was sich in diesem Zitat zeigt, ist ein doppeltes Verständnis eines literarischen Realismus. Zwar wird die historische Faktizität der Figur nicht gänzlich irrelevant – sie wird ja erwähnt –, das dichterische Vermögen kann die ontologische Differenz zwischen Fiktion und Fakt allerdings ästhetisch aufheben: Auch eine vollständig fiktive Beatrice kann so als ‚echter Mensch‘ verstanden werden. Voraussetzung für ein solches Verständnis einer Figur als ‚echt‘ ist eine von der Faktizität unabhängige – man könnte auch sagen: sie übersteigende – „Kunst der Nachahmung“, die Dante beherrsche und die zu einer „Evidenz der Darstellung“ führe.¹⁵ Daraus folgt, was für die theoretische Debatte der literarischen Figur maßgeblich ist: Wenn der außerordentlich begabte Dichter in seiner Figurendarstellung einen weitgehend faktizitätsunabhängigen „Realismus“¹⁶ erzeugen kann, dann wird andersherum die in diesem Sinne ‚realistische‘ – also: lebensechte – Figur zum Merkmal des großen Dichters. Ganz im Sinne der berühmten Losung Shaftesburys ist der „*Poet*“ nichts weniger als ein Schöpfer, „indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE.“¹⁷ Und den Schöpfer erkennt man an seinem Werk, genauer: an seinen Geschöpfen. Die Figur ist damit zuvör-

12 Koch hat einen der wenigen Versuche unternommen, überhaupt Texte der vorstrukturalistischen Theoretisierung von Figuren zu versammeln. Vgl. Koch: Literarische Menschendarstellung, S. 120. Dabei gibt er den Hinweis auf Lukács, der im Folgenden aufgegriffen wird, wenn auch aus eigener Perspektive.

13 Erich Auerbach: Dante als Dichter der irdischen Welt. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1929. Berlin: De Gruyter 1969.

14 Ebd., S. 75.

15 Ebd., S. 5 f.

16 Ebd., S. 74.

17 Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury: Soliloquy. Or, Advice to an Author. In: Ders.: Standard-Edition. Sämtl. Werke, ausgew. Briefe u. nachgelassene Schriften. In engl. Spra-

derst als ein wichtiges Qualitätsmerkmal bestimmt: Die ‚wahre‘ Figur ist das Zeichen des ‚wahren‘ Dichters.

Da sich etwa auch bei Lukács' Überlegungen zur *intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten* eine ähnliche Konzentration auf die „Lebendigkeit“¹⁸ der Figuren betont kanonischer Autoren findet (Platon,¹⁹ Goethe²⁰ und natürlich Shakespeare²¹), drängt sich der Verdacht eines rezeptiven Rückkopplungseffektes auf. Sind denn Beatrice, Hamlet und Werther wirklich so lebensechte Figuren? Oder wirkt der Nimbus der Autoren nicht doch auch auf ihre Figuren zurück? Heben die gelungenen Figuren den Text aus der Masse literarischer Produktion hervor oder wird hier eine besondere Qualität gerade in Figuren hineingelesen, die sich in Texten von besonderem kulturellem Wert finden? Festhalten lässt sich jedenfalls eine Figurenkonzeption, die sich eher geschmacksphänomenologisch als präzise-deskriptiv gibt und gerade deswegen eine stark normative Dynamik entfalten kann. Es nimmt insofern nicht wunder, dass ein beachtlicher Teil der theoretischen Beiträge zur Figur, besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die hier skizzierten Konzeptionen als normatives Kriterium der Figurenanalyse miteinbezieht.²²

Weniger als sakralen Abglanz poetischer Schöpfungsakte behandelt die Figur der bis heute vielleicht einflussreichste Text der (im weiteren Sinne) literaturwissenschaftlichen Figurenforschung.²³ Auf ihn geht nicht nur die begriffliche Unterscheidung zwischen ‚flachen‘ und ‚runden‘ Figuren – auf

che mit paralleler dt. Übersetzung. Hrsg. von Gerd Hemmerich u. Wolfram Benda. 14 Bde. Bd. I,1. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1981, S. 34–301, hier S. 110.

18 Georg Lukács: Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten. In: Ders.: Werke. 15 Bde. Bd. 4: Probleme des Realismus I. Neuwied: Luchterhand 1971, S. 151–196, hier S. 151.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. ebd., S. 194.

21 Vgl. ebd., S. 173.

22 Dies geschieht nicht nur bei Auerbach, der allerdings sehr reflektiert vorgeht. Verderbt von einer nationalistischen Volksideologie macht auch Gerhard Gräfe dieses Kriterium 1937 (!) stark: Gerhard Gräfe: Die Gestalt des Literaten im Zeitroman des 19. Jahrhunderts. Berlin: Ebenring 1937. Ein weiteres Beispiel der Zeit ist die Studie von Christian N. Wenger: An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture. In: PMLA 50 (1935), S. 615–629. Noch 1978 hat Seymour Chatman die „uniqueness“ einer Figur, hervorgebracht durch das Talent des Autors, mit großer Selbstverständlichkeit als eine der zentralen Analyse Kriterien bezeichnet: Chatman: Story and Discourse, S. 123.

23 Bis heute bleiben Forsters *Aspects of the Novel* in akademischen Texten zur Figur selten unerwähnt. Um nur drei Beispiele zu nennen, vgl. etwa Dorothee Birke: Zur Rezeption und Funktion von „Typen“. Figurenkonzeption bei Charles Dickens. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Hrsg. von Lilith Jappe, Olav Krämer u. Fabian Lampart. Berlin, Boston: De Gruyter 2012 (*Linguae & litterae* 8), S. 220–240, hier S. 222; Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies, S. 73 f.; Wolf Schmid:

die weiter unten zurückzukommen sein wird (→ 2.2.1) – zurück, sondern auch ein humorvoll-spielerisches Sprechen über Figuren, in dem Normatives zurückgefahren wird und gerade so der Blick auf weitere methodische Probleme der mimetisch gedachten Figur deutlich werden. 1927 hält E. M. Forster eine Reihe von Vorlesungen zu den *Aspects of the Novel*, deren breite und weitreichende Rezeption sogar derjenigen seiner Romane Konkurrenz macht.²⁴ Der Figurendarstellung sind dabei in der publizierten Fassung nicht wie den anderen Themen nur eines, sondern gleich mehrere Kapitel gewidmet. Sie nehmen den zentralen Platz seiner Poetik-Vorlesung ein. Auch bei Forster erscheinen Figuren als Wesen, die die Grenzen des Textes überschreiten zu können scheinen. Bezeichnenderweise sind die entsprechenden Vorlesungen nicht unter dem üblichen englischsprachigen Begriff für die Figur (*character*) gefasst, sondern unter „*People*“.²⁵ Zwar unabhängig von, aber doch in zeitlicher Nähe zu den verstreuten Einwürfen zu Figuren wie etwa bei Auerbach und Lukács betont auch Forster den Lebensechtheit vermittelnden Eindruck einer literarischen Figur. Auch er gibt den ontologischen Unterschied zwischen realen Menschen und fiktiven Figuren nicht wirklich auf, wenn er, auf Moll Flanders bezogen, „*the thrill that proceeds from a living being*“ beschreibt.²⁶ Und wie Auerbach leitet auch Forster den Eindruck der Lebendigkeit aus der besonderen poetologischen Verfasstheit der Figur ab: „*They are real not because they are like ourselves (though they may be like us) but because they are convincing.*“²⁷ Hier zeigt sich bereits, dass Forster an einer widerspruchsfreien und kohärenten Theorie nicht interessiert ist. Die Figuren sind eben *nicht* real, nicht Teil der echten Welt,²⁸ aber doch „real“, kohärent, überzeugend. Diese unscharfe Trennung zwischen Figuren und realen Menschen tritt in Forsters Unterscheidung von „*Homo Sapiens*“ und „*Homo Fictus*“²⁹ besonders deutlich zutage. Hier werden zwei nebeneinanderstehende Menschen-Arten eingeführt, die realen und die fiktiven, doch sie stehen taxonomisch gleichberechtigt nebeneinander. Das sollte man nicht zu ernst nehmen, und man kann es gar nicht, wenn man den teils polemischen und immer humorvollen Grundton von Forsters Ausführungen berücksichtigt. Trotzdem zeigt sich in Forsters

Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter 2014 (De-Gruyter-Studium), S. 38–40.

24 Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*. Hrsg. von Oliver Stallybrass. London: Penguin Books 2005. [ED 1927].

25 Ebd., S. 54, 71.

26 Ebd., S. 67.

27 Ebd., S. 69.

28 Vgl. ebd., S. 68.

29 Ebd., S. 63.

wirkmächtigen Bemerkungen zumindest das Sprechen von der Figur als untrennbar verbunden mit dem Sprechen vom Menschen. Diese Kongruenz treibt Forster mit der Beschreibung einer zweiten, fiktiven Menschengattung spielerisch auf die Spitze.

Genau diese Spitze ist nun aber der Ort, an dem sich methodische Bedenken kristallisieren. Denn Forsters Sprechen schreibt Figuren nicht nur die wichtigste Rolle im Text zu, sondern auch eine Eigenständigkeit, die sie als selbstständig handelnde Wesen zum Mittelpunkt der Lektüre werden lässt. Wenn Figuren ein Selbst aufweisen, das (zumindest rhetorisch) vom Text gelöst wird, dann können sie auch für sich allein und unabhängig vom Text betrachtet, ja sogar selbsttätig werden: „[T]he character is everything and can do what it likes.“³⁰ Die Figur als Geschöpf fordert hier nicht nur die Anerkennung des Autors ein, sondern ihr eigenes Recht im Lektüreprozess. Da ist ein Mensch im Text und er erfordert unsere Aufmerksamkeit vor allem Anderen.

Ein solches Sprechen über Figuren als autonom agierende Geschöpfe birgt offensichtliche Probleme. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass diese Probleme gerade in der Forschung zu Shakespeare, dem Leitstern der Genie- und Schöpfer-Ästhetik, sehr deutlich formuliert wurden. 1932 konfrontiert Lionel Charles Knights die Shakespearephilologie mit einer Kritik, die großen Teilen der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem verehrten *playwright* die Grundlage zu entziehen droht. Dafür wählt Knights einen polemischen Titel: eine Frage, die sich sinnvoll einem Menschen, aber nicht einer Figur stellen lässt. Obwohl diese Frage kurioserweise in seinem Vortrag keinen Platz findet, bleibt sie heute in kaum einer Grundlagenstudie zur Figurentheorie unerwähnt: *How Many Children Had Lady Macbeth?*³¹

Knights plädiert in seinem Vortrag für ein ganzheitliches Verständnis von Shakespeares Texten, das sich hauptsächlich eben am Text, nicht an den Figuren auszurichten habe. Die zu starke Fokussierung auf die Figuren leitet Knights bereits aus der Shakespearephilologie des 18. Jahrhunderts ab, genauso bestehe sie aber auch als vorwiegende Tendenz der zeitgenössischen Forschung.³² Problematisch erscheint ihm dabei nicht nur, dass der Text zu kurz komme, wenn die Deutung sich auf die Figuren konzentriert. Er bemängelt besonders, dass die Behandlung der Figuren als wirkliche Menschen – wohlgemerkt: die Lizenz der Verklärung des Autors als Schöp-

30 Ebd., S. 69.

31 Lionel Charles Knights: *How Many Children Had Lady Macbeth?* In: Ders.: *Explorations. Essays in Criticism mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. London: Chatto & Windus 1946, S. 1–39.

32 Vgl. ebd., S. 12–15.

fer – zu zahlreichen Unzulänglichkeiten bei der Betrachtung der Dichtung führe. Indem die Figuren als quasi-real gelesen und somit vom Text unabhängig gemacht werden, gerate der Text als ästhetisches, poetisches und vor allem historisches Artefakt aus dem Blick. Was Knights polemisch darstellt, ist eine Shakespeare-Philologie, in der die Figuren nicht mehr ein Teil des Textes sind, sondern die Texte selbst verdrängt haben:

The habit of regarding Shakespeare's persons as ‚friends for life‘ or, maybe, ‚deceased acquaintances‘, is responsible for most of the vagaries that serve as Shakespeare criticism. [...] It is responsible for all the irrelevant moral and realistic canons that have been applied to Shakespeare's plays, for the sentimentalizing of his heroes [...] and his heroines. And the loss is incalculable. Losing sight of the whole dramatic pattern of each play, we inhibit the development of that full complex response that makes our experience of a Shakespeare play so very much more than an appreciation of ‚character‘—that is, usually, of somebody else's ‚character‘.³³

Die Bedenken, die Knights hier formuliert, markieren den blinden Fleck der normativ verstandenen Figur als Schöpfung des Autor-Schöpfers. Verstanden als ‚lebensechte‘ Wesen, lösen sie sich aus ihren Texten heraus, ebnen den Weg zu einer völlig spekulativen Lektüre und verstellen so den Blick auf einen Text, dessen Teil sie eigentlich sind.

Von hier lässt sich die Linie ziehen zu (post-)strukturalistischen und semiotischen Theorien der literarischen Figur. Für das Folgende sei für diese durchaus unterschiedlichen Ansätze zum Zwecke der Systematisierung und Vereinfachung die Bezeichnung als ‚(post-)strukturalistische Theorien‘ gestattet.³⁴ Figuren sind nach diesen Perspektivierungen eben nicht analog zu Menschen zu verstehen, sondern als das, was sie ‚wirklich‘ sind: nicht Abbildungen – wie auch immer verzerrt – von wirklichen oder wirklichkeitsähnlichen Menschen, sondern Textelemente, Informationsstrukturen und zu dechiffrierende Zeichen. In starker Abgrenzung zu den ‚mimetischen‘ Konzepten der Figur lässt sich von einer antithetischen Dialektik sprechen, die Heidbrink in einer hinreißend treffenden Phrase auf den Punkt bringt: „Signs vs. Persons“, Zeichen gegen Personen.³⁵ Hier ist es nicht nötig, einen erschöpfenden Überblick über alle strukturalistischen,

33 Ebd., S. 16.

34 Die Lizenz gibt Scheffel, der entsprechende narratologische Theorien aus dem gleichen Grund „grosso modo“ als „strukturalistisch“ bezeichnet. Michael Scheffel: Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin? In: Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Hrsg. von Martin Endres u. Leonhard Herrmann. Stuttgart: Metzler 2018, S. 45–59, hier S. 45.

35 Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies, S. 73. Ähnliche Formulierungen schon früher bei Rimmon-Kenan: Narrative Fiction, S. 31–34.

post-strukturalistischen und semiotischen Ansätze der Figurenkonzeption zu geben, es sei auf die bereits geleisteten Überblicke verwiesen.³⁶ Um aber neuere Ansätze der narratologischen Figurentheorie, die sich teils deutlich als Gegenentwurf zur Figur als ‚Zeichen‘ verstehen, richtig einordnen zu können, scheint zumindest die kursorische Darstellung wirkmächtiger (post-)strukturalistischer Beiträge angebracht. Diese Texte legen den Grundstein einer systematischen Figurentheorie, obwohl es sich dabei nur selten um dezidierte Studien zu Figuren handelt.

Propps formelbasierte Untersuchung des russischen Zaubermärchens positioniert sich als (pseudo-)biologische Taxonomie – deswegen nennt Propp sie eine Morphologie.³⁷ Im Gegensatz zu Forster (*Homo sapiens/Homo fictus*) ist diese biologisch-taxonomische Metapher allerdings methodologischer Ernst. Das wichtigste Merkmal der Texte, das ihre taxonomische Einordnung – lies: Unterscheidbarkeit – gewährleisten soll, ist für Propp die „Funktion der handelnden Personen“.³⁸ Der Text selbst ist es, der hier systematisiert wird, und zwar anhand der Figuren. Dafür werden letztere nicht als mehr oder weniger überzeugend gestaltete, menschenähnliche Entitäten perspektiviert, sondern als Funktionsträger. Bestimmt wird die Funktion als „eine Aktion von einer handelnden Person [...], die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird“.³⁹ Die Figur *ist*, was sie im Text *tut*, deswegen kann sie besonders durch Ihre Handlungen bestimmt werden: als „Gegenspieler“, „Schenker“ etc.⁴⁰ Außerdem wird es unmöglich, die Figur im Unterschied zur mimetischen Perspektivierung aus dem Text herauszulösen. Ihr Sinn erschöpft sich in ihrer Funktion *im* Text. Was über diese Funktion hinausgeht, entzieht sich für Propp der Systematisierung, aber auch der unmittelbaren Relevanz: Die „Attribute[]“ der Figuren, ihr Aussehen usw., sind mit Propp lediglich als vielfältige Ausgestaltungen der typischen Handlungsfunktionen zu verstehen.⁴¹

Greimas baut explizit auf Propps Untersuchung auf und versucht sie auszuweiten.⁴² Während Propp sich nur auf die Gattung des Märchens beschränkt, ist es Greimas’ erklärtes Ziel, alle möglichen Texte durch die

36 Siehe oben, Anm. 2.

37 Vgl. Wladimir Propp: *Morphologie des Märchens*. Übersetzt von Christel Wendt, hrsg. v. Karl Eimermacher. München: Hanser 1972, S. 9.

38 Ebd., S. 26.

39 Ebd., S. 27.

40 Ebd., S. 79–81.

41 Ebd., S. 87 ff.

42 Vgl. Algirdas Julien Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übers. aus dem Franz. von Jens Ihwe. Braunschweig: Vieweg 1971, S. 161.

„beschränkte Anzahl aktantieller Terme“ beschreibbar zu machen.⁴³ Diese Aktanten treten nicht zwangsläufig, aber sehr häufig als Figuren auf. Die Erweiterung des Analysegegenstandes (vom Märchen zu allen Narrativen) bringt also eine weitere Abstraktion der Figur mit sich: Sie lässt sich nicht mehr nur als handelnde verstehen, sondern ist die zwar häufige, aber nicht zwangsläufige Manifestation von Handlungsfunktionen. Die Figur ist somit zu einem möglichen Träger textueller Funktion geworden. Sie ist dem Text nicht mehr über-, sondern anderen Funktionsträgern syntaktisch nebengeordnet. Anders gesagt: Der Text besteht aus Zeichen, die Figur ist nur eines davon.

Die Probleme eines solchen methodischen Ansatzes sind offensichtlich und immer wieder formuliert worden: Die Schematisierung werde dem einzelnen Text nicht gerecht, weil sie das Spezifische ausblende, um das Unspezifische sichtbar zu machen. So entstehe eine verzerrte Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand.⁴⁴ Außerdem wird als grundlegendes Defizit wiederholt die Reduktion der Texte auf eine häufig arbiträre Sammlung von Strukturen diskutiert.⁴⁵ Wenn der Nachweis inter- und transtextueller Strukturen gerade das Ziel einer Untersuchung ist, stellt sich die berechtigte Frage, inwiefern ein derart ausgerichteter Forschungsansatz wirklich bei der Analyse von einzelnen Texten helfen kann⁴⁶ – abgesehen davon,

43 Ebd.

44 Vgl. Heidbrink: *Fictional Characters in Literary and Media Studies*, S. 80 (bes. Fußnote 94); Jonathan Culler: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge 2002, S. 272–278; Jannidis: *Figur und Person*, S. 100; Jannidis: *Character*, S. 32 f.; Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 50; Baruch Hochman: *Character in Literature*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1985, S. 23; Chatman: *Story and Discourse*, S. 112. Anzumerken ist allerdings, dass diese Kritik eher bei Greimas als bei Propp greift. Anders als Greimas trifft Propp eine Aussage über ein begrenztes Textkorpus, das sich aus nur einer spezifischen Untergattung des Märchens zusammensetzt. Die relative Homogenität der Texte ist eine solide Grundlage für die Schematisierung. Außerdem stellt Propp eine ganze Reihe von Funktionen mit teils mehr als einem Dutzend Unterfunktionen auf (vgl. Propp: *Morphologie des Märchens*, S. 33–67). Diese Vielzahl von Parametern erlaubt durchaus individuelle Analysen der Texte, besonders wenn berücksichtigt wird, dass die individuelle Gestaltung bspw. von Figuren nicht ignoriert, sondern über die eher offen gehaltenen „Attribute“ nur untergeordnet wird. Propp versucht gerade nicht, die Spezifika der Texte unsichtbar zu machen, sondern sinnvoll in ein taxonomisches System zu integrieren. Freilich ließe sich diskutieren, ob dies immer gelingt. Desungeachtet lässt sich in Propp schon ein Vorläufer moderner Tokenisierung für computergestützte Analyseverfahren sehen.

45 „Narrative processing, from this structuralist perspective, depends on reducing or normalizing the heterogeneity of specific actors by matching each such character with a limited repertoire of basic and general roles.“ David Herman: *Recontextualizing character. Role-theoretic Frameworks for Narrative Analysis*. In: *Semiotica* 165 (2007) H. 1, S. 191–204, S. 192.

46 Vgl. dazu auch Jannidis: *Character*, S. 32 f.

dass rekurrente Merkmale sichtbar gemacht werden können. Das Problem der Reduktion durch strukturalistische Ansätze lässt sich auch so formulieren: Sie reduzieren die Komplexität der Erzählung, anstatt die Komplexität der Erzählung zur Grundlage einer Deutung zu machen. Dabei erscheinen die Setzungen der ‚klassischen‘ strukturalistischen Ansätze von Propp oder Greimas häufig nicht als zwingend. Ganz im Gegenteil: Da Texte nicht als einzelne ästhetische Erzähltexte wahrgenommen werden, sondern als Strukturen, die teils aus der Linguistik entnommen sind (Syntagmen⁴⁷), erscheinen die Ansätze eben nicht anwendbar auf *alle* Texte im Sinne einer analytischen Logik, sondern als idiosynkratisch.⁴⁷ Literarisches Erzählen funktioniert über syntaktische Strukturen, aber ist Erzählen deswegen unbedingt als Syntax beschreibbar? Auf der anderen Seite scheinen solche Ansätze genau das Problem zu lösen, das Knights in der Shakespearephilologie identifiziert hatte: Figuren können dem Text nicht mehr übergeordnet werden, da sie gerade als Funktion(sträger) nur im Rahmen des Textes verstanden werden können. Eine solche Lektürehaltung mag als eine ‚unnatürliche‘ erscheinen – aber sie erweist sich als widerstandsfähig gegen den Illusionseffekt des Erzählens.

Besonders kontrovers wird bis in die neuere Zeit Text aus dem Jahr 1979 diskutiert, der dezidiert eine Figurentheorie zu entwerfen und die strukturalistische Verneinung der Figur als ‚Mensch‘ auf die Spitze zu treiben scheint. Sollte es Figuren denn tatsächlich gar nicht geben? Handelt es sich um eine Illusion, einer methodisch unzureichenden Lektüretechnik geschuldet und nichts weiter? Joel Weinsheimers *Theory of Character: Emma* ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich und einen näheren Blick wert: Einerseits sind die im Text gegebenen Hinweise zum Verständnis der Figur zu beachten und zu bewerten, andererseits aber gerade auch die spätere vehemente Kritik an ihnen. Zwei Dinge darf man vorwegnehmen. Erstens: Natürlich gibt es Figuren in literarischen Texten. Und zweitens: Die einschlägige Kritik an Weinsheimer missversteht häufig seine Pointe.

Weinsheimer richtet sich in seinem Aufsatz – der teils polemisch gehalten, aber deutlich als Gedankenexperiment markiert ist – vor allem gegen das, was er als „mimetic criticism“⁴⁸ bezeichnet, also: das Lesen einer Figur, als sei sie ein echter Mensch. Auch wenn versichert werde, dass man sehr wohl zwischen echten und fiktiven Menschen unterscheiden könne, sei ein

47 Siehe dazu Culpepers kritische Auseinandersetzung mit strukturalistischen Positionen in der Figurentheorie. Vgl. Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 272–278.

48 Joel Weinsheimer: *Theory of Character: Emma*. In: *Poetics Today* 1 (1979) H. 1, S. 185–211, S. 186.

solcher Ansatz nach Weinsheimer unzulässig. Denn: Ohne eine deutliche Distanzierung von der mimetischen ‚Sprache‘ des Textes beteilige sich der *critic* unweigerlich am mimetischen Illusionsspiel der Erzählung – wie weiter oben mit Blick auf Forster schon diskutiert wurde. Dem gegenüber stellt Weinsheimer also das genaue Gegenteil: den „semiotic criticism“, der die Sprache des Untersuchungsgegenstandes abweise und die arbiträre Verbindung von Signifikant und Signifikat betone.⁴⁹ Der methodische Unterschied findet seinen Graph-ischen Ausdruck (buchstäblich!) in einer bestechenden Eigenheit von Weinsheimers Text: Alle Figurennamen werden als Textzitat – und eben nicht als Eigennamen einer Entität, die außerhalb des Textes existiert – sichtbar gemacht, indem sie in Anführungszeichen gesetzt werden.

Mit Weinsheimer sind fiktive Figuren zwangsläufig Teile geschlossener Systeme (literarischer Texte etwa), echte Menschen hingegen sind Teile offener Systeme. Es macht einen fundamentalen Unterschied, ob – um bei einem Beispiel Weinsheimers⁵⁰ zu bleiben – der Napoleon aus dem Roman *Krieg und Frieden* von Lew Tolstoj oder der Napoleon aus der historiographischen Biographie *Napoleon* von Johannes Willms gelesen wird. In der ‚geschlossenen‘ semiotischen Lektüre von Weinsheimer ist der Roman insofern abgeschlossen, als dass keine Information von außerhalb den eigentlichen Text der Erzählung ändern kann.⁵¹ Im Roman begegnen sich Andrej und Napoleon, kein neuer Befund kann daran etwas ändern, die Faktenlage ist invariabel – der Text also in diesem Sinne (ab-)‚geschlossen‘. Neue historische Befunde über Napoleon könnten aber durchaus Details seiner Biographie ändern – der ‚Text‘ ist also ‚offen‘ und muss immer wieder neu geschrieben werden. Damit konstituiert Weinsheimer zwei diametrale ontologische Bereiche für echte Menschen auf der einen und Figuren auf der anderen Seite.

Was passiert aber mit identitätsstiftenden Eigenschaften der Figuren im geschlossenen System? Sicher vor einer Aktualisierung von außen müsste es doch eigentlich ein Leichtes sein, Figuren präzise zu bestimmen, zu charakterisieren und zu analysieren. Mit Weinsheimer ist genau das Gegenteil zutreffend: Figuren in geschlossenen Systemen erweisen sich gerade aufgrund ihrer Abgeschlossenheit als instabil. Eigennamen seien so variabel

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. ebd., S. 188.

51 So auch Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck 2016, S. 148. Das Entdecken von verschiedenen Textstufen wird hier freilich nicht berücksichtigt, die Varianten ließen sich aber wohl als Demarkationslinien unterschiedlicher Texte verstehen.

wie Charaktermerkmale,⁵² ebenso die soziale Zugehörigkeit der Figuren,⁵³ nicht einmal Sprechakte ließen sich eindeutig einer so genannten Figur zuordnen.⁵⁴ Weinsheimer kommt zu einem deutlich formulierten Ergebnis:

If a character is defined neither by name, nor by social role, nor by speech, nor by characteristics, what remains? Once it is admitted that characters are not persons, they are absorbed into text. Closure neutralizes the differentiation of characters from each other and from text. In semiotic criticism, characters dissolve and only text remains.⁵⁵

Weinsheimers Statement ist, wie nicht anders zu erwarten, vehement kritisiert und zurückgewiesen worden. Jannidis bezeichnet Weinsheimers Ansatz als „wenig fruchtbar“, da er auf einigen argumentativen Unsauberkeiten fuße. Etwa sei eine gewisse Varianz in der Benennung von Figuren noch kein Hinweis darauf, dass dadurch auch die Identität der oder gar die Figur selbst instabil sei.⁵⁶ Weiter geht Hochmann, der Weinsheimers Aufsatz mit deutlichem Groll als die „most radical semiotic position“ beschrieben hat – Weinsheimers Namen nennt er sogar nur in hintangestellten Anmerkungen.⁵⁷ Er wirft diesem und anderen (post-)strukturalistischen Ansätzen vor, im Grunde paradox zu sein: Sie würden Figurentheorie betreiben und dabei gleichzeitig das Bestehen eben jener Figuren verleugnen.⁵⁸ Hochmanns Kritik hebt dabei besonders das ästhetische Moment von Literatur hervor. Auch wenn sich Figuren als Zeichen konzipieren ließen, würden Sie doch nicht *als* Zeichen wahrgenommen. Der strukturalistische Ansatz erscheint ihm somit letztlich als eine defizitäre Lektüre, wenn er behauptet: „[W]e must deal with the fact that the canonical texts of the Western literary tradition have seemed to readers to deal with people and to project powerful images of discrete human beings.“⁵⁹ Wer Figuren nicht als Personen lese, lese Literatur falsch. Hochmanns sehr deutliche und als mimetisch ausgezeichnete Kritik wird gerade durch die prozessorientierten und kognitiven Ansätze, die im Anschluss diskutiert werden, weitergeführt, relativiert und vertieft.

52 Weinsheimer: *Theory of Character*: Emma, S. 195–197.

53 Vgl. ebd., S. 198–201.

54 Vgl. ebd., S. 201 f.

55 Ebd., S. 208.

56 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 166–169.

57 Hochman: *Character in Literature*, S. 24. Affirmierend bei Taha: *Heroizability*, S. 61.

58 Vgl. Hochman: *Character in Literature*, S. 24.

59 Ebd., S. 28.

Dennoch ließe sich mit einer solchen (post-)strukturalistischen Perspektive auf Figuren nun aber deutlich mehr mit dem Dichter aus Goethes *Vorspiel* anfangen, als mit einer mimetischen. Als reine Funktion betrachtet wird die Persönlichkeit der Figur nun so irrelevant, wie sie im Text tatsächlich erscheint. Ihre Funktion kann stattdessen hervorgehoben werden: Der Theaterdirektor und die lustige Person lassen sich als Kontrahenten verstehen, die dem Dichterhelden den Weg zu seinem Ziel (der wahren Dichtung) versperren wollen – aber gerade *als* Widerstände dazu beitragen, dieses Ziel aufzuwerten. Was wäre groß an der wahren Dichtung, wenn es zu ihrem Erreichen nichts zu überwinden gäbe? Die Perspektivierung der Figuren als Zahnräder einer Mechanik macht aus dem Gespräch dreier dargestellter Menschen die Darstellung eines poetischen Diskurses in heroischer Überhöhung.

Vor dem Hintergrund der weitreichenden Kritik an (post-)strukturalistischen Ansätzen, die Figuren als Zeichen verstehen, hat die neuere Narratologie ihnen vor allem einen historischen Wert zugeschrieben.⁶⁰ Es sei ihr Verdienst, den Weg für theoretische Überlegungen und die Figur von einer unstatthaft mimetischen Lesart freigemacht zu haben. Darüber hinaus ist die funktionale Beschreibung von Figuren alles andere als unergiebig. Ganz von der Frage abgesehen, ob die zu beobachtenden intertextuellen Gemeinsamkeiten verschiedener Texte nun eigentlich durch ein entsprechendes strukturalistisches Analysemodell beobachtet oder erst hervorgebracht werden, ist die Betrachtung von Figuren *als* Funktionen durchaus brauchbar. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sich diese Funktionen gerade nicht, wie etwa von Hochmann vorgeworfen, als unvereinbar zum Rezeptionsprozess von ‚menschlichen‘ Figuren erweisen. Ganz im Gegenteil: Wer liest schon so naiv, Figuren nicht auch über ihre Funktion in der Erzählung zu verstehen? Und wenn betont wird, dass Figuren als mimetische Phänomene wie echte Personen erscheinen können, darf doch nicht vergessen werden, dass Figuren nicht nur an echte Menschen, sondern auch an andere Figuren erinnern. Figuren sind nicht nur Phänomene, die über den Text hinaus in die Realität wirken, sondern auch intertextuell auf der Grundlage von anderen Texten verstanden werden. Man kann deswegen davon ausgehen, dass (post-)strukturalistischen Ansätzen mehr als nur ein wissenschaftsgeschichtlicher Wert zukommen mag,⁶¹ wenn man intertextuelle

60 Etwa bei Nieragden: Figurendarstellung im Roman, S. 15–23.

61 Karlheinz Stierle hat zuletzt in einem engagierten bis enragierten, durchaus polemisch gehaltenen Aufsatz dafür plädiert, strukturalistische Ansätze nicht zu verwerfen, sondern sie als Korrektiv für hermeneutische Ansätze in den Fachdiskurs zu reintegrieren. Vgl. Karlheinz Stierle: Ist der Strukturalismus überholt? Zur Aktualität einer strukturalen Literaturwissen-

Phänomene einer bestimmten Figurengruppe perspektivieren möchte. Die Figur muss auch als Zeichen, Funktion und strukturelles Textphänomen sichtbar bleiben.

Das hat in der überraschenden Coda seines Aufsatzes auch Weinsheimer festgehalten. Denn schlussendlich wird das Auflösen der Figur direkt im Anschluss an das obige Zitat als ungangbares Gedankenexperiment dargestellt. Weinsheimer betont, dass es beide Zugänge zur Figur brauche, mimetische und semiotische, und keine allein werde den untersuchten Phänomenen gerecht: „Characters are both people and words.“⁶² Eine genauere Lektüre offenbart ohnehin die deutliche Polemik des Textes. Weinsheimer scheint weniger *für* eine neue als *gegen* eine ältere Perspektivierung der Figur zu argumentieren. Wer davon schreibt, dass sich Figuren auflösen, bestätigt ja, dass sie sich vorher in einem soliden Zustand befinden. Das mimetische Verständnis der Figur wird also durch die semiotische Lektüre zerbrochen. Weinsheimer inszeniert hier ein dialektisches Verhältnis verschiedener Ansätze der Figurentheorie. Die mimetische These wird mit der semiotischen Antithese konfrontiert, in der Coda finden die Ansätze in der Synthese zusammen. Knights' methodische Kritik an der Shakespeareforschung taucht hier in gesteigerter Form als genealogisches Modell wieder auf. Damit hat der figurentheoretische Diskurs seinen entscheidenden Impuls bekommen, allerdings nicht inhaltlich, sondern strukturell: als sich korrigierende Abfolge.

2.1.2 Kognitionspsychologie und erzählte Welten: Inferenzen in der Figurentheorie

(Post-)strukturalistische und semiotische Literaturwissenschaft haben nicht nur zu einer neuen Perspektive auf Figuren als Zeichen geführt, sondern überhaupt den Grundstein gelegt für die Narratologie. Neuere post-klassische narratologische Ansätze zur Beschreibung der Figur haben sich jedoch besonders um das Konzept der *story world* und im Rahmen der Rezeptionsästhetik sowie der kognitivistischen Narratologie entwickelt. Da diese Ansätze fast ausschließlich auf der Modellierung kognitiver, prozesshafter Verstehensprozesse basieren, werden sie im Folgenden unter dem damit

schaft. In: Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Hrsg. von Martin Endres u. Leonhard Herrmann. Stuttgart: Metzler 2018 (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft), S. 139–148.

62 Weinsheimer: *Theory of Character: Emma*, S. 210.

vielleicht etwas weit gefassten Begriff der kognitivistischen Figurentheorie zusammengefasst: Sie lassen sich als Ausprägung des *cognitive turns* in der Narratologie verstehen. Kognitionstheoretische Ansätze der Narratologie bzw. *cognitive narratology*⁶³ umfassen ein weites Feld heterogener Methoden, Ansätze und Fragestellungen.⁶⁴ Das Feld gibt um 2000 besonders für den Bereich der Figurentheorie maßgebende Impulse, Vorläufer lassen sich aber schon deutlich früher, etwa in der Rezeptionsästhetik Isters, erkennen. Dazu gehören auf der einen Seite Arbeiten, in denen Erzählen in einen evolutionstheoretischen Ansatz integriert wird.⁶⁵ Auf der anderen Seite haben sich Konzeptualisierungen der Prozessierung von Textinformationen als besonders einflussreich für die Theorie der Figur erwiesen. Ausschlaggebend sind hier etwa die narratologischen Konzepte der *frames* und des *principle of minimal departure* – zwei für die moderne Narratologie und besonders Figurentheorie einschlägige Begriffe, die in aller Kürze vergegenwärtigt werden sollen.

Das *principle of minimal departure* beschreibt ein einfaches, einleuchtendes Phänomen des Verstehens von Erzählgegenständen. Da erzählte Welten (*story worlds*) aus Gründen der Darstellungsökonomie notwendig unterdeterminiert sind, müssen die ‚fehlenden‘ Informationen rezeptionsseitig aufgefangen werden. Dabei werden nach dem *principle of minimal departure* in der Regel solche Informationen inferiert, die zum Wissen der Rezipienten über die reale Welt gehören.⁶⁶ Normalerweise gehen wir also davon aus, dass Figuren schlafen müssen, auch wenn der Text dies nicht expliziert. Dieses aktivierte Wissen ist dabei in der Regel nicht das individuelle Wissen eines Rezipienten, sondern das konventionalisierte Wissen einer Gruppe – ansonsten wäre jede Lektüre zwangsläufig idiosynkratisch.⁶⁷ *Frames* stellen in

63 David Herman: Cognitive Narratology. In: Living Handbook of Narratology. http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Cognitive_Narratology.html (01.04.2025).

64 Vgl. den Überblick von Sophia Wege: Kognitive Aspekte des Erzählens. In: Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2017, S. 346–354.

65 Um ein Beispiel aus einem weiten Feld anzuführen: Boyd versteht Erzählen als evolutionären Entwicklungsfortschritt, der sich nicht nur beim Menschen, sondern auch schon bei Tieren entdecken lasse. Vgl. Brian Boyd: On the Origins of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge: Harvard University Press 2009, S. 32–38.

66 Vgl. Marie-Laure Ryan: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: Storyworlds across Media. Towards a Media-Conscious Narratology. Hrsg. von Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2014, S. 25–49, hier S. 35.

67 Waltons Unterscheidung zwischen dem „Reality Principle“ und dem „Mutual Believe Principle“ erlaubt es, auch solche individuellen Lesarten zu systematisieren. Vgl. Kendall L.

der einflussreichen Konzeptualisierung von Jahn⁶⁸ auf einer höheren Ebene etablierte Modelle des Textverstehens dar, die bei der Rezeption Anwendung finden.⁶⁹ Dadurch werden Textinformationen immer schon in einen gegebenen ‚Rahmen‘ eingebettet, jedenfalls solange diese Zuordnung funktioniert.⁷⁰ Hieraus ergeben sich mit Jahn „preference rules“, die Lesende davon ausgehen lassen, dass die durch die Erzählinstanz realisierten Textinformationen ‚relevant‘, ‚glaubhaft‘, ‚in richtiger Menge‘ und ‚geordnet‘ sind.⁷¹ Die Verstehensmöglichkeiten eines Textes bzw. einer Figur sind dadurch also immer schon durch Rahmeninformationen geprägt.

Kognitivistisch-narratologische Absätze haben sich häufig explizit von jenen der ‚klassischen‘, strukturalen Narratologie abgegrenzt.⁷² Daraus resultiert die gelegentliche Darstellung der Abfolge solcher Ansätze als Konkurrenzsituation oder Kampfhandlung.⁷³ In den letzten Jahren ist dieser ‚Konflikt‘ zwar entschärft worden,⁷⁴ trotzdem wurde die kognitivistische

Walton: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge: Harvard University Press 1990, S. 144–161.

68 Sowohl Wege (*Kognitive Aspekte des Erzählens*, S. 350) als auch Herman (*Cognitive Narratology*, S. 13) betonen die Wirkmacht von Jahns Ansatz.

69 Jahn definiert Frames als „the cognitive model that is selected and used (and sometimes discarded) in the process of reading a narrative text“. Manfred Jahn: *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Toward a Cognitive Narratology*. In: *Poetics Today* (1997) H. 18, S. 441–468.

70 Vgl. ebd., S. 448.

71 Ebd., S. 447: „From the narratee’s point of view, these maxims correspond to the following preference rules: (4) a. Prefer to assume that the narrator is conveying something relevant. b. Prefer to assume that the narrator believes what he intends to convey. c. Prefer to assume that the narrator is giving the right amount of information. d. Prefer to assume that the narrator presents his material in an orderly manner.“

72 Vgl. Scheffel: *Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?*, S. 45, 57.

73 Ein neueres Beispiel dafür ist der entsprechend betitelte Überblick Rapaports, der, alles andere als objektiv, den ‚Krieg‘ gegen und die Notwendigkeit von strukturalistischer Theorie betont. Vgl. Herman Rapaport: *The Humanists Strike Back. An Episode from the Cold War on Theory*. In: *Dead theory. Derrida, Death, and the Afterlife of Theory*. Hrsg. von Jeffrey R. Di Leo. London, Oxford, New York: Bloomsbury 2016, S. 53–72, etwa die Polemik (auch) gegen kognitivistische Ansätze, S. 53: „The result is that much work is being published now, which just two decades ago would have been considered methodologically naïve by the theoretically savvy. This signals the advent of a renewed dedication to positivism (in today’s terms: cognitive science, climate change, evolutionary biologicistic explanations of storytelling, the ‚anthropocene‘, the advent of ‚big data‘), which not that long ago would have been considered unthinkable.“ Im anglophonen Raum hat sich diese (teils polemische) Rückbesinnung auf ‚theory‘ in jüngerer Zeit besonders in den Publikationen Vincent Leitchs Bahngebrochen. Vgl. Vincent Leitch: *Theory Matters*. Hoboken: Taylor and Francis 2014; und ders. (Hrsg.): *The Norton anthology of theory and criticism*. 3. Aufl. New York: Norton 2018.

74 Vgl. Scheffel: *Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?*

tisch-narratologische Konsolidierung einer Figurentheorie dadurch deutlich geprägt.

Im Folgenden sollen schwerpunktmäßig drei Ansätze einer neueren Figurentheorie vorgestellt und anschließend diskutiert werden – weitere Vorschläge werden allerdings *en passant* berücksichtigt.⁷⁵ Stärker als strukturalistische Konzepte der Figur bauen sie aufeinander auf, erstmals lässt sich also von einer konsolidierten Figurentheorie sprechen. Außerdem bemühen sich diese Theorien hauptsächlich um das Erstellen eines basalen Modells der Figur. Es handelt sich mithin um narratologische Grundlagenforschung, und – das ist einer der bedeutenden Unterschiede zu strukturalistischen Ansätzen – nicht vorwiegend um die Klassifizierung narrativer Phänomene. Gemein ist diesen Ansätzen insofern das Verständnis der Figur als dynamisches Rezeptionskonstrukt, das auf der Grundlage von diskursiven Regeln und anthropologischen Konstanten inferiert (also: aus dem Text erschlossen) wird.⁷⁶

Margolin hat in einer Reihe von Arbeiten ab den 1980ern Jahren neben einer deutlichen Kritik an rein strukturalistischer Figuren- und Erzähltheorie die Figur als erzählte Entität in einer erzählten Welt (*story world*) etabliert. Dies bildet eine der wichtigsten Grundlagen für die neuen Theorien der Figur.⁷⁷ Anhand von Margolin als einem der Begründer neuerer Figurentheorie lassen sich sowohl theoretische Grundlagen als auch methodische Probleme explizieren, die für die Analyse von (Schriftsteller:innen-)Figuren besonders relevant sind.

Entscheidend für Margolins Theorie der Figur ist also zunächst die erwähnte Einbettung der Figur in den theoretischen Rahmen der ‚story worlds‘:⁷⁸ Der Text setzt eine erzählte Welt instand, die sich eben nicht, wie etwa bei Weinsheimer, in der Abgeschlossenheit expliziter, textueller Informationen erschöpft. Vielmehr ist jeder Erzähltext zwangsläufig

75 Damit wird auch hier den Überblicksdarstellungen gefolgt: Eder, Jannidis u. Schneider: Introduction; Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies; Jappe, Krämer u. Lampart: Einleitung.

76 Eine nennenswerte Ausnahme um 2000 stellt Nieragdens Monographie dar. Hier wird ein auf die Rezeption von Figuren ausgerichteter Ansatz explizit verneint, es gehe um die „Eigenart“, nicht die „Wirkungsweise“ der Figurendarstellung. Nieragden: Figurendarstellung im Roman, S. 19.

77 Vgl. Jannidis: Character, S. 62.

78 Damit schließe ich mich hier den Begrifflichkeiten an, die Marie-Laure Ryan etabliert hat. Zum Bedeutungsunterschied zwischen *story world*, *fictional world* etc. vgl.: Ryan: Story/Worlds/Media. Ich verwende im Folgenden für die *story world* den eingedeutschten Begriff der ‚erzählten Welt‘, sofern nicht explizit auf eine bestimmte Begriffsverwendung aus der Forschung bezuggenommen wird.

unabgeschlossen und die entstehenden Leerstellen werden, wie erwähnt, im Rezeptionsprozess aufgefüllt.⁷⁹ Dies ermöglicht es überhaupt erst, dass Texte trotz ihrer inhärenten Unvollständigkeit kohärent erscheinen. Auch wenn eine Information also nicht explizit gegeben wird, ist es unter Umständen trotzdem sinnvoll, von ihr auszugehen, um die erzählte Welt richtig bzw. überhaupt verstehen zu können.

Margolin bestimmt die Figur als ein menschliches oder menschen-ähnliches („human or human-like“)⁸⁰ Wesen in einer solchen erzählten Welt. Sie ist damit insofern Zeichen, als dass sie in den Text eingegliedert ist. Gleichzeitig ist sie aber nur auf der Grundlage des abgeschlossenen Textes nicht verstehbar. Denn wenn erzählte Figuren (wie auch erzählte Welten) immer unvollständig bestimmt sind, aber durch die Rezipienten vervollständigt werden, dann – so Margolin – müssen dafür zwangsläufig textexterne Informationen hinzugezogen werden. Diese externen Informationen seien dabei schwerpunktmäßig aus der echten Welt entlehnt, genauer: dem allgemeinen psychologischen und sozialen Wissen der Rezipienten: „In fact, our very identification of a represented entity in a fictional narrative as human or human-like presupposes an actual-world species model, and our whole arsenal of property and relations predicates is expressed in natural language terms which are primarily based on actual-world models.“⁸¹ Deutlich richtet sich Margolin hier gegen ein reines Verständnis der Figur als Zeichen. Das ‚natürliche‘ Erkennen der Figur als Mensch und das Vokabular, mit der Figuren beschrieben werden können, deuten bereits auf die Anwendung von textexternen Informationen hin.

Margolins Figurentheorie stellt sich als genau jener janusköpfige Ansatz dar, den Weinsheimer gefordert hat.⁸² Die diametralen Perspektivierungen

79 Vgl. Ruth Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994 (*Literature, Culture, Theory* 7), S. 11: „When a text is considered to be fictional, its set of propositions are read according to fictional world-constructing conventions and it is made to signify by observing the set of fictional world-reconstructing conventions [...]“

80 Uri Margolin: *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions*. In: *Style* 21 (1987) H. 1, S. 107–124, S. 108. Diese Definition wird so auch von Jannidis auf der Grundlage von Margolin vorgeschlagen. Vgl. Jannidis: *Character*, S. 33.

81 Uri Margolin: *Characters in Literary Narrative. Representation and signification*. In: *Semiotica* 106 (1995) H. 3, S. 373–392, S. 380.

82 Zwar kritisiert Margolin wiederholt die vereinfachende semiotische Relation von Signifikant und Signifikat zu Zwecken der Figurenanalyse (vgl. ebd., S. 382 ff.), ließe sich also zutreffend als Kritiker der (post-)strukturalistischen Ansätze beschreiben. Gleichzeitig wendet er sich methodisch nicht grundlegend von solchen Ansätzen ab, sondern fordert eine angemessene Komplexität der Analyse ein. Insofern lässt sich die kategoriale Bestimmung von Figuren bei Margolin durchaus mit der Beschreibung der Funktionen bei Propp vergleichen. Margolins „set of conditions“ ließe sich insofern als eine Präzisierung strukturalistischer Theoreme

der Figur als Zeichen und als Person werden miteinander vermittelt: Als textuelles Element lassen sich Figuren mithilfe einer Reihe von logischen Bedingungen beschreiben, die erfüllt werden können oder müssen; als vom Text separierbares Phänomen werden Figuren durch ihre Einordnung als Elemente einer fiktiven Welt nicht nur verständlich, sondern überhaupt verstehbar. Diese Kombination aus textseitig logischer Bedingtheit und rezeptionsseitig epistemischer Wahrnehmbarkeit bringt aber wiederum eine Reihe von theoretischen Problemen und Desideraten mit sich, die teils schon durch Margolin selbst, teils in der Weiterentwicklung der Theorie diskutiert und aufgefüllt werden. Eine besondere Rolle hat dabei der analytische Umgang mit einem prinzipiell rezeptionsabhängigen Vorgang und die damit einhergehenden Modifikationen der hermeneutischen Methode gespielt. Grundlegend lässt sich die Auflösung der Unabgeschlossenheit von Texten in zwei unterschiedlichen Weisen fassen. Man kann einerseits die diskursive Konvention eines literarischen Regelsystems hervorheben: Im literarischen Diskurs gilt dann eine bestimmte Regel für den Umgang mit ‚Leerstellen‘ und diese Regel ließe sich beschreiben. Andererseits lässt sich die spezifische Rezeptionsleistung der Leser betonen, also der kognitive Vorgang des Figurenverstehens. Anders gesagt: Das Verstehen der Figur lässt sich *textseitig* (als präfiguriertes) und *rezeptionsseitig* (als zu vollziehendes) verstehen. Auf dieser Grundlage und als Weiterentwicklung der von Margolin vorgegeben Figurentheorie lassen sich zwei der wichtigsten Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Figurentheorie um 2000 einordnen: Schneiders *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption* und Jannidis' *Figur und Person*.

Schneider hat ein besonderes Gewicht auf die individuelle *Rezeption* von Figuren gelegt und bedient sich dabei schwerpunktmäßig kognitionspsychologischer Forschungsergebnisse, um ein Modell der kognitiven Prozesse der Konstruktion von Figuren während des Lektüreprozesses aufzustellen. Von der kognitionsbasierten Rezeptionsforschung ausgehend, verweist Schneider auf den prozesshaft ablaufenden – d. h. sich ständig aktualisierenden – Wechsel zwischen „*top down*“- und „*bottom up*“-Operationen während der Lektüre. Zunächst werden demnach einzelne Textinformationen beim Lesevorgang ‚extrahiert‘ und dann versucht vor dem Hintergrund des systematischen Wissensschatzes des Lesers zu verstehen (*top down*). Dieser Wissensstand könne dann auf der Grundlage der neuen spezifischen Textinformationen entsprechend aktualisiert werden oder irrelevante Informa-

verstehen. Auch Ronen sieht Margolin in der Tradition der Strukturalisten. Vgl. Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*, S. 111.

tionen ausgeklammert werden (*bottom up*) u.s.w. Schematisches Wissen wird konstant abgerufen, um spezifische Textinformationen einzuordnen, spezifische Textinformationen werden andersherum schematischen Wissensbeständen zugeordnet, wobei letztere unter Umständen aktualisiert werden können.⁸³

Auf die gleiche Weise funktioniere, wie Schneider zusammenfasst, nach bestimmten sozialpsychologischen Modellen auch die Wahrnehmung von Menschen: Im *top down*-Verfahren werden Wissensbestände über soziale und persönliche Marker einer Person aktiviert (Alter, Geschlecht, Beruf etc.), womit sich gewisse Erwartungen an die Person verbinden. Die tatsächlichen Interaktionen mit der Person können dann (*bottom up*) mit diesen Erwartungen abgeglichen werden. Schneider nennt die Übertragung dieses Mechanismus auf die Wahrnehmung literarischer Figuren „plausibel“:

Wenn es Wissensstrukturen gibt, die es erlauben, andere Personen in Kategorien einzuteilen, ihr Verhalten zu erklären und vorauszusagen, dann stehen solche Strukturen prinzipiell auch bei der Figurenrezeption zur Verfügung [...], und es kann davon ausgegangen werden, daß auch die Mechanismen der Anwendung solcher Wissensstrukturen übertragen werden.⁸⁴

Vom Sozialen in das Literarische führe nach Schneider ein Prozess von Transformationen verschiedener Diskurse: Gesellschaftliche „Spezialdiskurse“ (Schneiders Beispiele: „medizinischer Diskurs“, „religiöser Diskurs“ usw.) würden sich zu personenbezogenen „Interdiskursen“ verbinden: den „Persönlichkeitstheorien“. Diese können dann (singulär oder eklektisch) eine literarische „Figurenkonzeption“ (z.B. der Phlegmatiker) fundieren, die dann wiederum in verschiedenen Texten als ein „Figurenkonzept“ (z.B. Ilja Iljitsch Oblomow) auch wieder singulär oder eklektisch aktualisiert werden könne – und dadurch entweder reproduziert oder unterlaufen werde.⁸⁵ Auf diese Weise finden nicht nur individuelle, psychologische Prozesse der Menschenwahrnehmung Eingang in den literarischen Diskurs, sondern auch soziales und psychologisches Wissen.

Unterhalb der schematischen Ebene laufe der konkrete, subjektive Prozess der Rezeption einer Figur über ein quasi-mechanistisches System: Wenn es möglich ist, werden Informationen in ein Schema eingeordnet und auf dieser Grundlage so lange weiterverarbeitet („Kategorisierung“), bis

83 Ralf Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg 2000 (ZAA studies 9), S. 37 ff.

84 Ebd., S. 48.

85 Ebd., S. 84–87.

das Schema auf der Grundlage teils inkongruenter Informationen nicht mehr perfekt abgebildet wird („Individualisierung“). Diese Schemata ordnet Schneider drei Kategorisierungen zu: der sozialen, der literarischen und der textspezifischen.⁸⁶ Es werden also Wissensbestände (*top down*) aktiviert, die entweder sozialen Diskursen zugeordnet sind (Persönlichkeitstheorien), spezifisch literarischen Diskursen (Genrekonventionen etc.) und dem Text selbst (textinterne Kategorie).

Dieses Modell der Rezeption auf ältere Texte anzuwenden, es also auch literaturhistorisch fruchtbar zu machen, scheint durchaus schwierig. Denn: Es müsste präzise nachvollzogen werden, welche Diskurse und welches Wissen für den jeweiligen Text zu veranschlagen ist. Schneider selbst demonstriert die potenzielle Komplexität der verschiedenen sich verbindenden Interdiskurse, die die Grundlage für das Figurenverständnis darstellen. Nötig erscheint deswegen eine „Rekonstruktion der historischen Rezeptionsbedingungen“.⁸⁷ Diese kann aber aufgrund der enormen Komplexität zwischen verschiedenen, vielleicht noch kaum erschlossenen sozialen Diskursen, Medien- und Genretheorien, Publikationsbedingungen und -rahmungen usw. notgedrungen immer nur punktuell gelingen. Einen mehr oder weniger historischen Leser kann man sich immer nur annähern. Freilich ließe sich dieser Einwand gegen jede literaturhistorisch ausgerichtete Methode erheben. Allerdings haben textorientierte Ansätze den historischen Text vorliegen und können aus ihm selbst Schlüsse ziehen – der historische Leser aber lässt sich nicht mehr unter die Leselampe legen. Rezeptionsorientierte Theorien sind deswegen nicht gleich zu disqualifizieren – hier zeigen sich eben Vor- und Nachteile verschiedener methodischer Ansätze.

Die bedeutenden Vorteile von Schneiders Ansatz liegen nämlich auf der Hand. Das Modell beinhaltet sowohl subjektiv-psychologische als auch kollektiv-soziologische Wissensbestände und betont – das ist besonders wichtig – die Prozesshaftigkeit einer Figur. Die Figur erscheint damit nicht nur als ein statisches Gebilde von Figureninformationen, über das sich *nach* der Lektüre eine zuverlässige Aussage machen lässt, sondern als dynamisches Konstrukt, das *im Verlauf* der Lektüre immer wieder aktualisiert werden muss. Außerdem erlaubt dieser Ansatz die Perspektivierung von Wissensstrukturen in zwei Richtungen: als Wissen, das zum Verständnis der Figur aufgewendet wird; und als Wissen, das aus dem Verstehen der Figur generiert wird. Der Dichter im *Vorspiel* funktioniert einerseits über

86 Ebd., S. 163. Siehe auch → 2.4.

87 Ebd., S. 173.

den Verweis auf bestimmte Diskurse. Aber andererseits gibt er diese Diskurse nicht nur wieder, sondern stellt sie auch her. Man kann in ihm den typischen Dichter erkennen, aber auch aus ihm schließen, dass ein typischer Dichter so aussieht wie er. Es wird also gleichzeitig Wissen abgerufen und neues Wissen generiert.

Die angesprochene Problematik der Rekonstruktion von Rezeptionsprozessen, auf die eine auf Inferenzen konzentrierte Figurentheorie hinauszulaufen scheint, ist bereits von Margolin diskutiert worden. Er versucht den methodischen Einwand zu umgehen, indem er nicht das Textverständnis als Ergebnis der Rezeption, sondern die Rezeption als Konsequenz des Textes perspektiviert: „But the success of failure of readers’ operations is the function of textual conditions, not of the reader’s psychology.“⁸⁸

Auf dieser Annahme beruht Jannidis’ Beitrag zur Figurentheorie, der mit allem Recht als eine wegweisende Studie im Bereich der literaturwissenschaftlichen Grundlagenforschung bezeichnet werden kann. Sie stellt nicht nur eine reflektierte Bündelung der figurentheoretischen Forschung bis ca. 2000 dar, sondern entwickelt ein umfassendes Modell der Figur. Maßgeblich fußt Jannidis’ Modell auf Schneiders kognitivem Modell der Figurenrezeption und Margolins Perspektivierung der Figur als Teil einer *story world*.

Von Schneider übernimmt Jannidis das Konzept der Entstehung der Figur in den kognitiven Prozessen der Leser,⁸⁹ nimmt dabei aber einige wichtige Modifikationen vor. Da Schneider von historischen Rezipienten ausgeht, wird die Analyse von historischen Texten nicht nur methodisch aufwendig, sondern fokussiert ohnehin die jeweilige Lese-Erfahrung. Schneider geht von einer aktuellen Person aus, nicht von einem fiktionalen Text. Jannidis schlägt deswegen vor, auf der Grundlage der „Textstrategie“ – der Begriff wird im Folgenden häufige Verwendung finden – die Operationen eines „Modell-Leser[s]“ abzuleiten. Es wird also stärker auf der Grundlage des Textes ermittelt, welche Schlüsse ein Leser theoretisch ziehen müsste, um den Text richtig zu verstehen.⁹⁰ Die Regeln, nach denen Rezipienten inferieren, seien zwar historisch variabel, für den Modell-Leser aber dennoch aus der Textstrategie abzuleiten – der Text verrät viel darü-

88 Margolin: *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative*, S. 110.

89 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 182.

90 Vgl. ebd., S. 31. Beide Begriffe sind von Eco übernommen, werden von Jannidis aber weiterentwickelt. Im Folgenden werden sie immer im hier ausgeführten Sinne nach Jannidis verwendet. Zu Jannidis’ Auseinandersetzung mit Schneiders Leser-Modell vgl. ebd., S. 180–185. Ein dem Modell-Leser ähnliches Konzept findet sich auch bei Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 70: die „Konzeption des abstrakten Lesers als idealer Rezipient“.

ber, wie er zu verstehen ist.⁹¹ Damit bleibt gerade die Analyse des Textes selbst – freilich vor dem Hintergrund der kognitiven Rezeptionstheorie – das hauptsächliche Anliegen des Vorgehens. So wird die Problematik der historischen Rekonstruktion des Textverstehens zumindest in der Theorie entschärft.⁹²

Wenn Jannidis' an Margolin angelehnte Definition der Figur also auch einfach klingt, stellt sie eine Verdichtung komplexer theoretischer Wechselverhältnisse dar: „Character is a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like.“⁹³ Verborgен hinter der Bedingung der Menschlichkeit bzw. Menschenähnlichkeit ist der Übertrag psychologischer Rezeptionsstrukturen auf erzählerische Gegenstände: Das Verständnis von Figuren ist analog zur Auseinandersetzung mit realen Menschen und bedarf eines kognitionspsychologischen Beschreibungsmodells, das die Prozesshaftigkeit der Rezeption und die Einbindung von Wissensbeständen durch Inferenzen auffängt. Damit scheint die Inkompatibilität der Figurenkonzeptionen zwischen Zeichen und Person aufgehoben.

Dementsprechend lassen sich in dieser Perspektive nicht nur Ansätze mimetischer und (post-)strukturalistischer Fassung vertiefen, sondern um einige Aspekte erweitern. Um wieder zu *Zueignung* und *Vorspiel* zurückzukehren: Wo die unscharfe Silhouette des Dichters vorher entweder irritieren oder eine funktionale Deutung nahelegen musste, kann die schwache Bestimmtheit der Figur nun als grundlegende Technik ihrer Darstellung gefasst werden. Nicht *dass* Figuren als Menschen entweder überzeugen oder nicht, und auch nicht *dass* sie eher als funktionale Bestandteile eines Textgebildes zu verstehen sind, sondern gerade *wie* derartige Darstellungen der Figur erreicht werden, wird nun relevant. Die Benennung der Figur als „Dichter“ im *Vorspiel*, das Fehlen jedweder Beschreibung der Figuren, der undeutliche Zusammenhang mit der Handlung des *Faust*: All das lässt sich nun in den Mittelpunkt der Analyse rücken als die Textstrategie, in der ein bestimmtes Verständnis der Figur überhaupt erst angelegt ist. So werden die Mechanismen sichtbar, die eine Darstellung von Figuren auf der Grundlage von Wissensbeständen, aber auch eine Generierung von Wissen über diese Figuren(typen) erlaubt. Die Dichter der *Zueignung* und des *Vorspiels* geben nicht nur wieder, wie *die* Dichter sind, sie geben es auch vor.

91 Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 52–60.

92 In diesem Zusammenhang ist besonders auf den Untertitel von Jannidis' Studie hinzuweisen: *Beitrag zu einer historischen Narratologie*.

93 Jannidis: Character, S. 30.

2.1.3 Diskussion: Weltwissen und literarisches Wissen

Das Übertragen (sozial-)psychologischer Wissensbestände und Methoden auf Figuren ist im Rahmen der neueren Figurenforschung, wie gezeigt, nicht unüblich. Und da neuere Ansätze weitgehend darin übereinstimmen, dass die Konstitution von Figuren abhängig von einer Inferenz-Leistung der Rezipienten ist, liegt es nahe, die Grundlage dieser Inferenz in anthropologischen Konstanten zu suchen, genauer: in der Art und Weise, wie reale Menschen reale Menschen wahrnehmen. Ebenfalls klar ist allerdings, dass ein solches Modell den nötigen Raum für die Spezifität des Erzählens lassen muss: Neben dem „Weltwissen“⁹⁴ bedarf das Verstehen von narrativen Gegenständen auch ein Wissen um eben diese narrativen Gegenstände selbst. Im Folgenden soll das Verhältnis dieser Wissensbestände weiter diskutiert werden. So kann das kognitivistisch-narratologische Modell der Figur für die konkrete Analyse gerade größerer Figurengruppen in verschiedenen Texten und historischen Zusammenhängen vorbereitet werden. Um das Anliegen in einer Frage zu konkretisieren: Welche Rolle spielen Weltwissen und literarisches Wissen für die Analyse von Figuren mit gemeinsamen (sozialen) Merkmalen, etwa Schriftsteller:innenfiguren?

Zur Rekapitulation: Kognitions-narratologische Konzepte zielen darauf ab, die Verarbeitung von Textinformationen zu modellieren. Sie koordinieren den Rezeptionsprozess mit den Textinformationen, indem sie Regelmäßigkeiten für deren Wechselwirkungen formulieren. Für die neuere Figurentheorie sind diese Modellbildungen eminent wichtig und werden etwa besonders bei Schneider zur Grundlage der Theoriebildung. Im Umfeld anthropologisch, teils sogar evolutionstheoretisch grundlegender Forschung werden diese strukturellen Prinzipien und Regel-Annahmen häufig durch (sozial-)psychologische Befunde unterbaut: In Abgrenzung zur klassischen, strukturalistisch geprägten Narratologie steckt die Figur nicht mehr als Funktion im Text, sondern der Text aktiviert das Wissen der Rezipienten. Doch um welches Wissen handelt es sich hier genau? Eine von der kognitions-narratologischen Forschung besonders hervorgehobene Antwort lautet: Es handelt sich hier um das vom Text aktivierte Wissen des Menschen vom Menschen.

Grabes geht bereits 1978, wenn auch auf der Grundlage anderer Bedingungen als etwa Jannidis und Schneider, davon aus, dass die Rezeption von Figuren auf der Anwendung des menschlichen Apparats zur Wahrnehmung echter Menschen fuße. So überträgt er etwa die Ergebnisse psychologischer

94 Ebd., S. 48, passim.

Studien auf literarische Figuren und begründet damit z.B. die Annahme, dass auch bei der Wahrnehmung literarischer Figuren der „primacy effect“ – der in zwischenmenschlichen Begegnungen besonders gewichtige ‚erste Eindruck‘ – von herausragender Relevanz sei.⁹⁵ Dieses Vorgehen legt für die Untersuchung literarischer Figuren nun Aspekte nicht mehr der Wahrnehmung (*welche* Aspekte werden an einer Figur gesehen?), sondern der Wahrnehmbarkeit nahe (*wie* ist es möglich, eine Figur als Mensch zu verstehen?). Dafür wird wiederum auf (sozial-)psychologische Theoreme zurückgegriffen – immerhin handelt sich um quasi-anthropologische Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung vom Menschen. Ohne diese ließe sich, so Margolin, nicht erklären, wie Figuren überhaupt als Menschen verstanden werden könnten.⁹⁶ Margolin beruft sich dabei auf Joseph Margolis (Achtung: Namensähnlichkeit!), der eine unbedingte ‚Dependenz‘ fiktionaler von faktualen Welten feststellt. Zwar könnten die Regeln fiktiver Welten erheblich von denen der realen abweichen, prinzipiell seien fiktive Welten aber nicht unabhängig vom kollektiv-etablierten Wissen um die reale: „[W]e can never, in practice or principle, free the features of a fictional world from some conceptual dependence (however limited and indeterminate it may be) on the conditions of coherence, the causal order, and the normal features of phenomena of what we regard as the actual world.“⁹⁷ Konzeptuell ist diese prinzipielle Feststellung unmittelbar einleuchtend: Würden wir uns beim Lesen eines Textes gänzlich unbedarfte stellen und nicht zunächst davon ausgehen, dass die fiktive Welt grundsätzlichen Regeln der echten folgt, wäre der Text unverständlich. Wir gehen automatisch davon aus, dass Anna Karenina nicht fliegen oder zaubern kann, weil wir wissen, dass Menschen eigentlich nicht fliegen oder zaubern können. Wir gehen automatisch davon aus, dass das Opfer in einem Krimi durch Pistolenschüsse verletzt werden kann, weil wir wissen, dass echte Menschen in der Regel recht erschießbar sind usw. Der Text muss diese Regeln seiner Welt eben nicht explizit etablieren, weil Sie durch die Rezipienten nach dem *principal of minimal departure* eingesetzt werden. Dass das Verstehen von Figuren ebenfalls auf solchen Mechanismen basiert, scheint naheliegend.

95 Herbert Grabes: Wie aus Sätzen Personen werden. Über die Erforschung Literarischer Figuren. In: *Poetica* 10 (1978) H. 4, S. 405–428, hier S. 413 ff.

96 Das entsprechende und wichtige Zitat sei hier wiederholt: „In fact, our very identification of a represented entity in a fictional narrative as human or human-like presupposes an actual-world species model, and our whole arsenal of property and relations predicates is expressed in natural language terms which are primarily based on actual-world models.“ Margolin: *Characters in Literary Narrative*, S. 380.

97 Margolis: *The Logic and Structure of Fictional Narrative*, S. 164.

Andererseits besteht aber auch die Gefahr, hinter anthropologischen Konstanten literaturhistorische Varianzen zu verdecken. Margolin geht z.B. davon aus, dass homodiegetische Ich-Erzählinstanzen generell keine vollständig zuverlässigen Figureninformationen liefern: „In first-person, homodiegetic narrative, no characterization statements made by the narrator are absolutely reliable or authoritative.“⁹⁸ Zwar ist es richtig, dass wir einem echten Menschen nicht die gleiche autoritativ-absolute Zuverlässigkeit zuschreiben können wie unter Umständen einem auktorialen Erzähler. Einem homo-diegetischen Ich-Erzähler deswegen grundsätzlich mit Skeptizismus zu begegnen, ist aber verfehlt. Die Funktion eines solchen Erzählers mag je nach literaturgeschichtlichem Kontext gerade in seiner Zuverlässigkeit als Zeuge liegen. Der Sinn von barocken religiös-motivischen Erzähltexten, die sich solch einer Erzählinstanz bedienen, ist ja gerade nicht Verunsicherung oder auch nur Subjektivität, sondern Beglaubigung durch den ‚Augenzeugenbericht‘, wenn natürlich auch kein Realismus behauptet werden soll. Das ist die Textlogik, die etwa Andreaes *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* (1616, oder früher: Dantes *Comedia*, ca. 1321) speist. Figurenbeschreibungen in diesen Texten so zu lesen, als wären sie schon auf das Erkennen eines nicht-autoritativen Status angelegt, würde bedeuten, die Texte ahistorisch zu lesen. Hierin liegt eine Gefahr von methodischen Ansätzen, die gerade überhistorische Gesetzmäßigkeiten beschreiben – eine Gefahr, auf die Margolin im Übrigen selbst hinweist.⁹⁹ Diese Petitesse ist der Diskussion jedoch überhaupt nur wert, weil sie im Zusammenhang mit einem deutlich inszenierten Paradigmenwechsel in der Theorie der Figur steht: Die historische Problematisierung des kognitivistischen Ansatzes bekommt hier deutlich weniger Gewicht als die ausführliche Kritik (post-)strukturalistischer Positionen.¹⁰⁰ Da die Figur aus dem Gefängnis des geschlossenen Textes befreit wird, werden vom Text abhängige Aspekte wie der literaturhistorische Kontext hier nicht so stark beachtet.

Obwohl neuere, häufig auf Margolin aufbauende Ansätze literaturhistorische Aspekte deutlich stärker betonen und in den Analysekatalog von Figuren aufnehmen,¹⁰¹ bleibt der Akzent zumindest in der Darstellung der Theoreme doch immer eindeutig auf der Implementierung (sozial-)psy-

98 Margolin: *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative*, S. 122.

99 Vgl. Margolin: *Characters in Literary Narrative*, S. 379.

100 Vgl. ebd., S. 382 ff.

101 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 197–235, historische Varianz wird im Modell von Schneider durch die inhärente Varianz der aktualisierten sozialen Wissensbestände in Form von Spezialdiskursen aufgefangen, s. o.

chologischer Forschung in die Narratologie.¹⁰² Allerdings nimmt Herman, selbst einer der führenden Forscher im Bereich der kognitivistischen Narratologie, in den Katalog der „Topics for Further Investigation“ noch 2013 die Frage auf, inwieweit Kognitionsforschung sich genau in die Narratologie integrieren lasse.¹⁰³ Inwiefern der Prozess der Wahrnehmung von Figuren und Personen übereinstimmt oder sich unterscheidet, führt für die Zusammenhänge dieser Arbeit zu tief in psychologische Grundlagenforschung. Fruchtbare, besonders mit Blick auf die Analyse von Figuren mit gemeinsamen sozialen Merkmalen, scheint es, nach dem Wissen zu fragen, welches das Verstehen der Figur gründiert. Denn um eine Figur richtig zu verstehen, bedarf es nicht nur der Menschenkenntnis, sondern auch der literarischen Expertise. Das *principle of minimal departure* kann immer befragt werden: *departure from what?* Vom Wissen über Schriftstellerinnen? Über Schriftstellerinnenfiguren? Über Gattungen und Genres?

Ryan, die den Begriff des *principle of minimal departure* maßgeblich geprägt hat, hält fest – und bezeichnenderweise in einer Fußnote –, dass es sich widerstandslos nur für realistische Texte feststellen ließe, nicht so sehr aber etwa an fantastischen. Letztere Texte würden über ein eigenes Repertoire an konventionalisierten, zu inferierenden Informationen verfügen.¹⁰⁴ Natürlich steht das Wissen um erzählte Welten immer in Abhängigkeit zum Wissen um die reale. Gerade im Überschreiten des Realistischen liegt ja der Reiz des fantastischen Genres. Es lässt sich aber davon ausgehen, dass das

102 Explizit etwa bei Jannidis: Character, S. 34 f.: Das Konzept des Basistypus „adopts recent insights from developmental psychology“; Culpeper überträgt die „Correspondent inference theory“ auf die Figurenwahrnehmung, vgl. Culpeper: Language and Characterisation, S. 116 ff.; auch Palmer gibt einen materialreichen Überblick verschiedener Mechanismen der Wahrnehmung von Personen, die auf die Analyse von literarischen Texten übertragen werden, vgl. Alan Palmer: Fictional Minds. Lincoln: UNP - Nebraska 2004 (Frontiers of Narrative).

103 Herman: Cognitive Narratology, 39: „[T]o what extent does the research conducted to date warrant commitment to the possibility of integrating narratological theory with ideas from the cognitive sciences?“ In einer überarbeiteten Version des Artikels taucht diese Frage nicht mehr auf, wurde aber durch den selbstbewussten Vorschlag einer gegenseitigen Inkorporation der Forschungsergebnisse aus Narratologie und Kognitionswissenschaft, die dann zu einem wirklich transdisziplinären Forschungsfeld führe, ersetzt. Vgl. David Herman: Cognitive Narratology (revised version). <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> (01.04.2025), 41.

104 Ryan: Story/Worlds/Media, S. 45, Fußnote 7: „The main problem with MD [= principle of minimum departure, NG] is that it works best with realistic texts. In the case of fantastic texts, science fiction, fables, or chivalric romances, we cannot assume that everything that exists in the real world also exists in the fictional world. In these cases MD will be superseded by a ‚generic landscape‘, or a landscape constructed on the basis of other texts rather than on the basis of life experience.“

Genre maßgeblich beeinflusst, welches Wissen zum Verstehen von Text und Figuren aufgerufen wird. Die neuere, narratologische Figurentheorie hat diesen Umstand weitgehend berücksichtigt, aber durchaus unterschiedlich gewertet. Herman etwa betont die Abhängigkeit des Figurenverstehens vom jeweiligen Genre, in das der Text eingebettet ist,¹⁰⁵ und weitere Beiträge besonders der Forschung nach 2000¹⁰⁶ lassen sich hier ebenfalls anführen. Jannidis geht mit großer Selbstverständlichkeit davon aus, dass „sowohl Genrewissen als auch Weltwissen relevant“ seien, „wenn auch im Zweifelsfall Genrewissen relevanter ist als das Weltwissen“.¹⁰⁷ Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass große Teile der Forschung das soziale und psychologische Weltwissen (in Abgrenzung zum literarischen Wissen) in den Fokus rücken. Dabei überschneiden sich Forschungsschwerpunkte mit der Gewichtung verschiedener Wissensbereiche für die tatsächliche Interpretation von Texten. Wenn etwa Margolin das Genrewissen der Rezipienten berücksichtigt, dann in besonderen Fällen, in denen die Figur „nicht in der realen Welt instanziiert“¹⁰⁸ werden kann. Margolin geht also von einer klaren Priorisierung des Weltwissens gegenüber dem literarischen Wissen aus. Ähnlich formuliert es Frow.¹⁰⁹ Und Culpeper betont zwar, dass „knowledge of real life people“ nicht das einzige aktivierte Wissen beim Verstehen von Figuren sei, aber eben die „primary source“, die deswegen auch die Analyse einer Figur prägen sollen.¹¹⁰ Das für die Modellbildung so wichtige Weltwissen erfährt von Seiten der Forschung also nicht selten eine besondere Gewichtung.¹¹¹ Dass das literarische Wissen bei der Modellbildung teils weniger beachtet wird als das Weltwissen, lässt sich auch als späte Nach-

105 Vgl. Herman: *Cognitive Narratology* (revised version), S. 200.

106 Vgl. Eder, Jannidis u. Schneider: *Introduction*, S. 13, S. 42–45; und Jannidis: *Character*, S. 34.

107 Jannidis: *Figur und Person*, S. 71.

108 Margolin: *Characters in Literary Narrative*, S. 381 f.: „[S]ome LC version are such that their property sets cannot possibly be instantiated in the actual world as conceived of by a given world model. At the same time, these versions may well be considered possible or verisimilar relative to some imaginary, alternative model formulated in the culture.“ Diese Figuren werden an gleicher Stelle als „genre-verisimilar“ bezeichnet.

109 John Frow: *Character and Person*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. ix: „Character is specific to the genres in which it is formed, but generic typologies are built on the basis of folk taxonomies of personhood.“

110 Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 86 f.

111 Etwa bei Schneider, der die Kategorisierung von Figuren zunächst auf der Grundlage von Weltwissen ansetzt, das dann wiederum am Text präzisiert wird (vgl. Schneider: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, S. 142). Freilich diskutiert auch Schneider die Problematik eines solchen generalisierenden Ansatzes auf den folgenden Seiten, und geht auf verschiedene Rezeptionshaltungen ein (vgl. ebd., S. 142–155).

wirkung der Abgrenzung gegen ein (post-)strukturalistisches Verständnis der Figur einordnen.

Empirische Befunde können diese Gewichtung kaum weiter plausibilisieren. Dafür liegen einerseits noch zu wenige Daten vor, bei denen sich andererseits generelle methodische Probleme zur Erhebung diskutieren lassen. Besonders anhand von Culpepers interviewbasiertem Ansatz der Analyse von Verstehensprozessen in der Figurenrezeption werden diese Probleme sichtbar.¹¹² Zunächst macht Culpeper zwar darauf aufmerksam, dass das Übertragen von psychologischen Erkenntnissen auf die Analyse von Figuren durchaus problematisch sein kann: „[o]ne cannot assume that the characteristics of real people are inferred in exactly the same way as those of literary characters.“¹¹³ Andererseits wird im Verlauf der Studie nicht markiert, an welcher Stelle genau diese Obacht angemessen ist oder ein Übertrag nicht sinnvoll erscheint. Culpeper lässt zur (ausdrücklich kleinen) empirischen Untersuchung der Wahrnehmung bestimmter Figuren einen kurzen Text von Probanden lesen. Die Aufgabenstellung ist betont einfach gehalten, um nicht mit der Wahrnehmung der Probanden zu interferieren: „Describe X in terms of adjectives and short phrases“.¹¹⁴ Die Auswertung der Ergebnisse bestätige, dass vor allem Wissen über echte Menschen zur Charakterisierung herangezogen werde und personale Informationen häufiger genannt würden als etwa soziale oder kontextabhängige.¹¹⁵ Auch abgesehen von der sehr überschaubaren Anzahl der Probanden (zwanzig) und der Texte (ein einziger) sowie der fehlenden Differenzierung zwischen einer *analogen* oder einer *identischen* Wahrnehmung von Personen lassen sich ganz grundlegende Zweifel am Vorgehen der Pilotstudie anbringen. Zwar ist die Aufgabenstellung offen gehalten, legt aber dennoch eine Nennung von personalen Eigenschaften der Figuren nahe („describe“, nicht etwa *analyze* oder *contextualize*), wie Culpeper selbst vermerkt.¹¹⁶ Wie in jeder Erhebung beeinflusst die Wahl der Operatoren so das Ergebnis. Darüber hinaus ist diese Art der expliziten Charakterisierung nicht gleichzusetzen mit kognitiven Vorgängen bei einer tatsächlichen Lektüre. Die Aufgabenstellung bringt die Probanden dazu, beobachtbare Charaktereigenschaften möglichst deut-

112 Es sei darauf hingewiesen, dass Culpeper seine Interviews als eine Pilotstudie ohne profunde Gültigkeit darstellt. Die Belastbarkeit der Ergebnisse wird von ihm nicht behauptet. Wenn die Studie im Folgenden kritisiert wird, dann also um auf generelle, potenzielle Probleme im Design interviewbasierter Datenerhebungen zur Figurenanalyse aufmerksam zu machen.

113 Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 145.

114 Vgl. ebd., S. 99–111.

115 Vgl. ebd., S. 109 f.

116 Vgl. ebd., S. 105.

lich zu kommunizieren und in diesem Akt der Kommunikation lassen sich zweifelsfrei Begriffe identifizieren, die analog auch bei der Beschreibung eines echten Menschen genannt werden können. Dass es sich hierbei dann aber schon um einen belastbaren Hinweis dafür handelt, psychologische Mechanismen der Personenwahrnehmung auf die Literatur zu übertragen, ist mindestens voraussetzungsreich. Besonders schwer wiegt aber, dass die Aufgabenstellung durch den verwendeten Operator der Beschreibung („Describe X in terms of adjectives and short phrases“) elementare Eigenschaften von literarischen Figuren ausspart, wie etwa intra- und intertextuelle Bezüge etc. Die Studie erscheint somit eher als eine psychologische Übung anhand eines Textes, als eine Untersuchung zur Wahrnehmung von Figuren in Texten. Zu fragen, *wie eine Figur zu beschreiben ist*, ist nicht gleichbedeutend damit, zu fragen, *wie die Darstellung einer Figur zu beschreiben ist*. Insofern stellt sich grundsätzlich die Frage, ob solche Fragetests überhaupt qua ihrer Natur *in vitro* zu zuverlässigen Aussagen über das Lesen *in vivo* führenkönnen.¹¹⁷

Zu einem ganz anderen Ergebnis als Culpeper kommt Livingstone in einer wesentlich breiter angelegten empirischen Studie. Auch diese ist in den hier zu verhandelnden Zusammenhängen allerdings nur bedingt aufschlussreich: Zwar zeige die Untersuchung, dass Modelle der Sozialpsychologie sich bei der Figurenwahrnehmung der Rezipienten der Erzählung nicht direkt rekonstruieren lassen und dass gegenstandsspezifisches, inhaltliches Wissen für das Verständnis der Figuren eine größere Rolle spiele.¹¹⁸ Beide Wissensbereiche – der psychologische und der narrative – könnten sich dabei gegenseitig korrigieren.¹¹⁹ Allerdings ist der Befund nur begrenzt aussagekräftig, weil er sich eben nur ein bestimmtes Erzählgenre bezieht: die anglophone Fernseh-Seifenoper. Von einem repräsentativen Befund zur Figurenrezeption ist hier nicht auszugehen, eher von einem medien- oder genrespezifischen.

Ein belastbares Ergebnis, das direkt für die Analyse von Figuren angewendet werden kann, bieten diese vorläufigen bzw. genrespezifischen empirischen Untersuchungen also noch nicht. Sie sensibilisieren allerdings dafür, dass sich ein Primat von Weltwissen – hier in Form von kognitions-psychologischen Theorien der Wahrnehmung von Menschen – nicht unbedingt

117 Vgl. dazu auch die Übersicht von Fallstricken empirischer Erforschung des Rezeptionsvorgang bei Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, S. 10–14.

118 Sonia M. Livingstone: Making sense of television. The psychology of audience interpretation. 2. Aufl. London: Routledge 1998 (International Series in Social Psychology), S. 140 ff.

119 Vgl. ebd., S. 149.

aus den untersuchten Texten, sondern aus der Untersuchungsmethode ergeben kann.

Doch auch abgesehen von empirischen Studien erscheint die Hierarchisierung bestimmter Wissensbestände abseits der theoretischen Modellbildung und im Rahmen konkreter Figurenanalysen nicht unproblematisch. Eine Lesehaltung, die Inferenzen auf der Grundlage von Weltwissen ausschließt, erscheint so unmöglich, wie ein Rezeptionsprozesses von Figuren als Menschen mit narrativen Modifikationen unwahrscheinlich ist. Man müsste Rezipienten für sehr naiv halten, wenn Wissensbestände über Narrative erst auf einer korrigierenden, sekundären Ebene angesetzt werden. Wenn ein Rezipient versucht, Informationen über einen Tatverdächtigen im Krimi zu inferieren, spielen ja nicht nur die Informationen *über* die Figur, sondern auch die narrativen Rahmungen eine Rolle – und zwar keine kleinere. Im Fernsehkrimi könnte der narbengesichtige Ex-Häftling natürlich der Täter sein, das würde ja zu den durch das soziale Wissen grundierten Erwartungen an ‚den Täter‘ passen. Aber ist das denn wirklich noch wahrscheinlich, wenn die Ermittler ihn schon nach fünf Minuten Laufzeit auf sein Alibi hin befragen? Oder: Wäre es nicht ein zu arges Klischee, wenn der Gärtner der Mörder ist? Wer auch nur über ein minimales Wissen über das Genre verfügt, macht dieses Wissen sicherlich nicht weniger zur Grundlage seiner Figurenrezeption als sein soziales oder psychologisches Wissen. Die Einschätzung der Figur beruht hier nicht mehr auf den Kenntnissen der echten Welt als denen des Genres – soweit lässt sich z.B. Jannidis also zustimmen.¹²⁰

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie Eigenschaften, die nur in narrativen Rahmungen möglich oder sinnvoll sind, in ein zu stark hierarchisiertes kognitionspsychologisches Modell eingeordnet werden können. Das können bestimmte Rollen sein, die etwa in strukturalen Perspektivierungen der Figur hervorgehoben wurde (‚Hauptfigur‘, ‚der Gute‘, ‚der Böse‘), aber auch Persönlichkeitsmodelle, die außerhalb narrativer Kontexte nur im uneigentlichen Sinne funktionieren (‚der Pechvogel‘, ‚der Glückspilz‘) usw. Erzählte Figuren können selbstverständlich über solche Eigenschaften verfügen, ohne dass es zu rezeptionsseitigen Irritationen oder textseitigen Erklärungen kommen muss. Freilich wäre auch hier erstens der Genrekontext zu beachten (solche Figuren wären mit einer naturalistischen Poetik kaum vereinbar) und zweitens festzuhalten, dass Jannidis’ Ansatz über die *folk psychology* (die etwa einen ‚Glückspilz‘ nicht ausschließen würde) weniger Widerstand bietet als etwa ein im engeren Sinne wissenschaftlich-sozial-

120 Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 71.

psychologisches Modell. Man muss Culpeper nicht widersprechen, wenn er festhält, es sei „improbable that when we interpret fictional texts we switch off the interpretative apparatus we employ for real-life discourse“. ¹²¹ Man sollte aber hinzufügen: Es scheint ebenso unwahrscheinlich, dass wir in der Lektüre den interpretativen Apparat ausschalten, den wir zum Verständnis von narrativer Fiktion angeeignet haben. ¹²²

Inwiefern werden nun z.B. fiktive Schriftstellerinnen und Schriftsteller verstanden auf der Grundlage von vorausgesetzten Wissensbeständen über *echte* Schriftstellerinnen und Schriftsteller – das bedeutet: die Diskurs- und Sozialgeschichte der Schriftstellerei – und inwiefern werden sie verstanden auf der Grundlage von anderen Wissensbeständen – etwa über die Gattung, das Genre und die spezifische Motivgeschichte der Figur? Mit Blick auf die Entwicklung der Figurentheorie werden diese Fragen nicht zu solchen, die im Vorfeld der Analyse geklärt werden müssen, sondern tragen die Analyse selbst. Und nicht nur das: Sie erlauben es auch, den Platz der Figur im Diskursfeld der Literatur genauer zu bestimmen. Die theoretische Rahmung – der Blick auf die Abfolge, Reaktionen und Korrekturen verschiedener Ansätze einer Figurentheorie – legt den Blick frei auf das Spannungsfeld, in dem die Figur sich als literarisches Phänomen bewegt. Sie steht in ihrem besonderen Status als ein Textphänomen, das sich überhaupt als Wesen, als Individuum begreifen lässt an der Schnittstelle zwischen Wissensbeständen, die wiederum für ganz unterschiedliche Diskurse stehen: das Weltwissen und das literarische Wissen. Es ist naheliegend aus diesem Befund einen Kompromiss abzuleiten, der die scheinbar so gegensätzlichen Ansätze der Figur als Zeichen und Person harmonisiert. ¹²³ Darüber hinaus wird so aber auch eine Durchlässigkeit der Diskurse um reale und fiktive Schriftsteller:innen nahegelegt. Schriftsteller:innenfiguren können nicht nur als Aktualisierung eines faktualen Wissens um Schriftsteller:innen gelesen werden. Sie setzen nicht nur literarisch um, was über die sozialen Bedingungen der literarischen Produktion mehr oder weniger bekannt ist. Sie lassen sich auch genau im Berührungspunkt von Motiv- und Sozialgeschichte verorten: Nicht nur als dargestellte Menschen, die auch Schriftsteller:innen sind (Weltwissen), sondern als dargestellte Schriftsteller:innenfiguren, die in unterschiedlichen Ähnlichkeits- und Oppositionsverhältnissen zu anderen Schriftsteller:innenfiguren existieren (literarisches Wissen). Relevant für

¹²¹ Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 164.

¹²² Ähnlich argumentieren auch Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 149.

¹²³ Vgl. etwa Phelan: *Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction*, S. 284 f.

eine Untersuchung von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen ist deswegen besonders: In der Figur berühren sich die Wissensbereiche.

Geregelt wird dieses Verhältnis von Weltwissen und literarischem Wissen und damit verbunden dasjenige von Abruf und Aktualisierung von Wissen über einen Aspekt, der bisher nur am Rande Erwähnung gefunden hat: die Typisierung und die Typisierbarkeit von Figuren.

2.2 Was für eine Figur ist das? – Figurenkategorien mit besonderem Blick auf Individualisierungs-, Typisierungs- und Symbolisierungsstrategien

Die bisherigen Ausführungen zur Figur kreisten hauptsächlich um die Frage, was eine Figur überhaupt ist. Auch wenn sich hieraus unterschiedliche Definitionen unter verschiedenen methodischen Herangehensweisen herausbilden ließen, handelt es sich dabei noch immer um minimale Bestimmungen eines der grundlegendsten Phänomene der Literatur und des Erzählens. Dass Figuren unendlich vielgestaltig erscheinen, ändert sich dadurch nicht. Mögen Anna Karenina und Faust auch beide Figuren sein – sie ähneln sich kaum. Dieser unbegreiflich weite Raum erzählter Figuren lädt den neugierigen Geist zu stets neuen Entdeckungen ein – und den wissenschaftlichen stets zu neuen Kategorisierungsversuchen. Keine figurenbasierte Analyse kommt ohne Kategorisierungen aus. Gerade in der Abweichung festgestellter oder vorausgesetzter Muster liegt häufig das Deutungspotenzial einer Figur, in der Übereinstimmung eine gewisse (meist literaturhistorische) Valenz. Was in der Literatur selten passiert, scheint deutungsbedürftig: Wie begründet sich die Abweichung? Und was häufig passiert, scheint besonders relevant: Woher rührt die Übereinstimmung?

Ansätze zu Kategorisierungen der Figur laufen häufig *en passant* im Forschungsgegenstand wissenschaftlich-akademischer Arbeiten mit, zumindest wenn sie auf inhaltlicher Ebene getroffen werden. Das beinhaltet etwa Arbeiten zu bestimmten Figurentypen (der Begriff wird gleich noch weiter problematisiert) wie Gelehrten, Kriegsheimkehrern, Landpfarrern und vielen weiteren mehr – und natürlich Schriftsteller:innen. Auf dieser inhaltlichen Ebene, die bestimmte den Figuren zugeschriebene Merkmale zur Grundlage der Analyse macht, gibt es nahezu unendlich viele Möglichkeiten, Figuren zu kategorisieren. Die Alternative zu solchen auf inhaltliche Merkmale konzentrierten Kategorisierungen besteht in der Verwendung struktureller Merkmale. Ansätze dieser Art gibt es ebenfalls viele. Für die

Zwecke der vorliegenden Arbeit sind gerade solche Modelle interessant, die es erlauben, Gruppen von Figuren mit gemeinsamen sozialen Merkmalen zu untersuchen, also: mit der Unterscheidung von individuellen und typischen Figuren operieren.¹²⁴ Beide Begriffe werden allerdings in unterschiedlichen Zusammenhängen und mit ganz verschiedenen Bedeutungen verwendet.

2.2.1 Etablierung einer Dichotomie: Individuen vs. Typen

Für die akademisch-theoretische Debatte hat sich Forsters oben bereits angerissene Unterscheidung von „round“ und „flat“, von runden und flachen Figuren, als überaus wirkmächtig erwiesen.¹²⁵ Tatsächlich ist die Einfachheit der Unterscheidung zwischen *flat* und *round* so reizvoll wie unbefriedigend – und doch bereits bei Forster nicht so konsequent, wie ihre Formulierung als Dichotomie vermuten lassen würde. Flache Figuren sind im doppelten Sinne einfach: Sie sind einfach zu beschreiben, weil sie durch ihre Einfachheit bestimmt sind. Die flache Figur sei, so Forster, „constructed round [!] a single idea“.¹²⁶ Simpel und statisch,¹²⁷ findet ihr ganzes Wesen Ausdruck in einer einzigen Aussage. Solche Figuren seien erzählerisch effizient und einfach wiederzuerkennen, sogar von wohlthuender Bekanntheit¹²⁸ und deswegen nicht pauschal abzuwerten – obwohl sie, wie Forster zugibt, sich eher für das komische Genre eigneten und nicht „as big an achievement as round ones“ seien.¹²⁹ Hier zeigt sich wieder das beschriebene Verständnis

124 Einen systematisch breiter aufgestellten Überblick liefert Jannidis: *Figur und Person*, S. 85 ff. Zahlreiche der hier diskutierten Beiträge sind dort bereits hervorgehoben worden.

125 Forster: *Aspects of the Novel*, S. 73.

126 Ebd.

127 Auch Rimmon-Kenan und Martínez/Scheffel betonen in ihren Auseinandersetzungen mit Forster besonders die Statik bzw. Dynamik der Figur (ob sie sich entwickelt), obwohl dieser Aspekt bei Forster kaum zur Geltung kommt. Statik ist für Forsters „flache“ Figuren allerdings mitzudenken, sonst ließen sie sich ja logischerweise nicht mehr in einer einzigen Aussage beschreiben. Vgl. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction*, S. 41; vgl. Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 151.

128 Vgl. Forster: *Aspects of the Novel*, S. 74 f.

129 Vgl. ebd., S. 77. Jannidis betont die Problematik einer solchen generalisierten, normativen Wertung von bestimmten Figuren (vgl. Jannidis: *Character*, S. 41 f.). Als Beispiel kann Harveys Unterscheidung von Figurenkategorien angeführt werden, der den „protagonist“ deutlich über die anderen (obschon: funktionalen) Figurenkategorien stellt. William J. Harvey: *Character and the Novel*. 3. Aufl. London: Chatto & Windus 1970, S. 55–61, bes. S. 55.

der Figur als lebensecht und die damit einhergehende Normativität, wenn auch in abgeschwächter Form.

Die „round ones“ sind allerdings entschieden schwieriger zu fassen und hier zeigt sich nicht nur eine Schwäche in Forsters Kategorisierung der Figuren, sondern ein Problem, das sich im Diskurs um Figuren immer wieder zeigt: Eine klare Definition, die Forster für die flachen Figuren mit lockerem Schwung entwickelt, gibt es für runde Figuren nicht. Stattdessen formuliert Forster einen ‚Test‘: „The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way.“¹³⁰ Zwar kann aus dem Test eine Definition gewonnen werden – die runde Figur überrascht auf überzeugende Weise – doch ist diese Bestimmung auffällig unpräzise. Wie sehr muss die Figur überraschen? Wie überzeugend muss die Überraschung sein? Die runde Figur ist für Forster so viel umständlicher und unpräziser zu fassen, weil sie als Gegensatz der Einfachheit gedacht ist. Die flache Figur verfügt über genau eine Eigenschaft. Je mehr Eigenschaften sie aufweise, desto mehr zeige sich „the curve towards the round“.¹³¹ Eine Figur wird also runder, je komplexer sie wird – die Skala beginnt bei 1 und ist nach oben hin offen. Es gibt keinen exakten Wert für die runde Figur. ‚Rund‘, das ist die Annäherung an eine unendliche Komplexität und damit nur noch theoretisch fassbar. Damit greift Forster implizit ideengeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Individuum auf, worauf später zurückzukommen sein wird (→ 2.4).

Für Forster ist diese Widerständigkeit der runden Figur gegen einfache Definitionen jedoch kein Problem, sondern der Beweis eines literarischen Wunders. Bereitwillig wird der Topos des Autors als zweitem Schöpfer aufgegriffen, der für die Auseinandersetzung mit der Figur so lange prägend war: „It [die runde Figur, NG] has the incalculability of life about it – life within the pages of a book.“¹³² Die Unfassbarkeit dieser Figuren drückt sich auch darin aus, dass Forster auf keinen alternativen Begriff für diese ‚Lebewesen‘ ausweichen kann. Er nennt sie mit ihren Eigennamen oder nennt sie rund. Für die flache Figur hingegen lässt sich auf eine breite, etablierte Nomenklatur zurückgreifen. Sie firmierten auch als die „humours“, „caricatures“ und natürlich: „types“.¹³³

Dass gerade Letztere aber gar nicht so einfach gehalten sind, wie er meint, scheint Forster unterdes zu entgehen. Denn seine eigene Definition

130 Forster: *Aspects of the Novel*, S. 81.

131 Ebd., S. 73.

132 Ebd., S. 81.

133 Ebd., S. 73.

der Einfachheit zeigt Risse. Auch wenn es im Rahmen der Definition nicht expliziert wird, scheint es für Forster noch ein zweites Merkmal der flachen Figur zu geben, das mit der Einfachheit zwar zusammenhängen kann, aber nicht unbedingt muss. Es handelt sich gerade um die Stärke der Figur: ihren Wiedererkennungswert.¹³⁴ Zwar ließe sich argumentieren, dass sich einfache Figuren leichter wiedererkennen lassen als komplexe, auch dass eine größere Komplexität von Figuren in Form einer Vielzahl von Eigenschaften automatisch seltener in verschiedenen Texten auftauchen sollte. Dennoch handelt es sich hier eigentlich um zwei verschiedene Aspekte der flachen Figur, die von Forster nicht getrennt werden: Einfachheit und Wiederholung bzw. Simplitzität und Schematismus. Beide Aspekte wiederum ergeben sich besonders vor dem Hintergrund einer psychologischen Perspektivierung von Texten, denn Forster denkt den Roman als psychologische Gattung.¹³⁵ Für die Analysen von Texten ohne ausgestellte Figurenpsychologie ist solch eine auf Innerlichkeit angelegte Systematik kaum fruchtbar, wie auch Bal kritisiert hat.¹³⁶

Dieser etwas ausführlicherer Blick auf Forsters Kategorisierung ist lohnend, weil das Terrain der üblichen Figurenkategorisierungen hier bereits zu einem signifikanten Teil abgesteckt wird. Die Eckpfeiler sind die Dichotomie von Individualität und Typizität, wobei diese sich leicht durch Einfachheit, Wiederholbarkeit oder beides bestimmen lässt, jene definitorisch aber durch die Voraussetzung prinzipiell unendlicher Komplexität vage bleibt. So einleuchtend diese binäre Unterscheidung von Figuren auch ist,¹³⁷ für zahlreiche Ansätze der Kategorisierung von Figuren bringt sie Probleme mit sich. Erstens bleibt unklar, ab wann sich von einer Individualfigur sprechen lässt, zweitens werden unter den Typenfiguren unterschiedliche (wenn auch nicht gänzlich unabhängige) Phänomene gefasst. Besonders der Typus ist

134 Vgl. ebd., S. 74.

135 Forster versteht besonders den Roman als eine Gattung, in der in erster Linie innere, psychische, emotionale, mentale Vorgänge kommunizierbar sind: „We [humans, NG] cannot understand each other, except in a rough and ready way; we cannot reveal ourselves, even when we want to; what we call intimacy is only makeshift; perfect knowledge is an illusion. But in the novel we can know people perfectly, and, apart from the general pleasure of reading, we can find here a compensation for their dimness in life.“ Ebd., S. 69.

136 Vgl. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto: University of Toronto Press 1996, S. 116 f.

137 Deswegen findet sich der Ansatz nicht nur in verschiedenen Kategorisierungsversuchen der Figur immer wieder. Schon bei Scholes et al. wird mit Rückgriff auf (und in Abgrenzung zu) Forster die Dichotomie aufgenommen, wenn auch unter anderem Vorzeichen: Sie gehen von Individualfiguren aus, denen sie dann Typenfiguren gegenüberstellen, nicht umgekehrt wie bei Forster. Vgl. Robert Scholes, James Phelan u. Robert L. Kellogg: *The Nature of Narrative*. 40. anniversary ed., rev. and expanded. Oxford: Oxford University Press 2006, S. 204.

deswegen in der Forschung immer wieder verschieden verstanden worden, was die Kommunikation über die entsprechenden Figurenphänomene erschwert.

2.2.2 Aspekte der Typisierung: Einfachheit, Schematismus, Markierung

Typenfiguren werden in zeitlich weit auseinanderliegenden und methodisch sehr unterschiedlichen Studien als (relativ) einfache, mit wenigen Merkmalen ausgestattete Figuren beschrieben, etwa 1935 deutlich mimetisch bei Wenger¹³⁸ oder etwa 1975 strukturalistisch bei Chatman.¹³⁹ Bis in neuere Forschung wird Typizität immer wieder über die (oftmals spezifisch: psychologische) Einfachheit der Figur bestimmt.¹⁴⁰ Obwohl sie generell als eine wiedererkennbare Konfiguration von Eigenschaften definiert wird¹⁴¹ und Einfachheit sowie Statik als Merkmale eher ablehnen,¹⁴² wird selbst noch im Rahmen neuerer kognitions-narratologischer Ansätze z.T. auf diese Bestimmung der Typenfigur zurückgegriffen.¹⁴³ Hier zeigen sich also die begrifflichen Überschneidungen des wissenschaftlichen Figurendiskurses, die sich bei Forster bereits andeuten – und die einiges zur Verunklarung des Sprechens über verschiedene Figurenkategorien beitragen.

Für Koch etwa beziehen sich Typenfiguren auf die „non-fiktionale Wirklichkeit“ und seien „Repräsentanten einer Menschenkategorie“.¹⁴⁴

138 Vgl. Wenger: *An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture*, S. 623.

139 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 132.

140 Vgl. Birke: *Zur Rezeption und Funktion von „Typen“*, S. 221, Fußnote 7; Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 152.

141 Vgl. Eder, Jannidis u. Schneider: *Introduction*, S. 38 f.: „It is not the simplicity of a character, but the degree to which it agrees with established schemata which turns it into a type.“

142 Ebd., vgl. auch Jannidis: *Figur und Person*, S. 85 ff.

143 Vgl. Simone Winko: *On the Constitution of Characters in Poetry*. In: *Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 208–231, S. 219; und Simone Winko: *Lyrik und Figur*. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 66–73, S. 68: „Die wenige Figureninformation, die vermittelt wird, muss ‚charakteristisch‘ sein, und das hat zur Folge, dass in Gedichten häufig typisierte Figuren zu finden sind.“

144 Vgl. Koch: *Literarische Menschendarstellung*, S. 136. Diese Bestimmung wird mit den Unterkategorien „sozial“, „symbolisch“ und „allegorisch“ im Folgenden weiterentwickelt und gleichzeitig aufgeweicht (S. 137). Inwiefern eine begriffliche Übereinstimmung zu den im weiteren Verlauf angeführten „Archetypen“ (S. 284) besteht, bleibt unklar.

Wiedererkannt wird also Reales im Fiktionalen.¹⁴⁵ Pfister bemüht in seiner einflussreichen Dramen-Einführung eine begriffliche Unterscheidung der Einfachheit und des Wiedererkennens. Die „Personifikation“ verfüge als Figur über sehr wenige Informationen und seien deswegen als „Illustration eines abstrakten Begriffs“ zu verstehen.¹⁴⁶ Hier allerdings ließe sich fragen, ob nicht auch Personifizierung und Einfachheit als unterschiedliche Phänomene verstanden werden müssten. Oblomow etwa personifiziert die Lethargie wohl mehr, als jede andere Figur der Weltliteratur – aber ist er als Figur deswegen einfach? Typen hingegen lassen sich nach Pfister als im Vergleich zur Personifikation komplexere Figuren beschreiben, die der „zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie“ entnommen sind. Entsprechend handele es sich um historisch gewachsene „stock figure[s]“,¹⁴⁷ die vom Rezipienten wiedererkannt werden. Auch Wunderlich definiert den Typus als „historisch und gattungsmässig [!]“¹⁴⁸ und nennt als Beispiel etwa die Don Juan-Figuren. Wie im Folgenden allerdings das „Allgemein-Repräsentative“ einer Don Juan-Figur zu mit „gemeinsame[n] charakteristische[n] und wesentliche[n] Merkmale[n] einer bestimmten Personengruppe“¹⁴⁹ zusammenzubringen ist, bleibt unklar. Festhalten aber lässt sich, dass auch Wunderlich vom Wiedererkennungswert des Typus ausgeht. Gleichzeitig wird deutlich, dass auch hier wieder zwei verschiedene ‚Typen von Typen‘ vermischt werden: der repräsentative und der literarisch-konventionelle – so diese beiden Phänomene denn überhaupt zuverlässig zu unterscheiden sind, denn die literarische Konvention kann ja sozial-historisch begründet sein oder auch nicht.

Besonders die kognitive Narratologie geht für bei typischen Figuren erwartungsgemäß häufiger von einer rezeptiven Anwendung von Wissensbeständen der Personenwahrnehmung aus. Hochman betont etwa die „typifying nature of all perception“.¹⁵⁰ Schneider geht in seinem kognitiven Modell von der Wahrnehmung der Figur zunächst als Typus aus, die dann weiter spezifiziert wird. Die Grundlage dafür seien, wie oben bereits beschrieben „Spezialdiskurse“ auf deren Grundlage „Persönlichkeitstheo-

145 Auch Culpeper geht davon aus, dass zur Einordnung der Figur zunächst Stereotype der realen Welt herangezogen werden, die dann schrittweise spezifiziert und gegebenenfalls verworfen werden. Vgl. Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 60–70.

146 Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001 (Information und Synthese 3), S. 244 f.

147 Ebd.

148 Werner Wunderlich: *Figur und Typus. Kleine Phänomenologie des literarischen Personals*. In: *Versants* 37 (2000) H. 1, S. 19–68, S. 21.

149 Ebd., S. 40.

150 Hochman: *Character in Literature*, S. 47.

rien“ und dadurch wiederum eine „Figurenkonzeption“ etablieren kann.¹⁵¹ Eine weitere Grundlage dafür stellten literarische Konventionen dar.¹⁵² Als Beispiel dieser „rekurrenten Figuren“ führt Schneider die „Schüler- und Mentorfigur[en] im Bildungsroman“ an. Diese ließen sich zurückführen auf „die Überzeugung von der Bildungsfähigkeit des Menschen, die je nach geistesgeschichtlichem Hintergrund durch Elemente unterschiedlicher Spezial- und Interdiskurse beeinflusst wird [...]“.¹⁵³ Allgemeiner, doch ähnlich formuliert Frow: „Character is specific to the genres in which it is formed, but generic typologies are built on the basis of folk taxonomies of personhood.“¹⁵⁴ In diesen Fällen ist die Unterscheidung von Repräsentanz und Konvention schwierig und auch begrifflich undeutlich.

Im Bereich der narratologischen Filmwissenschaft hat sich allerdings eine hilfreiche Differenzierung dieser durchaus verschiedenen Typisierungen abgezeichnet. Schweinitz etwa unterscheidet systematisch zwischen Phänomenen des Typus im Sinne einer flachen Figur auf der einen und der durch ständige intertextuelle Reiteration durchgeführten Stereotypisierung des Typus.¹⁵⁵ Der Typus ist hier also die einfache Figur, das Stereotyp die wiedererkannte Figur.¹⁵⁶ Nach diesem Verständnis lasse sich beim Stereotyp nun zwischen ‚narrativen Stereotypen‘ und ‚sozial-psychologischen Stereotypen‘ unterscheiden – obschon eine Vielzahl von Zusammenhängen zwischen diesen Stereotypen anzunehmen sei.¹⁵⁷ Diese Unterscheidung ist nicht nur der Präzisierung wegen wichtig vorzunehmen. Sie fügt sich in

151 Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, S. 84–87.

152 Vgl. ebd., S. 88.

153 Ebd., S. 89.

154 Frow: Character and Person, S. ix.

155 Jörg Schweinitz: Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters. In: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 276–289, S. 280 f.

156 Schweinitz greift dabei den Ansatz Dyers auf und präzisiert ihn. Dyer definiert Stereotype durch ihre „social functions“, Typen hingegen durch ihre „aesthetic functions“. Allerdings spricht Dyer gleichzeitig davon, dass „stereotypes are a particular sub-category of a broader category of fictional characters, the type“. Richard Dyer: The Role of Stereotypes. In: The Matter of Images. Essays on Representations. Hrsg. von dems. London: Routledge 1993, S. 11–18, S. 13. Die stark normative Unterscheidung zwischen dem „social type“ als Teil der eigenen und dem „stereotype“ als Imagination des Anderen übernimmt Dyer von Orrin E. Klapp (ebd., S. 14), er trägt für die narratologische Analyse allerdings wenig aus.

157 Schweinitz: Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters, S. 283: „It could be argued that narrative and socio-psychological stereotypes – that is, normalized perceptions of the ‚Other‘ – are closely linked. But such interrelation is neither imperative, nor are these two kinds of ‚stereotypes‘ by any means congruent.“

die weiter oben diskutierte Hierarchisierung realitätsbezogener und narrativer Wissensbestände ein. So kann auch sichtbar gemacht werden, inwiefern – mit den Begriffen Schweinitz' – narrative Stereotype durch ständige Wiederholung zu solchen Stereotypen werden können, die auf die Realität bezogen werden. Schweinitz' Beispiel dafür ist die Cowboy-Figur aus Western-Filmen.¹⁵⁸ Neben einer in dieser Form normalisierenden Wirkung der Stereotype im Sinne „(sozio-)integrative[r] Effekte“¹⁵⁹ lasse sich gemeinhin jedoch auch die Konnotation des Stereotyps als „Verzerrung“ erkennen.¹⁶⁰

Soweit lassen sich also drei Merkmale der Typizität unterscheiden: Einfachheit, narrativ-konventioneller und repräsentativ-konventioneller Schematismus. Demnach wäre der Typus im Sinne eines wiedererkennbaren Schemas aber ebenfalls abhängig vom entsprechenden Wissen der Rezipienten. An dieser Stelle berühren sich die Aspekte von Figurentheorie und -kategorisierung besonders deutlich. Wieder stellt sich die Frage nach der Relevanz von Wissen und dem Referenzrahmen dieses Wissens. Es bietet sich an, Jannidis' Analyse der Textstrategie auch für die Kategorisierungen anzuwenden. Damit wäre es dann erstens möglich, hier von verschiedenen Typisierungsstrategien zu sprechen, die mehr oder weniger deutlich im Text angelegt sein und je nach Gegenstand unterschiedlich bewertet werden können. Und zweitens scheint es in dieser Perspektive naheliegend, dass die Typisierung auf noch eine weitere Weise im Text angelegt sein kann, die bisher in figurentheoretischen Analysen, soweit zu sehen ist, kaum eine Rolle gespielt hat. Anstatt dass Typisierungen durch das Abrufen von Informationen aus einem bestimmten Wissensschatz ausgelöst werden, können sie auch durch das Installieren von Textmarkern inszeniert werden. So können erzählende Texte Klischees und Typen selbst herstellen. Im einfachsten Fall würde diese Typisierung explizit ablaufen: „Er war ein *typischer* Narratologe, stelle sie, genervt von den ausufernden theoretischen Ausführungen, seufzend fest.“ Hier würde ein (völlig unzutreffendes) Klischee vom Narratologen etabliert und ausgestellt. Häufiger jedoch sind solche Textmarker der Typisierung deutlich subtiler und von einer wissensbasierten Typisierung nur schwer zu unterscheiden.

Das lässt sich an Frows Analyse von James Joyces Erzählung *After the Race* (1914) demonstrieren. Frow beschreibt die Hauptfigur Jimmy als „something like ‚the spoiled son of a newly wealthy family‘“.¹⁶¹ Die Typ-

158 Vgl. ebd., S. 284.

159 Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: De Gruyter 2006, S. 35.

160 Ebd., S. 37.

161 Frow: Character and Person, S. 108.

izität der Figur trägt dabei für Frow einen Effekt aus, der unmittelbar aus dem Wiedererkennen des Typus resultiert: „The pleasure we might take in the sketch is an effect of its sharp, slightly gossip observation of detail and of our sense of recognition of the type.“¹⁶² Frow geht hier also davon aus, dass ein Wiedererkennen („recognition“) wichtig ist, um den Text zu verstehen, ja sogar, um den literarischen Effekt der Erzählung überhaupt wahrnehmen zu können. Ohne das vorherige Wissen wäre der Typus „spoiled son of a newly wealthy family“ nicht zu erkennen; und würde er nicht erkannt, bereitete er als Typus nicht das beschriebene Vergnügen. Jedoch: Ganz präzise scheint das Abbild dessen, was an dieser Stelle wiedererkannt wird, nicht zu sein. Immerhin handelt es sich um „something like“ den Sohn einer neureichen Familie. Frows Behauptung einer einfachen Bestimmung des Typus als Wiedererkanntes erscheint vor diesem Hintergrund eher fragwürdig. Die Typologisierung der Figur wird von Frow mit großer Selbstverständlichkeit vorausgesetzt, aber wie bekannt ist er denn, der verwöhnte Sohn, wie groß der Reichtum seiner Eltern? Und ist er wirklich anders verwöhnt (oder ein anderer Sohn?), weil der Reichtum in seiner Familie ein neuer ist? Es soll nicht infrage gestellt werden, dass es den Typus, den Frow beschreibt, überhaupt gibt. Aber fraglich muss bleiben, woran genau dieser Typus eigentlich festgemacht wird. Wie viele verwöhnte Neureichensöhne vom Anfang des 20. Jahrhunderts muss man kennen, um dieses soziale Stereotyp richtig einordnen zu können? Vielleicht handelt es sich doch um eine narrative Konvention, die hier aufgegriffen wird, aber wie verbreitet ist diese Figur, zumal im literaturhistorischen Kontext? Um ein narratives Stereotyp wird es sich für Frow aber ohnehin kaum handeln können, denn woher sollte dann der Charm des Tratsches („gossip observation“) rühren? Frow leitet die Typisierung der Figur auch noch aus der erzähl-ökonomisch ‚gesteigerten‘ Darstellungstechnik der Epik in der kurzen Erzählung ab.¹⁶³ Die skizzenhafte Figurenzeichnung erinnere außerdem an das Genre der theophrastischen Charakteristik.¹⁶⁴ Dementsprechend greifen also noch ganz andere Merkmale der Typenfigur, verschiedene Phänomene treffen im Begriff zusammentreffen. So einfach wie der Typus scheint, so schwierig ist er doch festzumachen. Dass Jimmy überhaupt ein wiedererkennbarer Typus ist, muss nicht grundsätzlich bezweifelt werden, aber seine Typizität auf der Grundlage von Simplizität und Schematismus zu begründen, scheint bei genauerer Betrachtung wenig einleuchtend.

162 Ebd., S. 109.

163 Ebd., S. 108.

164 Ebd., S. 108 f. Auf das Genre wird weiter unten zurückzukommen sein → 2.4.1.

Ein Blick in die Erzählung selbst erlaubt es jedoch, eine subtil markierte Typisierung der Figur zu entdecken: Der situative Kontext der Beschreibung von Jimmy ist ein Autorennen, bei dem verschiedene Nationalitäten mit ihren Wagen antreten. Jimmy, der *Dubliner*, sitzt im Auto der Franzosen. Diese Franzosen werden *als* Franzosen typisierend dargestellt: „*The French, moreover, were virtual victors. [...] In one of these trimly built cars was a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism: in fact, these four young men were almost hilarious. [Herv. NG]*“¹⁶⁵ Wenn nun also im Anschluss die von Frow analysierte Beschreibung von Jimmy einsetzt, dann wird er gerade den typisch fröhlichen Franzosen entgegengesetzt: „*The fourth member of the party however, was too excited to be genuinely happy.*“¹⁶⁶ Erfüllt diese Figureninformation noch die Funktion einer Typisierung? Für wen ist es typisch „too excited to be genuinely happy“ zu sein? Bis zu diesem Satz scheint die Textstrategie noch nicht auf eine Typisierung Jimmys hinauszulaufen. Ganz im Gegenteil: Jimmy wird den typischen Franzosen gerade gegenübergestellt.

Als Repräsentant einer bestimmten sozialen Schicht erscheint er im Folgenden trotzdem. Das liegt aber nicht an einer bestimmten Eigenschaft, die wiedererkannt werden muss, sondern an der Art und Weise der Beschreibung der Figur. Genauer aber: an der Art und Weise, wie eine andere Figur beschrieben wird. Denn direkt nach dem Einstieg der Figurenbeschreibung wechselt der Fokus der Erzählinstanz von Jimmy zu Jimmys Vater und verweilt eine ganze Weile bei ihm. Der erste Satz des Absatzes gehört noch Jimmys Alter, seinem Bart und seinen Augen: „*He was about twenty-six years of age, with a soft, light brown mustache and rather innocent looking eyes.*“¹⁶⁷ Die nächsten vier Sätze berichten dann aber deutlich ausführlicher über den sozialen Werdegang des Vaters, bevor anschließend die eher zweifelhaften Leistungen des jungen Mannes an der Universität zusammengefasst werden.¹⁶⁸ In der Anordnung des Textes erscheint es so, als seien dies nach dem skizzierten Erscheinungsbild die wichtigsten Informationen über Jimmy: [1] Erstens ist er (relativ) jung, [2] zweitens hat sein Vater einen enormen sozialen Aufstieg vollbracht, [3] drittens scheint die Leistung der Elterngeneration sich nicht auf Jimmys Bildungsweg zu übertragen. Wenn Frow nun daraus den ‚Typus‘ „[3] the spoiled [1] son of a [2] newly wealthy family“ ableitet, dann muss er folglich überhaupt kein Muster wiedererken-

165 James Joyce: *After the Race*. In: James Joyce: *Dubliners*. Authoritative Text. Context. Criticism. Hrsg. von Margot Norris. New York, London: Norton 2006, S. 32–38, S. 32

166 Ebd., S. 33.

167 Ebd.

168 Ebd.

nen – er muss nur den Informationen *im* Text folgen, die ein nicht-individuelles (in diesem Fall: soziales) Verständnis der Figur anbieten. Der Text selbst hat Jimmys Typizität installiert, zwar nicht explizit, aber doch deutlich genug. Indem er durch seinen sozialen Hintergrund vorgestellt wird und eben nicht individualisierend in Abgrenzung zu ihm, erscheint er als ihr Repräsentant – unabhängig davon, ob man den verwöhnten Jugendlichen neureicher Eltern aus textlichen oder wirklichen Begegnungen wiedererkennt.

Die Deutung Jimmys als Typus – in welchem Sinne auch immer – ließe sich fruchtbar weiter vorantreiben. An dieser Stelle sei es aber genug, die verschiedenen Phänomene, die unter dem Begriff des Typus zusammenreffen, festzuhalten. Sie können, aber müssen nicht unbedingt in Verbindung miteinander auftreten:

- Einfachheit (wenige Informationen und/oder Statik der Figur)
- Schematismus (wiedererkennbar narrativ-konventionelle und/oder sozial- und psychologisch-konventionelle Konfigurationen von Figureninformationen)
- Markierung (explizit und/oder implizit)

Auch mit dieser Differenzierung wird sich aus der Bestimmung von Typizität keine exakte Wissenschaft machen lassen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang allerdings zwei Dinge: Erstens schafft die Differenzierung ein vertieftes Verständnis davon, was mit einem Typus überhaupt gemeint ist. Die relative Stabilität der begrifflichen Verwirrungen deutet darüber hinaus zweitens auf einen stabilisierenden Faktor hin. Wieso werden so unterschiedliche Aspekte zusammengebracht, wenn es um die Beschreibung einer Figurenkategorie geht? Die Gründe lassen sich einerseits literaturhistorisch nachverfolgen (→ 2.4), andererseits aber auch in der dichotomen Systematisierung von runden und flachen Charakteren. Ob einfach, wiedererkennbar oder als typisch markiert – was diese Figuren nicht sind, ist individuell-gerundet, sie entsprechen offenbar nicht der Vorstellung von „life within the pages of a book“. ¹⁶⁹ Die hier aufgeführten Aspekte der Typisierung lassen sich insofern nicht in erster Linie als fixe Merkmale eines homogenen erzählerischen Figurenregisters verstehen, sondern als unterschiedliche Strategien typisierender, nicht-individueller Figurendarstellungen. Gleichzeitig erlauben sie im Umkehrschluss eine präzisere Annäherung an die ‚runde‘, individualisierte Figur.

169 Forster: *Aspects of the Novel*, S. 81.

Deswegen, und auch, um einer weiteren Verkomplizierung der Terminologie von Figurenkategorien vorzubeugen, sollen die einzelnen Merkmale nicht jeweils als eigens gefasste Figurenkategorie etabliert werden. Stattdessen werden die Merkmale als unterschiedliche Textstrategien gefasst, um Figuren zu typisieren (oder in der Umkehrung: zu individualisieren). Um dieses Verständnis von Figurenkategorien begrifflich zu markieren, ohne weiteres Spezialvokabular aufzubürden, werden individualisierte und typisierte Figuren im Folgenden einheitlich als Individualfiguren und Typenfiguren bezeichnet.

Mit dieser Modifikation bisheriger Figurenkategorisierungen ist ein wichtiges Untersuchungsfeld dieser Arbeit abgesteckt. Es ist die Frage nach der Individualisierung und Typisierung von Figuren, die damit z.B. mehr oder weniger stellvertretend für eine ihrer Eigenschaften stehen. Wenn sich auf der Grundlage figurentheoretischer Annahmen davon ausgehen lässt, dass Informationen aus bestimmten Wissensbereichen abgerufen und/oder installiert werden, dann lassen sich Individualisierung und Typisierung als zwei Textstrategien bestimmen, über die dieses Wechselverhältnis charakterisiert wird. In Goethes *Vorspiel* etwa wird die Dichterfigur allein durch die Namensgebung eindeutig typisiert. Als Typenfigur lässt er sich einerseits als repräsentative Darstellung (oder auch Klischee) der Dichter verstehen. Gleichzeitig können die Sprechakte dieses Dichters wegen seiner ausgestellten Typizität überhaupt erst als repräsentativ für ‚die Dichter‘ im Allgemeinen verstanden werden.

2.2.3 Die Symbolfigur

Jedoch ist die Typisierung nicht die einzige nicht-individuelle Figurendarstellung. Die Dichotomie Typizität/Individualität bringt einen blinden Fleck mit sich, da in ihrem Kern immer noch die Maßgabe der Lebenswirklichkeit der Figur verborgen liegt. Von diesem Punkt aus wurde die Dichotomie ja entwickelt, auch wenn sie hier nun als Charakterisierung der Beziehung von Figur zu Wissensdiskursen umgearbeitet wurde. Was ist allerdings mit Figuren, die es nicht auf die Darstellung von Menschlichkeit anlegen?

Die Literaturgeschichte kennt zahllose Figuren, die gar nicht als Menschen zu überzeugen versuchen. Den Kern solcher Figuren kann die Quantifizierung ihrer relevanten Eigenschaften kaum treffen,¹⁷⁰ wohl aber ein

170 So allerdings bei Rimmon-Kenan, die besonders Einfachheit und Statik von allegorischen Figuren betont. Vgl. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction*, S. 41.

Blick auf die Anlage ihrer Referenzialität. Wenn Pfister etwa solche Figuren als „Personifizierung“ beschreibt, bei dem der „Satz von Informationen, die die Figur definieren, extrem klein“ sei und gleichzeitig als „Illustration eines abstrakten Begriffs“,¹⁷¹ dann handelt es sich auch hier um zwei verschiedene Dinge. Die ‚Illustration‘ mag in der Regel von einer gewissen Einfachheit unterstrichen werden, sie weist aber auf den wichtigen Unterschied zu anderen Figuren hin. Z.B. die Allegorie (hier natürlich im Sinne einer literarischen Figur) ist nicht in erster Linie schlicht, sondern stellt etwas *in Form eines Menschen* dar. Sie ist die Darstellung eines Konzepts *als* Figur. Sowohl die Individual- als auch die Typenfigur kann als Mensch verstanden werden, wenn auch als mehr oder weniger komplex, klischeehaft, überzeugend usw. Eine figürliche Allegorie ist aber in keinem Sinne die Darstellung eines Menschen. Dass eine solche Figur einer Typenfigur in ihrem narrativ-konventionellen Schematismus und häufig auch in ihrer unspezifischen Benennung ähneln kann, ist richtig. Das Ausklammern jedweder Personenhaftigkeit führt aber zu einer spezifischen Prägung genau desjenigen Punktes, der für die Analyse von bspw. Schriftsteller:innenfiguren besonders wichtig ist: Es ändert das Verhältnis von Figur und Wissen.

Um dies an einem Beispiel zu erläutern: In Claudius’ dramatischem Gedicht *Der Tod und das Mädchen* (1775) begegnen sich eine Typen- und eine symbolische Figur. Es ist kurz genug, hier wiedergegeben zu werden:

Der Tod und das Mädchen

Mädchen. Vorüber! Ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung! Geh, lieber!
Und rühre mich nicht an!

Tod. Gieb deine Hand, du zart und schön Gebild!
Bin Freund, und komme nicht zu strafen!
Sey gutes Muths! Ich bin nicht wild!
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!¹⁷²

Das Mädchen lässt sich als Typenfigur beschreiben, deutlich durch die Namensgebung („Mädchen“, V. 1) markiert. Dadurch wird ihre Angst vor

171 Pfister: Das Drama, S. 244 f.

172 Wiedergegeben nach dem Erstdruck: Matthias Claudius: *Der Tod und das Mädchen*. In: [Göttinger] *Musenalmanach*. Hrsg. v. Karl Reinhard. Göttingen: bey J. C. Diederich [!] 1775, S. 157. Die Namen der Figuren sind im Original etwas kleiner gesetzt, hier stattdessen kursiviert.

dem Tod und ihre Beschreibung des „wilde[n] Knochenmann[s]“ (V. 2) aus menschlicher Perspektive als typisches Merkmal (weiblicher?) Jugend (vgl. V. 3) ausgezeichnet. Der Tod tritt ebenfalls als sprechende, handelnde Figur auf, allerdings handelt es sich hier um die Personifikation eines abstrakten Konzepts. Seine eigene Selbstcharakterisierung als „nicht wild“ (V. 7) ist der menschlichen Angst vor dem Tod diametral gegenübergestellt. Wenn hier kein Mensch spricht, sondern tatsächlich der Tod selbst, bekommt diese Selbstcharakterisierung eine andere Aussagequalität als die menschliche Fremdcharakterisierung. Was der Tod über sich selbst sagt, ist nicht Lüge oder Verstellung, sondern das, was er in der Perspektive des Textes tatsächlich ist: nicht Strafe (vgl. V. 6), sondern sanfter Schlaf (vgl. V. 8). Dass die Figur sich zu dem Mädchen hingezogen fühlt (vgl. V. 5), kann nicht als psychologisches Merkmal des Todes verstanden werden, sondern wird durch die Rahmung der Todes-Figur zu einer Aussage über ein Wahrnehmungsphänomen: Weil der Tod junger Menschen die ‚natürliche‘ Ordnung der Generationenfolge stört, wird er besonders stark wahrgenommen. So scheint es dann gerade die Jungen zu treffen, als fühlte sich der Tod zu ihnen hingezogen. Das Mädchen stellt also dar, wie ihr der Tod *erscheint*. Ihre Angst ist qualifiziert als eine implizite Selbstcharakterisierung der Jugend. Der Tod stellt dar, was er *eigentlich ist*. Seine Selbstcharakterisierung beschreibt keine Person, sondern den Diskurs über den Tod.

Nach der Komplexität und Dichte der Figureninformation einer Allegorie oder Personifikation zu fragen, verfehlt deswegen ihren Sinn. Sie kann nicht unter Zuhilfenahme einer Referenz näher bestimmt werden, sondern ist diese Referenz selbst. Eine solche Verbindung von figuralem Signifikant (nichts anderes ist die Todes-Figur) und abstraktem Signifikat (dem Konzept des Todes) macht, so schon Margolin, eine konventionelle Deutung der Figur nötig.¹⁷³ Aus diesem Grund sollen solche Figuren im Folgenden als Symbolfiguren, nicht als Personifikation oder Personifizierung bezeichnet werden.¹⁷⁴ Die weite Bedeutung des Symbols umfasst sowohl verschie-

173 Margolin: Characters in Literary Narrative, S. 391; ähnlich auch Uri Margolin: Characterization in Narrative. Some Theoretical Prolegomena. In: Neophilologus 67 (1983) H. 1, S. 1–14, S. 2 f.

174 Auch für den Begriff des Symbols (im Sinne einer Figurenkategorie) kennt die Forschung unterschiedliche Definitionen. Abweichend zu der hier gewählten Nomenklatur hat etwa Wenger für die symbolische Figur ein gewisses Ähnlichkeitsverhältnis angesetzt und bezeichnet z.B. Faust als Symbol. Vgl. Wenger: An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture, S. 622 f. Eine ähnliche Definition verwendet Wunderlich, der nicht die Allegorie, sondern komplexere Entitäten, denen erst in der Rezeptionsgeschichte ein symbolischer Wert zugeschrieben wird. Vgl. Wunderlich: Figur und Typus, S. 56–60.

dene Möglichkeiten der Personifikation¹⁷⁵ als auch verschiedene Strukturen der Referenz¹⁷⁶ und schließt außerdem an fachliche Konventionen an.

Die Unterscheidung von Typen- und Symbolfiguren wird nicht in jedem Fall relevant sein. Typisierungs- und Symbolisierungsstrategien ähneln sich genauso wie der erzielte literarische Effekt der Generalisierung einer Figureninformation. Trotzdem ist die Differenzierung mit Blick auf Schriftsteller:innenfiguren aus zwei Gründen wichtig: Erstens ergibt sich aus der Anlage der Schriftsteller:innenfiguren bereits eine gewisse Nähe zu einem Abstraktum, nämlich die Nähe des Dichtenden zur Dichtung – wie beim (Theater-)Dichter des *Vorspiels* bereits deutlich wurde: Er spricht nicht nur für die Dichter, sondern auch für die ‚wahre‘ Dichtung. Zweitens erlaubt die beschriebene Differenzierung einen besseren Zugriff auf solche Texte, die Figuren nur minimal konturieren und sogar den Figurenstatus selbst fraglich erscheinen lassen. Dabei handelt es sich, wie im hier angeführten Beispiel, häufig um lyrische Texte.¹⁷⁷

Das bedeutet natürlich nicht, dass allein Symbolfiguren symbolisch im Sinne eines Verweises sind. Wie bereits gezeigt wurde, besteht in der Ausprägung der Referenzialität bereits eine Grundlage für die Typisierung der Figur. Und nicht erst die neuere Forschung hat auf das symbolische Potenzial einer jeden Figur hingewiesen.¹⁷⁸ Der Begriff der Symbolfigur soll im Folgenden unterstreichen, dass eine Figur in ihrer Referenzialität (annähernd) vollständig aufgeht.

Im Rahmen der folgenden Analysen werden die drei hier entwickelten Figurenkategorien angesetzt: Individualfigur, Typenfigur, Symbolfigur. Die Setzung dieser zwar etablierten, hier aber nochmals differenzierten und präzisierten Begriffe soll nicht nur den Blick auf bestimmte erzählerische Mechanismen lenken, die mit den untersuchten Figuren verknüpft sind, sondern im etwas unübersichtlichen Feld verschiedener Kategorisierungsvorschläge¹⁷⁹ wenigstens für den Rahmen dieser Arbeit Klarheit schaffen,

175 Dazu Kurz, der Personifikation (Darstellung von etwas als Figur) und „allegorische Personifikation“ (Darstellung von etwas als Figur, wobei die Figur auch abseits dieser Darstellung noch einen ‚eigenen‘ Sinn behält) unterscheidet. Vgl. Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 62 f.

176 Wie etwa Analogie und Synekdoche. Vgl. ebd., S. 72.

177 Mehr zu dem besonderen Status von Figuren in der Lyrik siehe unten, → 2.3.

178 Vgl. etwa Hochman: Character in Literature, S. 116–123, bes. S. 118), der „literalness“ und „symbolism“ als frei skalierbare Eigenschaftsdichotomie der Figur bestimmt. Eder (Die Figur im Film, S. 131–150, bes. S. 141) hat in seinem filmanalytischen Figurenmodell („Die Uhr der Figur“) ebenfalls betont, dass „indirekte[] Bedeutungen“ ein Teil jeder Figur sind.

179 Prinzipiell unterscheidet Wunderlich (Figur und Typus, S. 21) ähnliche Figurentypen, wenn auch mit jeweils anderen Schwerpunkten und Definitionen, wie aus der Diskussion der ein-

worüber gesprochen wird. Dabei soll allerdings erstens nicht der Eindruck erweckt werden, dass es sich um exklusive Kategorien oder gar Gesetzmäßigkeiten handelte. Eine Figur wird sich mehr oder weniger gut in diese Kategorien einordnen und im Kontext verschiedener Kategorien durchaus unterschiedlich deuten lassen. Der jeweilige Text bleibt der Maßstab der Analyse. Trotzdem handelt es sich bei den hier entwickelten Figurenkategorien nicht um beliebige – ein Vorwurf dem verschiedene Kategorisierungsversuche ausgesetzt sind.¹⁸⁰ Die Individual-, Typen- und Symbolfiguren erlauben mit Rückgriff auf figurentheoretische Überlegungen die systematische Zuordnung von Figuren zu literarischen und poetologischen, sozialen und funktionalen sowie anthropologischen und (alltags-)psychologischen Diskursen. Verstanden nicht etwa als natürliche Eigenschaften anderer (eben: textueller) Menschenwesen, sondern als unterschiedliche Darstellungsstrategien, erlauben diese Kategorien eine Perspektive auf die Arbeit, die ein Text an einem Diskurs leistet, bspw. an einem geteilten Figurenmerkmal, wie dem Schriftstellerberuf. Die Darstellung einer Schriftsteller:innenfigur könnte also Typisierungsstrategien nutzen, um Aussagen nicht nur über die einzelne Figur, sondern die ganze Zunft zu treffen (siehe die Analyse von Schinks *Die Schriftstellerin*, → 4.6). Oder sie könnte individualisierend eine Figur mithilfe des Merkmals ‚Schriftsteller‘ charakterisieren (siehe Moritz’ *Anton Reiser*, → 6.2.1). Oder sie könnte durch den Einsatz einer Symbolfigur poetologische Diskurse aufrufen und Merkmale der Figur in sie einschreiben (besonders in den Dichter:innen-Gedichten, → 5). Die Rekapitulation figurentheoretischer Entwicklungen erlaubt es, die Figur als Schnittstelle ganz unterschiedlicher Diskurse zu sehen, als ein Wegeventil, das in verschiedene Richtungen Aufruf und Aktualisierung dieser Diskurse erlaubt. Die vorgeschlagenen Figurenkategorisierungen ermöglichen es darüber hinaus, diese Verbindungen von Figur und Diskurs zu qualifizieren und text-immanent als narrative Technik zu bestimmen. Individualisierung, Typisierung und Symbolisierung der Figur lassen sich als erzählerischer Ausdruck eben jenes Aufrufens und Aktualisierens der Diskurse verstehen.

zelen Begriffe hervorgeht. Auch Harvey (*Character and the Novel*, S. 52–73) unterscheidet neben dem „protagonist“ und den „background characters“ (erstere als „individualized characters“, letztere als „voices“, S. 56) noch „ficelle“ (reine funktionale Figur, S. 58, 62 f.) und „card“ (S. 61). Eder hingegen entwickelt ebenfalls eine vierfache Kategorisierung, die der hier angesetzten in vielen Punkten ähnelt, allerdings noch um das filmspezifische „Artefakt“ bzw. die „artifizielle[] Figur“ erweitert ist. Vgl. Eder: *Die Figur im Film*, S. 131–147, bes. S. 143–145.

180 Vgl. Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 163 f.

2.2.4 Figurenkategorien als rezeptions- und textseitiges Phänomen

Auch wenn die Untersuchung der Figurenkategorien in dieser Form zur Deutung von Texten beitragen kann, bleibt ein grundlegendes methodisches Problem vorerst bestehen. Es hat sich implizit in den vorigen Diskussionen bereits abgezeichnet: die Vermischung von Phänomenen nicht nur auf den Ebenen von *histoire* und *discours* – wie Jannidis angemerkt hat –¹⁸¹, sondern von Text und Rezeption. Sind Typen-, Symbol- und Individualfiguren nun Probleme der Wahrnehmung oder der Darstellung oder beides? Werther beispielsweise kann durchaus als eine typische Figur erscheinen. Er ist eine im Sturm und Drang typisch (wenn nicht gar: emblematisch) emotional-schwärmerische Figur und ein kulturgeschichtlich typischer Melancholiker. Mit Blick auf die vom *Werther* ausgehenden Wertheriaden ließe sich Werther auch als Ahn oder *Prototype* der Werther-Figuren verstehen. Aber ist Werther auf der Ebene der Darstellung als typische Figur angelegt? Wohl kaum, denn der um Werthers Charakter aufgebaute Konflikt speist sich ja gerade aus seiner individuellen Unangepasstheit. Typizität erscheint mithin als ein Phänomen, das einer Figur nicht inhärent eingeschrieben ist, sondern auf verschiedenen Ebenen – und dort jeweils auf verschiedene Arten und Weisen – angesetzt wird.

Fishelovs Systematisierung figuraler Typizität und Individualität (symbolische Aspekte werden von ihm nicht berücksichtigt) trägt genau dieser Beobachtung Rechnung. Rundheit und Flachheit der Figur – Fishelov übernimmt die Begriffe Forsters – werden auf zwei unterschiedliche Ebenen bezogen: Das „textual level“, die Darstellungsebene, umfasst alle Textinformationen, also sowohl die dargestellten Ereignisse als auch die Art und Weise der Darstellung (also *histoire und discours*). Das „constructed level“ hingegen umfasst Lesererwartung und Weltwissen der Rezipienten, ließe sich also auch als Wissens- oder Rezeptionsebene beschreiben.¹⁸² Daraus ergibt sich für Fishelov eine Matrix von vier Figurenmodellen, die allerdings mit Problemen behaftet ist. Zunächst werden durch die Aufnahme der Begriffe von Forster – *flat*, *round* – die bereits angesprochenen grundlegenden Probleme der Nomenklatur übernommen: Einfachheit und Schematismus der Figur werden hier wieder zusammengekommen, statt systematisch getrennt zu werden. Die sich in der Matrix ergebenden Benennungen der Figurenkategorien bergen einiges Potenzial zu Verwirrungen: Textuell und

181 Jannidis: *Character*, S. 41 f.

182 David Fishelov: *Types of Characters, Characteristics of Types*. In: *Style* 24 (1990) H. 3, S. 422–439.

rezeptiv ‚flache‘ Figuren bzw. textuell und rezeptiv ‚runde‘ Figuren werden zwar nachvollziehbar als „pure type“ bzw. „pure individual“ bezeichnet. Textuell runde, rezeptiv flache Figuren firmieren allerdings als „Individual-like type“, während ihr Gegenstück, also textuell flache, rezeptiv runde Figuren als „Type-like individual“ auftreten.¹⁸³ Hier besteht eine veritable Gefahr begrifflicher Verwirrung, besonders weil die offenbare Präferenz der Wissensebene – die das Nomen bestimmt („type“ oder „individual“) – gegenüber der Textebene – die ein Attribut zuordnet („individual-like“ bzw. „type-like“) – mindestens voraussetzungsreich ist. Ohnehin scheint der Begriff der ‚Rundheit‘ für die rezeptive Ebene kaum zu passen. Fishelov spricht von „[c]onstructionally round“ Figuren, wenn „we cannot reach a constructed type“.¹⁸⁴ Das würde aber bedeuten, dass jede unbekannte Figur automatisch den Anschein der ‚Rundheit‘ erweckt.

Statt also die Figuren auf der Grundlage einer Merkmalsmatrix festzulegen, soll im Folgenden von Individualisierungs-, Typisierungs- und Symbolisierungspänomenen auf verschiedenen Ebenen gesprochen werden. Denn der eigentliche Vorzug von Fishelovs Systematisierung lässt sich gerade so hervorheben und mit dem kognitivistischen Modell Schneiders zusammenbringen: Fishelov hat durch seine Matrix besonders deutlich gemacht, dass Figuren auf unterschiedlichen Ebenen typisiert oder individualisiert werden können und sich der Deutungshorizont einer Figur gerade in diesem Verhältnis offenbaren kann. Eine Typisierung auf der einen Ebene fordert nicht unbedingt die Typisierung auf der anderen. Unterschiedliche Individualisierungs- und Typisierungspänomene können demnach auch bei einzelnen Figuren nebeneinander laufen. So lässt sich etwa der Bruch von Erwartungshaltungen Figuren gegenüber beschreiben als das Konterkarieren typisierender Darstellungsstrategien auf der Rezeptionsebene (mit Schneider: *top-down*) durch individualisierende Darstellungsstrategien auf der Textebene (*bottom up*). Im Text wird also das Klischee angeboten, um dann durch die Darstellung einer individuellen Figur unterlaufen zu werden (siehe Hanks *Die Schriftstellerin*, → 6.1.2). Die vergleichende Analyse der Schriftsteller:innenfiguren kann hieraus eine Systematik gewinnen, die über eine Sammlung von inhaltlichen Figurenmerkmalen hinausgeht. Zu fragen wäre dann immer, inwiefern die Darstellungsstrategie des Textes auf die Individualisierung, Typisierung oder Symbolisierung der Figur abzielt und ob diese Darstellungsstrategie durch textinterne oder wissensbasierte Informationen gestützt, erweitert oder

183 Ebd., S. 426.

184 Ebd.

konterkariert wird. Im Unterschied zur narratologischen Grundlagenforschung ist das Ziel des Forschungsdesigns damit dann aber nicht, zu zeigen, wie Figuren funktionieren. Stattdessen soll so systematisiert werden, wie Figuren mit gemeinsamen Merkmalen Ausdruck des und Arbeit an ihrem Diskurs sind. So lassen sich Figuren nicht nur auf der Grundlage von historischen Diskursen erläutern, sondern sie erhellen unter Umständen diesen Diskurs selbst: Ein Klischee durch eine individualisierte Figur zu dekonstruieren, ist eine mächtige Geste, aber genauso ist es die Inszenierung einer bestimmten Figureneigenschaft als typisch. Beide Strategien zeigen sich bspw. in verschiedenen Texten zu Schriftstellerinnen, in denen diese schon durch ihre Typisierung diffamiert erscheinen oder genau diese Typisierung durch individualisierende Darstellungen überschreiben (→ 4.2, 4.3, 4.6, 6.1.1). Die Berücksichtigung von Figurenkonzepten hat deswegen nicht nur einen taxonomischen Wert, sondern hilft, vor dem jeweiligen historischen Hintergrund klischierte, wertende, nobilitierende etc. Rahmungen der Figur zu identifizieren und in die Deutung einzubeziehen.

2.3 Exkurs: Narratologische Figurenanalyse und die Lyrik

Bevor diese Annahme auch historisch für den Untersuchungszeitraum kontextualisiert wird, lässt sich einer berechtigten Frage vorgreifen: Der hier gewählte, narratologische Ansatz basiert besonders auf Forschung zu epischer und zum kleinen Teil dramatischer Literatur. Er wurde unterdessen schon beiläufig auf lyrische Texte angewendet. Ist das legitim? Die Trennung einer lyrischen von zwei darstellenden Gattungen etwa von Hamburger legt nahe, dass das lyrische Gedicht nicht unbedingt Figuren darstellt, sondern der sprachliche Ausdruck realer Personen ist.¹⁸⁵ Aus Richtung neuerer narratologischer Ansätze ließe sich gleichermaßen vielleicht bezweifeln, dass Lyrik überhaupt *story worlds* etabliert. Nach Müller-Zettelmann „bleibt zu fragen“, ob die Lyrik in Anbetracht der besonderen Betonung des sprachlichen Materials selbst, also der Worte, Klänge, Strukturen, vielleicht weniger qualifiziert ist, einen rezeptionsseitigen Illusionseffekt auszulösen. Entsteht beim Lesen von nicht-narrativer Lyrik überhaupt das gleiche Phänomen der Bildung einer kohärenten fiktionalen Welt, wie dies normalerweise bei

185 Vgl. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. München: DTV 1987, S. 207–256, bes. S. 207–216 für die grundlegende Bestimmung der Lyrik.

der Epik und dem Drama der Fall ist?¹⁸⁶ Lassen sich lyrische Figuren also in gleicher Weise als erzählte Figuren behandeln?

Einer derart pauschalen Frage lässt sich freilich nicht mit *einer* pauschalen Antwort begegnen – aber vielleicht mit mehreren. Zunächst lassen sich eindeutig erzählende oder dramatische Gedichte von den Bedenken ausnehmen, etwa die Ballade oder das Rollengedicht. Im direkten Gegensatz zu Hamburger haben sich außerdem gerade in neuerer Zeit Ansätze entwickelt, die grundsätzlich von einer Narrativität lyrischer Texte ausgehen, indem etwa der gedachte performative Akt des Gedichts das Erzählkriterium bereits erfülle.¹⁸⁷ Erweitert man die Frage nach der Narrativität der Lyrik auf die Frage nach der Fiktionalität, lassen sich ebenfalls Ansätze ausmachen, die entweder grundsätzlich von der Fiktionalität lyrischer Texte ausgehen oder zumindest je nach Text abwägen.¹⁸⁸ Ob es sich bei einem lyrischen Gedicht wie der *Zueignung* nun allerdings um einen figural-fingierten oder persönlich-ausgeformten Sprechakt handelt, ob die Sprachinstanz also Figur oder Person ist, mag für die Anwendung narratologischer Figurenanalyse nicht hauptsächlich ausschlaggebend sein.¹⁸⁹ Denn wie Hillebrandt überzeugend vorschlägt, sind Figuren (oder Personen) in lyrischen Texten ohnehin oftmals so schwach bestimmt, dass die Unterscheidung an Relevanz verliert.¹⁹⁰ So oder so würden Figuren in der Lyrik, mitbedingt durch den häufig knappen Textumfang,¹⁹¹ häufig einem Schema oder literarischen

186 Eva Müller-Zetzelmann: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbe Spiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, 171), S. 99.

187 Vgl. Peter Hühn: Lyrik und Narration. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 62–66, bes. S. 62.

188 Einen Überblick bietet: Fabian Lampart: Plädoyer für die Skalierung. In: Grundfragen der Lyrikologie 1. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 105–123.

189 Auch wenn sie natürlich in theoretischen Zusammenhängen ausgiebig diskutiert wurde. Verwiesen sei hier auf Müller-Zetzelmann, die um 2000 die häufig unterlassene Differenzierung von Sprech-Instanzen und Autorbezug kritisiert: „Im Unterschied zu Narrativik, wo der Ich-Erzähler längst als fiktionales Konstrukt, als bewußte autorensseitige Setzung eines fiktiven filternden Bewußtseins gehandelt wird, geht die Lyriktheorie häufig in erstaunlich naiver Manier von einer Kongruenz von fiktionsinternem und -externem Ich aus und gibt sich damit in unkritischer und undistanzierter Weise einer Illusion hin, deren textuelle Bedingungen sie eigentlich ergründen sollte.“ Müller-Zetzelmann: Lyrik und Metalyrik, S. 60 f.

190 Claudia Hillebrandt: Figur und Person im Gedicht. Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden. In: Grundfragen der Lyrikologie 1. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 148–163, S. 150.

191 Vgl. ebd., S. 152. Ähnlich auch Zymner, der die relative Abnahme von Textmenge in der Lyrik mit einer Abnahme von „Welthaltigkeit“ verbindet. Vgl. Rüdiger Zymner: Lyrik.

Traditionen folgend dargestellt¹⁹² und erscheinen so als „Symbole, Symptome und Artefakte“.¹⁹³ Ob nun narrativ oder nicht, das Wechselverhältnis von Diskurswissen und Text ist für die Lyrik generell kein anderes als für die epische oder dramatische Gattung, jedenfalls wenn man von einem konventionalisiert-literarischen (also keinem ganz spezifischen) Verständnis lyrischer Texte ausgeht.

Sind lyrische Figuren aber deswegen in jedem Sinne gleichzusetzen mit ihren dramatisch-epischen Pendants? Wohl kaum, denn die jeweilige Anlage der Gattung schlägt sich mindestens in den Darstellungskonventionen und den Möglichkeiten der Darstellungsstrategien nieder. Weit über die mehrfach festgestellte Typisierung und Symbolisierung lyrischer Figuren¹⁹⁴ hinausreichend wird die generelle Kürze der Texte und die daraus resultierende Vagheit der Figur gerade zur Quelle der Bedeutungserzeugung. Winko hat dies am Beispiel von Rilkes *Archaischer Torso Apollos* demonstriert: Ob der beschriebene Torso nun als Figur verstanden werden kann – die zunächst betrachtet wird, dann aber das lyrische Ich zu betrachten scheint –, ist Sache der Interpretation, und zwar im doppelten Sinne. Denn ohne den Interpretationsakt, so Winko, könne der Gegenstand nicht als Figur betrachtet werden; betrachte man ihn allerdings als Figur, lege dies eine bestimmte Bedeutung des Textes nahe.¹⁹⁵

Überhaupt zu entscheiden, ob es sich bei dem Torso in Rilkes Gedicht um eine Figur oder einen Gegenstand handelt, mag erstens möglich und zweitens ausschlaggebend für die Deutung sein. Jedoch scheint die Pointe des Textes gerade in dem Spannungsverhältnis zwischen Objektbeschreibung und Anthropomorphisierung zu liegen, im übernatürlich anmutenden Schwebezustand inspirierter Schau. Den Status des Torsos als Figur oder Objekt genau zu bestimmen, unterläuft wohl schon die eigentliche Textstrategie des Gedichts. Gerade die Unbestimmtheit eines Textelements führt in der Lyrik – wenn auch nicht ausschließlich in der Lyrik¹⁹⁶ – zur semantischen Aufladung eines Textes. Die Analyse müsste dann nicht unbedingt jeden Aspekt möglichst differenziert kategorisieren, sondern

Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis 2009, S. 92.

192 Vgl. Hillebrandt: Figur und Person im Gedicht, S. 157. Vgl. auch Winko: On the Constitution of Characters in Poetry.

193 Hillebrandt: Figur und Person im Gedicht, S. 161.

194 Vgl. ebd.; Winko: Lyrik und Figur, S. 68; Winko: On the Constitution of Characters in Poetry, S. 219.

195 Vgl. Winko: Lyrik und Figur, S. 72.

196 Kurz hat überzeugend hergeleitet, wie allegorische Literatur überhaupt ihren „ästhetischen Reiz“ gerade aus der Doppelbedeutung von Referenzialität („dies bedeutet“) und diegetischem Eigenwert („dies ist“) gewinnt. Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 34.

die Strategie des Textes in eben diesem Sinne beschreiben. Dies kann und sollte auch auf das Fiktionalitätskriterium, also auf die Differenzierung von „autorfiktionalem“¹⁹⁷, personalem Sprecher und figürlicher, fiktiver Sprechinstanz ausgeweitet werden.¹⁹⁸ Warum sollte das Verständnis eines Gedichts nicht gerade auf einem doppelten Boden fußen, warum nicht gleichermaßen (und gleichermaßen nicht) eine Person *und* eine Figur sprechen können? Besonders die Analysen der Dichter-Gedichte von Hölderlin werden zeigen, dass das Einnehmen einer Rolle bei gleichzeitigem Bestehen auf dem eigenen Sprechen die Grundlage der Inszenierung als Dichter ist (→ 5.2.2) – und wie gerade symbolisierte Figuren so eine enge Verknüpfung von Diskurs und Person erlauben. Auch für lyrische Gedichte lässt sich also eine narratologisch-differenzierte Figurenanalyse in Position bringen, die prinzipiell nicht von der hier vorgestellten Systematik abweichen muss, um die Spezifika dieser Gattung zu berücksichtigen.

Mit den hier vorgestellten Eckfeilern der Analyse ist ein Operationsbesteck vorbereitet, das einige so grundlegende wie komplexe Phänomene der literarischen Figur fassbar macht. Es macht die Wechselwirkung von Wissen und Textinformation sicht- und die Möglichkeiten der Gestaltung einer solchen Figur als typisch oder referenziell greifbar. Sie ist nicht als Ersatz, sondern als Werkzeug für die hermeneutischen Operationen an den einzelnen Objekten zu begreifen. Freilich ist es nicht für jeden Einsatz gleichermaßen gut geeignet und deckt nicht alle denkbaren Probleme der Figur ab. Gerade für die vergleichende Analyse von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen wie etwa Berufsgruppen (in diesem Fall: Schriftsteller:innen) verspricht es aber ein umfassendes Instrumentarium zu sein – das allerdings stumpf bleibt, wenn es nicht an den Diskursen um Figuren und besonders der Figurenkategorien des Untersuchungszeitraums geschärft wird.

2.4 Figurendiskurs ab 1750: Funktionalisierung der (Ent-)Individualisierung

Auch wenn sich literarische Figuren gerade im Rahmen theoretischer Überlegungen und Taxonomien über-historisch betrachten lassen, wäre doch

197 Begriff nach Lampart: Plädoyer für die Skalierung, S. 105, 108.

198 So etwa auch auf Hamburger (Die Logik der Dichtung, S. 271), deren Unterscheidung von „Ichgedicht“, Rollengedicht und Ballade unbedingt auf dem „kundgegebenen“ Willen des Aussagesubjekts, sich als lyrisches Ich zu setzen“ (S. 215) fußt. Allerdings *ist* dieser Wille nicht immer eindeutig kundgegeben und gerade darin kann die Strategie des Textes liegen.

jede Analyse von literarischen Figuren nur eine unvollständige, wenn sie nicht der jeweiligen historischen Poetik der Figur Rechnung trüge.¹⁹⁹ Die Art und Weise der Darstellung einer Figur umfasst historisch variable Konnotationen und fußt auf literaturhistorischen Mustern. Für das 18. Jahrhundert, besonders für dessen zweite Hälfte, stellt die Forschung einhellig eine Veränderung in der Anlage literarischer Figuren fest. Der Wandel, der sich hier vollzieht, prägt das Verständnis von Literatur, besonders von ‚guter‘ Literatur, bis heute. Das Ergebnis dieser Veränderung ist in fast jeder Rezension zu erzählenden Gegenständen unabhängig von Gattung oder Medium zu beobachten – wenn etwa die Entwicklung oder die psychologische Wahrscheinlichkeit von Figuren bewertet wird. Die Auswirkungen dieses Wandels haben sich auch in dieser Arbeit schon gezeigt, etwa im mimetischen Figurenverständnis Auerbachs (→ 2.1.1).

Figuren wandeln sich, so der Konsens, in der Neuzeit generell von Typenfiguren zu Individualfiguren.²⁰⁰ Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine kontingente Verschiebung im Sinne einer literarischen Mode, sondern um das Symptom fundamentaler kultur- und literaturhistorischer Brüche – deswegen sind ihre Auswirkungen so weitreichend. Ein neues

199 Dieser Umstand ist Bestandteil der theoretischen Überlegungen. Grabes bringt es auf den Punkt: „Eine wissenschaftliche Beurteilung der ‚literarischen Figuren‘ [...] kann deshalb ohne eine Untersuchung der wichtigsten sozialen Stereotypen und ‚Persönlichkeitstheorien‘ sowohl der Entstehungszeit des Textes bzw. des Autors als auch der Zeit der Rezeption bzw. des Interpreten nicht auskommen. Hier liegt der unverzichtbare geistes- und sozialgeschichtliche Anteil einer wissenschaftlichen Untersuchung literarischer Figuren, der durch keine noch so laborierte systematische Erfassung substituierbar ist.“ Grabes: *Wie aus Sätzen Personen werden*, S. 413.

200 So etwa bei: Fishelov: *Types of Characters, Characteristics of Types*, S. 432 ff.; Fotis Jannidis: *Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ‚Bildung‘ am Beispiel von Goethes „Dichtung und Wahrheit“*. Tübingen: Max Niemeyer 1996, S. 48; Koch: *Literarische Menschendarstellung*, S. 26 (Aristoteles), S. 64 f. (Mittelalter), S. 74 (Frankreich 17./18. Jahrhundert); Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2., aktualisierte Auflage*. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium), S. 9; Wenger: *An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture*, S. 626–629; Wunderlich: *Figur und Typus*, S. 29; Siehe auch die einschlägigen Artikel in *Handbuch Historische Narratologie*: Koel de Temmerman: *Figur – Antike / Character – Antiquity*. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 105–115; Katharina Philipowski: *Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages*. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 116–128; Silvia Reuvekamp: *Figur – Frühe Neuzeit*. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 129–137; außerdem Scholes, Phelan u. Kellogg: *The nature of narrative*, S. 164–170. (Hier allerdings mit der Besonderheit, dass als Begründung dieser Entwicklung die im Christentum angelegte Innerlichkeit angesetzt wird, was allerdings mit Blick auf die relativ schnelle Entwicklung der Figurenstandards im Verlauf der Neuzeit bezweifelt werden kann.)

Selbstverständnis der Literatur führt zu einem neuen Verständnis der Figur. Eine Analyse von Figuren dieses Zeitraums muss diesen Brüchen also nachgehen, um zu verstehen, warum bestimmte Figurenkategorien im Verlauf des 18. Jahrhunderts dominant zu werden scheinen – und noch wichtiger: welche Konnotationen und Sinngebungsverfahren mit bestimmten Figurenkategorien verbunden werden.

Gleichzeitig soll so gezeigt werden, dass die figurentheoretischen Überlegungen nicht etwa den Blick auf die literarischen Gegenstände anachronistisch verzerren. Sie schärfen ihn für grundlegende Fragen nach der Figurengestaltungen, die im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts und besonders in der Inszenierung von literarischen Paradigmenwechseln eine wichtige Rolle spielen. Die Anlage der Figuren kommt nicht nur in Bewegung, sie wird gleichzeitig zu einem Prüfstein des eingeforderten Verständnisses von Literatur. Es gilt also, die Erfolgsgeschichte der als ‚neu‘ inszenierten Individualfigur nachzuzeichnen und gleichzeitig zu beobachten, wie nicht-individualisierende Figurenkategorien in Konkurrenz zur Individualfigur mit neuer Bedeutung und neuen Verständnismöglichkeiten aufgeladen werden.

Wie oben gezeigt wurde, bleibt die Figurentheorie auffällig vage, wenn es darum geht, die Individualfigur direkt zu beschreiben. Verstehbar wird Sie nur als Abgrenzung zur Einfachheit anderer Figuren. Dies mag auch mit der Komplexität des Individuums²⁰¹ zusammenhängen, einer Komplexität, der man bekanntermaßen in der echten Welt begegnet, die sich aber auch – wie Eibl und Willems festhalten – in dem vielseitigen und besonders in unterschiedlichen Fachdisziplinen ganz unterschiedlich aufgefassten Begriff der Individualität niederschlägt.²⁰² Genau wie der Individualfigur kommt man dem Individuum nicht mit einfachen Definitionen bei. Seiner Spur allerdings lässt sich folgen. Sie führt durch Reviere der Sozial- und Ideengeschichte (→ 2.4.1), der Literaturgeschichte und der Poetik (→ 2.4.2).

2.4.1 Individuen im 18. Jahrhundert: Philosophie und Anthropologie

Luhmann hat den folgenreichen, weit rezipierten Versuch unternommen, das Individuum in einem historisch variablen Verhältnis zur Gesellschaft zu

201 Im Folgenden sei damit, wo nicht anders angemerkt, immer ein *menschliches* Individuum gemeint.

202 Karl Eibl u. Marianne Willems: Einleitung. In: Aufklärung 9 (1996) H. 2, S. 3–6, S. 2.

beschreiben: Dafür revidiert er nicht gerade, aber er spezifiziert die angenommene „Wachstumskorrelation“ zwischen „(zunehmende[r]) Differenzierung“ und „(steigerbare[r]) Individualität“ in der modernen Gesellschaft.²⁰³ Begründet sieht Luhmann dies in einer grundlegend neuen Positionierung des einzelnen Menschen in sozialen Strukturen: Während in stratifikatorischen (lies: vormodernen) Gesellschaften jedes Individuum „einem und nur einem Subsystem“ angehöre²⁰⁴, drehe die funktional differenzierte (lies: moderne) Gesellschaft genau diese Verortung um. Das Individuum müsse nun immer in mehreren Teilsystemen aktiv sein.²⁰⁵ Es kann also nicht durch die Angehörigkeit zu einem System bestimmt werden, nicht mehr durch „Inklusion“, sondern durch „Exklusion“.²⁰⁶ Das wäre wieder eine Bestimmung des Individuums, die eigentlich nur eine Nicht-Bestimmung ist, wie sie schon bei der theoretischen Fassung der Individualfigur – die gerade im von Luhmann beobachteten Phänomen der Exklusion ihren Ursprung findet. Mit Luhmann allerdings ist es – wenigstens aus soziologischer Perspektive – möglich, diese Differenz nicht nur als Definition *ex negativo*, sondern positiv zu bestimmen. Das funktioniert über die dem Individuum abverlangte, unter Umständen durchaus problematische (Luhmann spricht von einer „Zumutung“) Selbstbestimmung:²⁰⁷ Sich selbst abzugrenzen, zu differenzieren, zu bestimmen, das mache das moderne Individuum aus, ob es wolle oder nicht.

Diese Analyse liegt gewissermaßen quer zu den theoretischen Bestimmungen verschiedener Figurenkategorien. Luhmanns Semantik-Begriff und die Merkmalssemantik als linguistisch-strukturalistisches Erbe unterschiedlicher figurentheoretischer Zugänge beobachten ähnliche Phänomene unter verschiedenen Vorzeichen. Sicherlich finden sich eine ganze Reihe literarischer Helden, die genau in dem Sinne Individualfiguren sind, den Luhmann für das moderne Individuum bestimmt hat: der strebsame Faust, der hadernde Götz, der selbstbetrachtende Reiser usw. Jedoch ließen sich natürlich auch diese Figuren als typisch – wenn auch: typische Individualisten – beschreiben und nicht jede Individualfigur muss sich gerade durch diese Art von Selbstverwirklichung auszeichnen. Auch hier wird wieder deutlich, wie wichtig es ist, zwischen der Darstellungs- und der Rezep-

203 Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 149–258, hier S. 153

204 Ebd., S. 157.

205 Vgl. ebd., S. 158.

206 Ebd., S. 158 f.

207 Ebd., S. 252 f.

tionsebene zu unterscheiden (→ 2.2.4). Die Frage bleibt also vorerst: Wie wird diese sozialhistorische Tendenz moderner Individualität im Untersuchungszeitraum selbst reflektiert und schließlich literarisch umgesetzt?

Zu verweisen ist hier zunächst auf die Betonung des Individuums in unterschiedlichen philosophischen Systemen der Aufklärung.²⁰⁸ Ohne hier zu tief in die hervorragend aufgearbeitete Ideengeschichte des Individuums – als das nicht unbedingt individuelle *Menschen* bezeichnet werden, sondern individuelle Ausprägungen, Monaden etc. – einzusteigen, seien doch wenigstens drei Tendenzen benannt, die im Zusammenhang dieser Arbeit relevant sind: Erstens verselbstständigt sich das Individuum im Verlauf der Sattelzeit mehr und mehr von einem eigenständigen Problem zur eigentlichen Voraussetzung philosophischer Systeme. Individualität erhält den Status einer natürlichen, argumentativ nicht mehr zwangsläufig rechtfertigenden Setzung.²⁰⁹ Zweitens erfährt die Individualität gleichzeitig den Status der Inkommensurabilität. Schon bei Leibniz ist Individualität ein Problem unendlicher Differenzierungen,²¹⁰ bei Friedrich Schlegel ist das Individuum „ein beständiges Werden“.²¹¹ Das unendlich differenzierte, stetig werdende Individuum lässt sich also als eine ideengeschichtliche Vor-

208 Für Leibniz siehe etwa Marianne Willems: Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik des Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ****“, „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“. Tübingen: Max Niemeyer 1995, S. 73–83; Oliver Koch (Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul. Hamburg: Felix Meiner 2013 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 35)) zeigt, dass im 18. Jahrhundert das Individuum bzw. die Person auch für die rationalitätskritische Philosophie und Literatur zentral wird – und bietet außerdem einen pointierten Forschungsüberblick zum Gegenstand (vgl. S. IX–XII); für Schleiermacher: Wolfgang Kasprzik: Monaden mit Fenstern? Zur Konzeption der Individualität in Schleiermachers Dialektik. In: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hrsg. von Gottfried Boehm u. Enno Rudolph. Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 99–121.

209 Das zeigt sich etwa im Überblick, den Borsche von Leibniz bis in die Philosophie des 20. Jahrhunderts gibt. Vgl. Tilman Borsche: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter. 13 Bde. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Sp. 310–323. Markante Punkte dieser Tendenz finden sich mit Borsche bei Herder und Goethe, spätestens bei Fichte ist die Individualität als Voraussetzung, nicht mehr bloßem Gegenstand des philosophischen Systems gedacht (Sp. 313 f.). Dirk Kemper („ineffabile“. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München: Fink 2004, S. 2–8) setzt diese Entwicklung schon vor Leibniz bei Descartes an, hält ansonsten aber die gleichen Tendenzen fest. Martin Schneider (Das Weltbild des 17. Jahrhunderts. Philosophisches Denken zwischen Reformation und Aufklärung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 154–160) ähnlich.

210 Vgl. Borsche: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit, Sp. 311.

211 Friedrich Schlegel: Transzendentalphilosophie, KFSa 12, S. 42. Auf dieses Zitat macht auch Borsche aufmerksam, vgl. Borsche: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit, Sp. 315.

aussetzung der problematischen Definition der Individualfigur verstehen, die weiter oben bereits erörtert wurde:²¹² Was der Mensch als Individuum ist, bedarf in der modernen Perspektive keiner Erläuterung mehr und ist gleichzeitig so fluide, dass es sich nicht bestimmen, sondern nur abgrenzen lässt. Individualität sei nun grundsätzlich – Frank führt die Breite der „großen idealistischen Systeme von Fichte bis Hegel“ an – angewiesen auf eine Bestimmung durch „Negation, im Sinne von Andersein-als“.²¹³

Drittens schließlich zeitigt die philosophische Erörterung der Individualität deutliche Synergien mit der Literatur, wie aus den vorangegangenen Beispielen schon zumindest teilweise ersichtlich wird. Der individuelle Mensch wird etwa für Herder zum Ausgangspunkt psychologisch-physiologischer, kultur- und gleichzeitig literaturtheoretischer Überlegungen: „Der tiefste Grund unsres Daseins ist individuell, sowohl in Empfindungen als Gedanken.“²¹⁴ Welche Konsequenzen hat dieses herdersche Axiom? Nicht nur legt es die Grundlage zum Verständnis der Gesellschaft überhaupt, die als Analogie zum Individuum gedacht wird und nicht etwa umgekehrt.²¹⁵ Der menschliche Erkenntnisgewinn liegt außerdem gerade im Verstehen des Einzelnen, und gerade hier erscheint die Literatur ein besonderes Potenzial zu entfalten. Die „wahre[] Seelenlehre“, die Befähigung „etwas übers Denken und Empfinden [zu] sagen“,²¹⁶ ergibt sich aus drei möglichen Quellen zum Studium ‚des Menschen‘: Autobiographie („Lebensbeschrei-

212 Dazu auch → 2.2.1. Belgardt legt nahe, diesen Individuumsbegriff, der sich in Schlegels *Transzendentalphilosophie* wohlgemerkt nicht direkt auf Menschen oder Figuren bezieht, als Begründung der literarische Figurenkonzeption im Roman aufzufassen. Vgl. Raimund Belgardt: *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. The Hague: Mouton 1969 (*De proprietatibus litterarum. Series maior* 5), S. 95. Tatsächlich verwendet Schlegel für die „Theorie des Menschen“ zwar nicht den Begriff des Individuums, beschreibt aber Phänomene, die gut zum inkommensurablen Individuum passen: „Unsere Theorie geht auf die Bestimmung des Menschen. Und nach ihr giebt es keine allgemeine Bestimmung des Menschen, weil jeder Mensch sein eigenes Ideal hat; und nur das Streben nach seinem Ideale wir ihn moralisch machen.“ KFSa 12, S. 44.

213 Vgl. Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer „postmodernen“ Toterklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (Edition Suhrkamp 1377), S. 64. Die von Frank nachvollzogene Linie der Individualität im Deutschen Individualismus wird beispielweise auch nachvollzogen von Kasprzik: *Monaden mit Fenstern*?

214 Johann Gottfried Herder: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. In: Ders.: *Werke*. In zwei Bänden. Hrsg. von Karl-Gustav Gerold. 2 Bde. Bd. 2. München: Hanser 1953, S. 347–402, hier S. 378.

215 Vgl. ebd., S. 380.

216 Ebd., S. 357.

bungen“), Expertenbiographie („Bemerkungen der Ärzte und Freunde“) und Literatur („Weissagungen der Dichter“).²¹⁷

Doch wie kann die Literatur das leisten? Herder verweist einerseits auf Shakespeare, das dichterische Genie, das „ohne daß ers weiß“, einen lebens-echten, individuellen Menschen zu Papier bringen kann²¹⁸ – die Shakespea-rephilologie noch des 20. Jahrhunderts hat dem beigepflichtet (→ 2.1.1). Neben diesen poetischen Überlegungen tritt die grundlegende poetische Überlegung Herders aber nur scheinbar in den Hintergrund. Mit großer Selbstverständlichkeit nennt er mit der Biografik und den ärztlichen Fall-studien Textgattungen, denen die Aufgabe zukomme, Menschen durch die lebensechte Abbildung von Menschen zu bilden. Je besser die Darstellung gelingt, desto ertragreicher die Kunst: „Wo es der Mühe lohnt, ist dies lebendige Lesen, diese Divination in die Seele des Urhebers das einzige Lesen und das tiefste Mittel der Bildung.“²¹⁹ Damit bekommt Poetik eine neue Ausrichtung: nämlich auf die Aufgabe, die Darstellung des Menschen gelingen zu lassen. Es wird noch darauf zurückzukommen sein, wie sich dieser Wandel konkret in poetologischen Texten niederschlägt. Zunächst lässt sich festhalten: Die Synergien zwischen einer Philosophie des Indivi-duums und der Literatur liegen nicht nur in der Personalunion der Impuls-geber begründet. Vielmehr vermag es die Literatur – allen voran die schöne – den so wichtigen, wenn auch nicht unbedingt exakt bestimmten Indivi-dualitätsbegriff zu kommunizieren und so erfahrbar zu machen. Das tut sie auch durch den Geniebegriff, der, so Willems, „erstmal einen Individuali-tätsbegriff, der der sozialen Exklusion des Individuums gerecht wird, hand-habbar macht.“²²⁰ Literatur lässt sich insofern nicht nur als ein Diskursfeld verstehen, in dem Aspekte eines neuen Verständnisses von Individualität

217 Ebd.

218 Ebd., S. 360.

219 Ebd., S. 379.

220 Marianne Willems: Individualität – ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochen-charakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. In: Bürgerlichkeit im 18. Jahr-hundert. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Tübingen: Niemeyer 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105), S. 171–200, hier S. 177. Willems argumentiert weiter, dass es sich dabei allerdings um ein sozial spezifisches, nämlich dezidiert bürgerliches Distinktionsmerkmal handele (vgl. ebd., S. 185–189). Wenn so nun Individualität gerade als Aufgabe des Künstlers betrachtet wird, der außerhalb gesell-schaftlicher Bestimmungen Individualität erzeugen und in Texten manifestieren soll (vgl. Marianne Willems: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie. In: Aufklärung 9 [1996] H. 2, S. 39–76, S. 52.), darf hier allerdings nicht vergessen werden, dass das Markieren von Individualität immer auch als Inszenierungsstrategie verstanden werden muss. Inwiefern ein individuelles Individuum oder ein typisiertes Individuum dargestellt wird, wäre dann weiter zu unterscheiden.

aufzutreten, sondern als ein wichtiger Raum, in dem dieses Verständnis entwickelt wird. Nichts macht dies sichtbarer als die Literarische Anthropologie, die sich im 18. Jahrhundert herausbildet.

Anthropologie lässt sich begrifflich weit fassen als Lehre oder Wissenschaft vom Menschen und eng fassen als eine spezifische Perspektivierung des Menschen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in revolutionärer Weise die Abgrenzung von Geistigem und Körperlichem, von Metaphysik und Empirie aufhebt. Sie konkretisiert damit die sozial-historischen Prozesse der Individualisierung, da sie den *einzelnen* Menschen untersucht – und nicht selten mit einem Interesse an Pathologie: dem einzelnen Fall –, um *den* Menschen zu verstehen. Um sie herum hat sich ein weites Forschungsfeld besonders der Literaturgeschichte eröffnet.²²¹

Platner lässt sich als eine der Gründungsfiguren dieser Gegenbewegung zu einer Körper-Geist-Trennung nennen, wie sie die „Textgattung ‚Anthropologia‘“ im 16. und 17. Jahrhundert noch kennt.²²² Neu ist besonders die Methode: Platners *Anthropologie für Ärzte und Weltweise* (1772) basiert stärker auf Empirie als etwa Descartes' proto-anthropologische Überlegungen, die ebenfalls nicht von einer generellen Trennung von Körper und Seele

221 So weit ist das Forschungsfeld, dass sich hier nur einige wenige Hinweise geben lassen: Als Einführung bietet sich der absolut grundlegende von Hans-Jürgen Schings herausgegebene Konferenzband an: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart: Metzler 1994 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 15). Pointiert und auf literarische Beispiele konzentriert ist die Einführung von Košenina: *Literarische Anthropologie*. Kürzere Überblicksartikel bieten Claus-Michael Ort u. Wolfgang Lukas: *Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte*. In: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Hrsg. von Michael Titzmann u. Wolfgang Lukas. Tübingen: Niemeyer 2010 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 119), S. 1–28; sowie Wolfgang Riedel: *Literarische Anthropologie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke u. a. 3. Aufl. 3 Bde. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 2007, S. 432–434. Eine scharfe Kritik am Forschungsfeld hat Stöckmann formuliert. Er wirft der Forschungsrichtung ein regressives Anhaften am Kanon und Theoriefeindlichkeit vor. Vgl. Ingo Stöckmann: *Traumleiber. Zur Evolution des Menschenwissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Mit einer Vorbemerkung zur literarischen Anthropologie. In: *IASL* 26 (2001) H. 2, S. 1–55, hier S. 4–15. Desungeachtet handelt es sich bei den beobachteten Phänomenen, die auf interdisziplinäre und durchaus heterogene Forschung zurückgeht, nicht um Fabeleien einer rückwärtsgewandten Forschung, selbst wenn gelegentlich aus dieser Richtung Kritik an avancierter Theoriebildung à la Diskursanalyse und Systemtheorie hervorgegangen ist. Das mag aber auch allgemeineren Diskursen innerhalb des Faches geschuldet sein – eines Faches, dem als Ganzes nicht daran gelegen sein kann, sich methodisch einseitig zu fixieren.

222 Simone de Angelis: *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer „Wissenschaft vom Menschen“ in der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter 2010 (Historia Hermeneutica Series Studia 6), S. 6.

ausgehen (und die Seele in der Zirbeldrüse verorten).²²³ Der empirische Zugang, betont Platner, mache die Betrachtung von „Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen“²²⁴ erst möglich:

Die einzigen Mittel der Erfahrung sind das Selbstgefühl, 2) das richtige Zeugnis anderer von ihrem Selbstgefühl, 3) die Beobachtung des Körpers in Absicht auf den Beytrag den er der Seele leistet, und die Hindernisse die er ihr in der Äußerung ihrer Kräfte entgegensetzt.²²⁵

Diese Aufzählung deckt sich nicht zufällig teilweise mit derjenigen, die Herder zwei Jahre später (gedruckt allerdings 1778) betreffs der Quellen zum Verständnis des Menschen nennt: Des Selbstgefühls literarisches Pendant ist die Autobiographie, des richtigen Zeugnisses die Biographie. Hier zeigt sich bereits, dass die Literatur durchaus als Quelle der neuen Wissenschaft vom Menschen dienen kann, als poetische Empirie.²²⁶

Diese Nähe der Philosophie, besonders der Moralphilosophie, und der Anthropologie zur Literatur zeigt sich außerdem besonders deutlich in einer Textgattung, die sich im Spannungsfeld dieser beiden Punkte bewegt, indem sie Typisches als Individuelles darstellt: die klassische Charakteristik,²²⁷

223 Holger Bösmann: ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 30), S. 25. Vgl. auch Angelis: Anthropologien, S. 1–5. Trotzdem konnte beispielsweise Breuer zeigen, dass sich bereits in der Barockliteratur, konkret bei Harßdörffer, protoanthropologische Konzepte nachweisen lassen, wenn auch „nicht von einem konkreten Konzept von frühneuzeitlicher Menschenkunde“ ausgegangen werden kann. Vgl. Ingo Breuer: Barocke Vorgeschichte(n). Menschenkunde in Georg Philipp Harßdörffers *Die Kindermörderin*. In: Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830). Hrsg. von Alexander Košenina u. Carsten Zelle. Hannover: Wehrhahn 2011 (Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert 4), S. 1–21, hier S. 4.

224 Ernst Platner: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil. Hrsg. von Alexander Košenina. Hildesheim: Olms 2000.

225 Ebd., S. 33.

226 Die Forschung hat dieses besondere Verhältnis wiederholt festgehalten. Einen instruktiven Forschungsüberblick zum Zusammenhang von Literatur und Anthropologie liefert Jutta Heinz: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung. Berlin: De Gruyter 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 240).

227 Hier ist unbedingt zu unterscheiden von der literaturkritischen Charakteristik, die Oesterle als essayistisches Projekt der Romantik beschrieben hat. Zwar behandelt auch diese gerade das Individuelle im Verhältnis zum Allgemeinen, jedoch dezidiert als Technik der Behandlung von literarischen Gegenständen. Vgl. Günter Oesterle: „Kunstwerk der Kritik“ oder „Vorübung zur Geschichtsschreibung“? Form und Funktionswandel der Charakteristik in Romantik und Vormärz. In: Literaturkritik - Anspruch und Wirklichkeit. Hrsg. von Wilfried Barner. Stuttgart: Metzler 1990 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 12), S. 64–86.

die auch Platner gute 30 Jahre nach seiner *Anthropologie* bespielen wird. Die antike Gattung geht zurück auf Theophrasts *Charaktere*. Die narrativ-spöttischen Miniaturen sind weitgehend in einem iterativen Erzählmodus gehalten, berichten also von sich regelmäßig wiederholenden Handlungen der namenlosen ‚Charaktere‘. Über den „Gerüchtemacher“ heißt es dort etwa: „Wenn er zufällig einem Gleichgesinnten begegnet, fragt er sofort und aus seiner Reserve herausgehend und bedeutsam lächelnd: ‚Woher kommst du?‘[...]“²²⁸

Heinz hat nachgezeichnet, wie die Charakteristik als Gattung im 18. Jahrhundert deutlich an individualisierender Psychologisierung gewinnt – und das obwohl es sich nach wie vor gerade um eine typisierende, ja taxonomierende Textgattung handelt.²²⁹ Als Gellerts *Moralische Charaktere* 1770 zusammen mit seinen *Moralischen Vorlesungen* erscheinen, ergeben die einzelnen Charakteristiken bereits ein systematisches Geflecht aufeinander bezogener Bilder und Negative. Die ‚Charaktere‘ werden hier nicht nur durch die Beschreibung ihrer Handlungen, sondern auch durch Namen weiter individualisiert. Dem Narrativen wird eine eindeutige Funktion zugeschrieben, nämlich „die Sittenlehre vornehmlich von der Seite zeigen, wo sie das Herz rührt, bildet und bessert.“²³⁰ In den Vorlesungen selbst werden beispielhafte Figuren eingeführt, um Fragen der Moral zu erläutern, die anhängenden *Charaktere* führen diese didaktische Strategie fort. Das Typische ist also nicht geeignet, um die Moral an das Herz zu kommunizieren, es muss individualisiert werden. Im erzählerischen Modus wird es zum *exemplum*. Beispielsweise wird der „schwermüthige Tugendhafte“ als die Figur „Aret“ vorgestellt, sein Alltag beschrieben, sein moralisches Wesen kritisch befragt.²³¹ Freilich: Die gräzisierungenden Namen, die von den Vorlesungen vorgegebene Taxonomie menschlicher Dispositionen und die iterative Darstellung vermindern die mimetische Illusion dieser Narrative. Das *exemplum* bleibt als solches immer deutlich zu erkennen. Dennoch berühren sich hier philosophische Vorlesung und literarisches Erzählen genau an der Schnittstelle zwischen Typisierung und Individualisierung.

228 Theophrastus: *Charaktere*. Griechisch und deutsch von Wilhelm Plankl. München: Ernst Heimeran 1943 (Tusculum), S. 11.

229 Vgl. Jutta Heinz: „Eben so viel feine Beobachtungsgabe, als philosophischen Scharfsinn“. Anthropologische Charakteristik in Platners *Philosophischen Aphorismen*. In: *Aufklärung* 19 (2007), S. 197–220.

230 Christian Fürchtegott Gellert: *Moralische Vorlesungen*. *Moralische Charaktere*. Hrsg. von Sybille Späth. Berlin: De Gruyter 1992, S. 7.

231 Ebd., S. 294–297.

Um auf Platner zurückzukommen: Seine ‚Charaktere‘ im Anhang des zweiten Teils der *Philosophischen Aphorismen* (1800) funktionieren ähnlich, wenn der erzählerische Impetus auch abgeschwächt wird. Ähnlich wie bei Gellert prägt Platners Charakteristik ein sich stets wiederholender Dreischritt: Einordnung in das feingliedrige System der Dispositionen, Aufzählung von Merkmalen einer Disposition (häufig mit der Formel „Ein Karakter“ eingeleitet)²³² und schließlich Kommentar. Die stark reduzierte Syntax des zweiten Schrittes, der Aufzählung von Merkmalen, erlaubt im Gegensatz zu anderen Charakteristiken kein Nacheinander der Begebenheiten, von einer Erzählung als Darstellung von Ereignissen in Abfolge lässt sich hier also nicht sprechen. Der syntaktische Kniff kaschiert aber kaum das narrative Potenzial, das der Textgattung eigen ist. Vielmehr lässt sich hier von einer abweichenden Textstrategie mit dem gleichen Ziel sprechen: Abstraktes greifbar zu machen, ohne den Anspruch des Allgemeinen ganz fallen zu lassen. Über den „phlegmatischen Geiz“ heißt es etwa: „Reichliche Hauswirthschaft; zugelassene Verschwendung der Gattin und der Kinder; ungestörte Betrügerey des Gesindes. Schnelle Erlassung großer Schulden, wenn Verdruß oder Mühe erfordert wird, sie einzutreiben.“²³³ Wenn das wie die Kurzbeschreibung einer Komödienfigur der Aufklärung klingt (oder auch wie die Beschreibung von Oblomow), dann weil die anthropologisch durchtränkte Moralphilosophie genau an der Grenze zum Erzählen steht. Dabei typisiert sie zwar, das ist der Sinn der Charakteristik. In diesem Netz der verschiedenen Dispositionen, die detailliert und systematisch Gemüther wie in einer linnéschen Taxonomie erfasst, entwickle sich jedoch, mit Heinz, eine psychologische Tiefe, die sich wiederum individualisierenden Figurendarstellungen annähert.²³⁴

Die Charakteristik zeigt als Gattung das Wechselverhältnis zwischen dem Individuum und dem auch sozialgeschichtlich bedingten Versuch, den Menschen als solchen zu verstehen, und der Literatur. In der Darstellung des Allgemeinen im Individuellen nähern sie sich einander an. Es kommt zu einer Wechselwirkung: Die Perspektive auf den Menschen zieht eine neue Form der literarisierten Menschendarstellung nach sich. Charakteristiken vollziehen die anthropologische Individualisierung literarisch mit, indem sie Befunden über den Menschen durch individualisierende Darstellungsstrategien nachkommen (Namensgebung, Handlungsdarstellung, Psycho-

232 Ernst Platner: *Philosophische Aphorismen* [II]. Nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Anderer Theil. Leipzig: Schwickert 1800, S. 530, 532, passim.

233 Ebd., S. 532 f.

234 Heinz: „Eben so viel feine Beobachtungsgabe, als philosophischen Scharfsinn“.

logisierung), ohne den Allgemeinheitsanspruch in Form von typisierende Darstellungsstrategien aufzugeben (eingeschränktes und iteratives Erzählen, natürlich auch die Rahmung durch die Textgattung selbst). Das Spannungsverhältnis von Individual- und Typenfiguren ist grundlegend für die literarische Darstellung der ‚Charaktere‘ und wird von den Charakteristiken exemplarisch vollzogen, weil gerade ein erzählend-darstellender Modus individuelle Wahrscheinlichkeit und typisierten Allgemeinheitsanspruch verbinden kann. Besonders die Anthropologie in der Folge Platners und die sich entwickelnde Psychologie²³⁵ greifen deswegen nicht selten auf die Literatur als ihre empirische Grundlage zurück.²³⁶ Noch im 20. Jahrhundert entwickelt Freud Teile seiner Psychoanalyse bekanntlich unter Rückgriff auf die Literatur.²³⁷

2.4.2 Das Individuum in der Poetik: Von Nutzen und Nachteil der Individualfiguren für die Literatur

Wenn die Anthropologie sich der Literatur bedient, um ein neues, ganzheitliches Verständnis vom Menschen zu entwickeln, dann wirkt dieses Verständnis gleichzeitig zurück in die Quelle. Beispiele dafür ließen sich

235 Schings führt die Begriffe ‚anthropologisch‘ und ‚psychologisch‘ sehr eng, wenn er bspw. vom „anthropologisch-psychologischen Roman“ spricht (vgl. Hans-Jürgen Schings: *Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Kriege im Zeitalter der Spätaufklärung*. In: *Deutschlands kulturelle Entfaltung [1763–1790]*. Hrsg. von Bernhard Fabian. München: Kraus 1980 [Studien zum achtzehnten Jahrhundert 2/3], S. 247–275, hier S. 253). Wenn Ort und Lukas vor einer Bedeutungserweiterung „ins Unschärfe“ vor dem Hintergrund der „Ubiquität des Epithetons ‚anthropologisch‘“ warnen, ließe sich genau dieser Befund doch auch als ein Symptom der besonderen Verknüpfung von Literatur und Anthropologie denken. Ort u. Lukas: *Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte*, S. 9. Im Folgenden wird deshalb der ‚weite‘ Begriff der Anthropologie verwendet, der sich nicht auf die spezifische Frage nach den Wechselwirkungen von Körper und Seele beschränkt.

236 Vgl. Bösmann: *ProjektMensch*, S. 40; vgl. ebenfalls Alexander Košenina: Nachwort. In: Ernst Platner: *Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil*. Hrsg. von Alexander Košenina. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2000, S. 303–314, hier S. 305: „Philosophische Ärzte und Dichter arbeiten [...], zuweilen sogar in Personalunion, Hand in Hand; die Empfehlung, wechselseitig aus den Quellen der jeweils anderen Disziplin zu schöpfen, sind Legion.“

237 Ort und Lukas betonen, dass die Symbiose zwischen Literatur und Anthropologie sich ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts auflösen und dann um 1900 durch die Psychoanalyse wieder zusammenfinden. Vgl. Ort u. Lukas: *Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte*, S. 18 f. Riedel hingegen denkt Psychologie und Anthropologie mit großer Selbstverständlichkeit zusammen. Vgl. insgesamt Riedel: *Literarische Anthropologie*.

viele aufzählen,²³⁸ ein besonders bekanntes dürfte aber Schillers *Verbrecher aus Infamie* (1786) sein, in dem nicht nur ein entsprechendes Menschenbild gezeichnet, sondern auch in der berühmten Vorrede eine literarisch-anthropologische Methode des Menschenverstehens aufgezeigt wird.²³⁹ Wie später Forster nutzt Schiller den rhetorischen Kniff der Differenzierung zweier Menschengattungen, um ein Phänomen des Erzählens darzustellen: „Wir sehen den Unglücklichen [...] für ein Geschöpf fremder Gattung an [...].“²⁴⁰ Die Lösung des Problems besteht für Schiller in der Angleichung des echten und des dargestellten Menschen. Beide müssen nach der bekannten Lösung „kalt werden [...], oder, was hier eben so viel sagt, wir müssen mit [dem Helden] bekannt werden eh’ er handelt, wir müssen in seine Handlung nicht bloß *vollbringen*, sondern *wollen* sehen.“²⁴¹ Indem Schiller sich anschickt, der Figur eine kausal-psychologische Motivation, ein realistisches Inneres zu geben, rundet er, mit Forster gesprochen, die Figur. Der *Homo fictus* wird dem *Homo sapiens* angeglichen, indem er individualisiert wird. So erfüllt der „Geschichtsschreiber“²⁴² seine Aufgabe und verfasst Wahrheiten über den Menschen.

Auch mit Blick auf die Anthropologie des 18. Jahrhunderts zeigt sich also: Es ginge nicht weit genug von einem Aufgreifen bestimmter Wissensbestände durch die Literatur zu sprechen. Literatur selbst wird ein maßgeblicher Ort der Bestimmung des Menschen. Sie illustriert nicht nur, sie ist gleichzeitig Quelle und Material einer neuen Wissenschaft. So literarisch die Anthropologie ist, so anthropologisch wird auch die Literatur. Diese historische Konfiguration schlägt sich logischerweise in poetologischen Schriften nieder und zwar besonders dort, wo es um die Darstellung von Figuren (lies: Menschen) geht – und damit an einem Ort, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts an Kontur gewinnt und von gattungs- sowie literaturtheoretischen Überlegungen geprägt wird.

238 Einen Überblick liefern Košeninas Arbeitsbücher zur Literarischen Anthropologie: Košenina: *Literarische Anthropologie*; und besonders: *Literarische Anthropologie. Grundlagentexte zur „Neuentdeckung des Menschen“*. Hrsg. von Alexander Košenina. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium).

239 Vgl. Alexander Košenina: Nachwort. In: Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam 2014, S. 112–121, hier S. 112–114. Bösmann hat exemplarisch die engen Zusammenhänge zwischen der Vorrede zum *Verbrecher*, den *Räubern* und Schillers Dissertation aufgezeigt. Vgl. insgesamt Bösmann: *ProjektMensch*.

240 Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam 2014, S. 10.

241 Ebd., S. 11. Sperrungen wurden durch Kursivierungen ersetzt.

242 Ebd.

In Barockpoetiken des 17. Jahrhunderts werden Figuren noch kaum behandelt. 1624 etwa spielen für Opitz Figuren für die Bestimmung des Epos, der Tragödie und der Komödie eine minimale Rolle. Sie werden für die darstellenden Gattungen jeweils mit wenigen Worten bedacht und aus dem ausschließlichen Grund, eine Ständeklausel²⁴³ und eine sozial angemessene Stilistik²⁴⁴ zu etablieren. In Christian Rotths umfangreicher *Vollständigen Deutschen Poesie* (1688) sind die Figuren ebenfalls ausschließlich durch ihren sozialen Stand determiniert.²⁴⁵ Besonders augenscheinlich wird dies etwa bei Rotths Definition der Komödie: „Die neue Comedie [...] hat zur Materie eine sitliche (a) Verrichtung (b) eines gemeinen (c) Menschens und zwar eine solche/ die auslachenswerth (d) ist.“²⁴⁶ Die Kennzeichnung der wichtigen Gattungsmerkmale ist hier äußerst aufschlussreich: Der Stand ist hier für eine spätere Erläuterung mit dem ‚(c)‘ markiert, nicht der Mensch als Mitglied des Standes. Der ‚Mensch‘ scheint als Träger der Darstellung so selbstverständlich, dass die Poetik zu ihm nichts erläutern muss. Relevant erscheint hier nur die soziale Typisierung des Menschen. Der Roman findet in Rotths Poetik zwar schon früh eine recht ausführliche Betrachtung, spärlich sind aber auch hier Bemerkungen zum Figureninventar. Wie in der Komödie sei der Stand beliebig, historische Faktizität nicht nötig.²⁴⁷ Die einzige dezidiert biographische Gattung, der lyrische „Lebens-Lauff“, konzentriert sich zwar auf die Darstellung einer einzigen (und: historischen) Person, orientiert sich aber an rhetorischen, nicht an psychologischen Mustern.²⁴⁸

Der Blick zurück offenbart den Wandel, der sich gut 100 Jahre später in poetologischen Großwerken zeigt – einen Wandel, der sich jedoch nicht so drastisch und historisch konzentriert am Ende des 18. Jahrhunderts abspielt, wie mancher Einwurf der Zeit glauben machen will. Um auf Schiller zurückzukommen: Wenn in seiner Vorrede zum *Verbrecher aus Infamie* die „republikanische Freiheit des lesenden Publikums“ verteidigt wird,

243 Vgl. Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe; mit dem „Aristarch“ (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen „Teutschen Poemata“ (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der „Trojanerinnen“. Hrsg. von Herbert Jaumann. Bibliogr. erg. Ausg., [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2002, S. 26, 30.

244 Vgl. ebd., S. 43–45.

245 „Erdichte ich aber eine Person/ so muß sie auch nach dem Stande beschreiben werden/ nach welcher [!] sie eingeführet wird [...]“. Albrecht Christian Roth: *Vollständige deutsche Poesie*. Hrsg. von Rosmarie Zeller. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 348.

246 Ebd., S. 872.

247 Vgl. ebd., S. 1107.

248 Vgl. ebd., S. 238–242.

indem er den „Held so kalt werden [lässt] wie den Leser“, ²⁴⁹ markiert er damit ein neues Selbstverständnis einer der Wahrheit verpflichteten Literatur – einer Wahrheit, die sich auf die Zeichnung der Figuren, die Abbildung der Menschen bezieht. Innovativ, geradezu revolutionär lässt er die poetische Stoßrichtung seines *Verbrechers* klingen – aber Ähnliches lässt sich auch in einer poetologischen Schrift lesen, die Jahrzehnte früher erschienen ist, in Bodmers und Breitingers *Critischen Briefen* (1746):

Jetzo stelle ich Ihrer Beurteilung anheim, welches System des Trauerspiels sich einen edlern Nutzen zum Endzweck setze, ob dasjenige nach welchem der Poet sich nichts weiter vornimmt, als irgend eine einzelne Lehre zur Besserung des menschlichen Lebens in einem langen Exempel anzubringen, oder dasjenige, wo er das weitere Vorhaben fasset, eine vollständige Schilderey des menschlichen Lebens zu liefern, in welcher man nicht allein die natürlichen Folgen der menschlichen Handlungen, sondern die Temperamente, und die Neigungen der Menschen zu sehen bekömmt, mit den innerlichen Beweggründen zu guten Handlungen und Abweichungen von den allgemeinen Grundregeln der Tugend. ²⁵⁰

Die Ähnlichkeit der beiden Programme ist unverkennbar: Im Zentrum der Darstellung soll nicht die spektakuläre Handlung, sondern die glaubwürdige Psychographie – der anthropologisch-psychologische Realismus ²⁵¹ – der Figur stehen, um so, ganz wie Herder es in den 1770ern konzipiert, Literatur zum „tiefste[n] Mittel der Bildung“ (s.o.) werden zu lassen. Gottsched hatte in der *Critischen Dichtkunst* (1729) ebenfalls den Realismus der Figurenzeichnung für verschiedene Gattungen hervorgehoben: Die epische (wie die tragische) ²⁵² Poesie „mahlt [!] [historische Personen] so deutlich ab, als wenn sie uns noch vor Augen stünden“, ²⁵³ aber diese wahrheitsgetreue Abbildung ist alles andere als bar jeder kausalen Grundlage: „Wenn also ein Poet die Gemüths-Art seiner Helden wahrscheinlich machen will; so muß er es aus dergleichen Ursachen dem Leser begreiflich machen, wie

249 Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, S. 10 f.

250 Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger: *Critische Briefe*. Zürich: Heidegger 1746, S. 76. Auf die Textstelle und ihre Bedeutung für die „Umkehr des Handlungsprimats in einen Primat der Charaktere“ bei Bodmer und Breitinger hat hingewiesen: Thomas Martinek: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*. Tübingen: Niemeyer 2003 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 116), S. 79.

251 Vgl. Košenina: *Literarische Anthropologie*, S. 216.

252 Ohne Gottscheds Argumentation hier zu sehr verkürzen zu wollen, sei doch darauf hingewiesen, dass er die Anlage der epischen und tragischen Figur explizit eng führt, vgl. Christoph Johann Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [...]. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 571, 577.

253 Ebd., S. 554.

und warum dieser oder jener Held diesen und keinen andern Charakter gehabt.“²⁵⁴ Auch für die stark typisierende Komödie gilt:

Kommt ja einmahl was außerordentliches vor; daß etwa ein Alter nicht geitzig, ein Junger nicht verschwenderisch; ein Weib nicht weichherzig, ein Mann nicht beherrscht ist: So muß der Zuschauer vorbereitet werden solche ungewöhnliche Charactere vor wahrscheinlich zu halten: welches durch Erzählung der Umstände geschieht, die dazu was beygetragen haben.²⁵⁵

Das Konzept kausaler und in Ansätzen psychologischer Figurenmotivation taucht also nicht wie ein *deus ex machina* mit dem Paukenschlag der Literarischen Anthropologie auf und instituiert eine völlig neue Darstellungstechnik der Figuren. Aber gerade dort, wo sich Veränderungen in den poetologischen Texten zeigen, sind sie so bedeutsam, dass sie das Verständnis von Literatur bis in die Gegenwart prägen.

Unterschieden ist die Figurenkonzeption bei Schiller (und anderen, auf die gleich zu sprechen kommen wird) von derjenigen der aufklärerischen Regelpoetiken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts also nicht durch einen mimetischen Realismus, ja nicht einmal durch (psychologisch) korrekte Motivierung der Figuren. Der literaturhistorisch bedeutsame Unterschied besteht eher im anthropologisch geprägten Grundverständnis der Möglichkeit, die individuelle Figurenpsychologie darzustellen. Bei Gottsched ist diese Darstellung zwar prinzipiell empfohlen, aber praktisch stark eingeschränkt, da er dem aristotelischen Credo folgt, der Handlung Vorrang vor den Figuren einzuräumen.²⁵⁶ Für die Darstellung der Figurenmotivierung und -psychologie bedeutet das: Kürze ist geboten. Der ganze Mensch, den die Literarische Anthropologie darstellt, erscheint Gottsched noch als ein unlösbares Problem, denn der ganze Mensch steht dem Primat der einfachen, logisch-stringenten Handlung im Weg: „Zu einer comischen Handlung nun, kan [!] man eben so wenig, als zur tragischen, einen gantzen Character eines Menschen nehmen, der sich in unzehlichen Thaten äussert [...]“. ²⁵⁷ Deswegen erfordern die dramatischen und epischen Gattungen auch eine zwar kohärente Figur, aber keine komplexe. Sie muss leicht zu identifizieren und pointiert komponiert sein. Widersprüchlichkeiten, die ja

254 Ebd., S. 560.

255 Ebd., S. 599.

256 „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. [...] Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein.“ Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 21.

257 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...], S. 595.

gerade auf die Komplexität des Charakters hindeuten könnten, werden deswegen vehement abgelehnt: „Ein widersprechender [!] Character ist ein Ungeheuer, so in der Natur nicht leicht vorkommt: daher muß ein Geitziger geitzig; ein Stoltzer stoltz; eine [H]itziger hitzig; ein Verzagter verzagt seyn und bleiben[.]“²⁵⁸ So findet dann auch die Typologisierung von Figuren ihr Recht: Sie ist hier nicht als Gegensatz, sondern Grundlage des Realismus zu denken. Für Gottsched also ist eine Figur dann nachvollziehbar und realistisch, wenn sie einfach ist. Damit diese Reduktionsleistung nicht zu einer inkorrekten Darstellung führt, bedarf der Autor der tiefen Einsicht in das Wesen der Menschen. Deswegen werden die besonderen Anforderungen an die Menschenkenntnis des Autors im zweiten Kapitel der *Critischen Dichtkunst* („Von dem Charaktere eines Poeten“) unablässig als poetisches Mantra wiederholt.²⁵⁹ Wer über die nötige Menschenkenntnis verfügt, der durchschaut die Gründe der menschlichen Handlungen, dem sind sie also offenbar – der kann sie auch darstellen.

Genau an dieser Stelle bietet die Literarische Anthropologie eines Herder oder Platner die Grundlage für ein anderes Modell, das in der Folge, etwa in Ansätzen in Schillers *Verbrecher*, literarisch umgesetzt wird: Die Komplexität des menschlichen Individuums ist eben nicht durch ein hohes Maß an Menschenkenntnis zu durchschauen und durch die kritische Trennung des Wesentlichen vom Unwesentlichen zu komprimieren, sondern auszufalten. Sie ist kein Problem der Darstellung, sondern sie ist das Problem, das dargestellt wird.

Dies ist eine Perspektivverschiebung, die sich im Jargon der Poetiken zunächst kaum abbildet, wie sich nicht nur mit Blick auf Schillers *Verbrecher-Vorrede*, sondern auch mit Blanckenburgs Romanpoetik zeigt. Die Formulierungen in seinem *Versuch über den Roman* (1772) erinnern an Gottsched: „[D]er Mensch [muss] uns so gezeigt werden, daß wir erst dies an ihm sehen, und dann auch an ihm bemerken können, wie er zu dem Besitz dieser Eigenschaften gelangt ist[.]“²⁶⁰ „Sie [die Romandichter, NG] mögen hieraus folgern, daß man den Menschen ehe studieren müsse, als man ihn vergnügen und unterrichten könne“²⁶¹ usw. Blanckenburg selbst sind die

258 Vgl. ebd., S. 578.

259 Ebd., S. 82, 85, 88, 90, 96.

260 „Daß sich meine Begriffe sehr gut mit den Begriffen der Kunstrichter in andern Dichtungsarten vertragen: davon bin ich sehr gewiß überzeugt. Ich verlange aber nicht ganz neue und bis jetzt ungesagte Dinge vorgetragen zu haben. Ich habe größtentheils schon längst bekannte, und angenommene Grundsätze und Bemerkungen auf die Romane angewandt.“ Christian Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Hrsg. von Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler 1965, S. XVI.

261 Ebd., S. 24.

Ähnlichkeiten zu älteren Regelpoetiken durchaus bewusst.²⁶² Und dennoch zeigt sich die bedeutsame Verschiebung von der Komplexitätsreduktion des Individuums hin zur unbedingten Darstellung der Komplexität an einer literaturhistorisch zentralen Vokabel: an der Ganzheit des Menschen, deren Darstellung Gottsched noch für unmöglich gehalten hatte. Blanckenburg hingegen: „Der Dichter muß uns also, wenn wir vom Menschen etwas sehen sollen, so ganz in die Gesellschaft seiner Personen bringen, daß wir seine Personen mit ihrem *ganzen Seyn* [Herv. NG] vor uns haben.“²⁶³ Diese Neuerung wendet Blanckenburg gattungspoetologisch. Der Roman – eine Gattung, die bei Gottsched keinen eigenen Platz in der Poetik hatte – wird zur Gattung der Menschendarstellung und der Innerlichkeit, während etwa das Epos die öffentliche Handlung des Bürgers zeige.²⁶⁴

Das zeigt sich bereits in dem Roman, den Blanckenburg weitgehend als Grundlage für seine Überlegungen nutzt, Wielands *Agathon* (1763), genauer: in der vorangestellten programmatischen Vorrede. Der Roman wird hier als „ein Buch, das den Menschen schildert“, eingeführt und stellt höchste Ansprüche an die dezidiert als realistisch zu verstehende, komplexe Darstellung der Figuren. Es gelte zu erreichen,

[...] dass die Charakter [...] nicht bloss willkürlich nach der Fantasie oder Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrathe der Natur selbst hergenommen seyen; dass in der Entwicklung derselben sowohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besonderen Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individualcharakter und die Umstände jeder Person bekommen, aufs genaueste beybehalten [...].²⁶⁵

Auch hier, eine gute Dekade vor Blanckenburg, lässt sich das besondere Augenmerk ablesen, dass erstens auf eine ausdrücklich ‚individuelle‘ Figur gelegt wird, die zweitens diese Individualität gerade durch die Komplexität („Farben und Schattierungen“) ihrer Innerlichkeit gewinnt. So kann der Roman als Gattung von immer noch zweifelhaftem Ruf einen neuen, ja seinen ganz eigenen Nützlichkeitsanspruch entwickeln,²⁶⁶ der sich mit dem

262 Ebd., S. XVIII.

263 Ebd., S. 259.

264 Vgl. ebd., S. 17 f.

265 Beide Zitate: Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. In: Ders.: Sämtliche Werke. 15 Bde. Bd. 1. Nördlingen: Greno 1984, S. X f.

266 Heinz hat beschrieben, wie der Roman gerade mithilfe eines anthropologischen Anspruchs gegen die verbreiteten Bedenken der ‚Lesesucht‘ in Position gebracht und nobilitiert wird. Vgl. Heinz: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall, S. 162.

etwas später von Herder formulierten deckt. Um das letzte Zitat zum Ende zu führen: „Diese Wahrheit allein kann ein Buch, das den Menschen schildert, nützlich machen [...]“.²⁶⁷ Den gleichen Nützlichkeitsanspruch formuliert auch Karl Phillip Moritz im *Anton Reiser* (1785, → 6.2.2), wiederum in einer Vorrede, wiederum zu einem Roman: Es werde „das Bestreben nie ganz unnütz sein, die Aufmerksamkeit des Menschen mehr auf den Menschen selbst zu heften und ihm sein individuelles Dasein wichtiger zu machen.“²⁶⁸

Die Nützlichkeitsbehauptung bedeutet hier literarischen Anspruch in einem mehrfachen Sinne: Nach innen, also auf den Text bezogen, besteht der Anspruch, das Versprechen komplexer, individueller Figuren einzulösen, zentrale Figuren also als Individualfiguren zu gestalten. Nach außen wird beansprucht, literarische Texte, allen voran den Roman, als Medium anthropologischen Wissens ernst zu nehmen. Nicht zufällig findet sich unter den Poetiken um 1800 damit auch die Forderung, die ältere philosophisch-literarische Textgattung, deren Sinn gerade in der Darstellung von Menschen besteht, abzulösen durch erzählende Gattungen: die oben bereits erwähnte Charakteristik. Platners eigenem Studenten Jean Paul z.B. erscheint sie in der *Vorschule der Ästhetik* (1804) ungenügend. Die prototypischen Figuren der Charakteristiken werden als Lernhilfe für Schriftsteller abgetan, die Literatur verschafft sich ihr Recht am Menschen. Denn gerade die Typizität der Figuren schließt die Charakteristik von eben jenem Aspekt aus, der die Nützlichkeitsbehauptung der nun neu verstandenen Individualfigur begründet: den emphatischen Wahrheitsanspruch.²⁶⁹ Im Gegensatz zu den systematisch geglätteten Menschen der Charakteristiken und Regelpoetiken erscheinen Jean Paul gerade die facettenreichen, sogar mit widersprüchlichen Eigenschaften ausgestatteten Figuren nun als gelungen: „[D]er Zwiespalt zwischen den herrschenden und dienenden Gliedern des Charakters gibt durch diese jenem mehr Licht.“²⁷⁰

267 Wieland: Geschichte des Agathon, S. XI.

268 Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022, S. 9.

269 SW I,5, S. 211.

270 Ebd., S. 225. Es sei erwähnt, dass Schings Jean Pauls *Vorschule* entgegen dieser Verortung auf einer anthropologischen Linie von Wieland über Blanckenburg als „Protest gegen die zusammengesetzten Gliedermänner, das anatomische Theater, die Menschenkenntnis der Anthropologen“ bezeichnet hat (Schings: *Der anthropologische Roman*, S. 261). Vielleicht ließe sich als Kompromiss anbieten, dass Jean Pauls Nobilitierung des Autors jedwede ‚Gemachtheit‘ der Figur zwar zu überblenden versucht, die Maxime aber trotzdem den gleichen Geist atmet wie bei Wieland oder Blanckenburg: Der Mensch bleibt das Hauptanliegen des Textes. Der Kritik an der Anthropologie, die Schings beschreibt, muss das dann keinen

Dass gerade der Roman sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine psychologisch-anthropologische Gattung etabliert, ist wiederholt in der Forschung festgehalten worden.²⁷¹ Freilich handelt es sich dabei zwar auch um eine literaturhistorische Vereinfachung: Weder ist der Roman ausschließlich als anthropologische Gattung zu denken,²⁷² noch ist er die einzige Gattung, in der der ganze Mensch seine Darstellung findet.²⁷³ Er trägt jedoch im besonderen Maße zur Nobilitierung der modernen Individualfigur (im Spannungsverhältnis zur Typenfigur) bei, wie sie die theoretische Diskussion der Figur bis heute kennt: gattungsgeschichtlich durch die Fokussierung eines Lebenslaufs einer Figur (im biografischen Roman à la Sterne und Fielding), medial durch seinen Umfang und poetologisch durch die Forderung detaillierter psychologischer Kausalität. Das bedeutet nicht, dass entsprechende Figuren nicht auch für das Drama entwickelt werden. Lessing fordert besonders in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–69) noch vehementer als Gottsched und Bodmer und Breitinger die kausal-psychologische Geschlossenheit der Figur. Im 32. Stück wird die nötige Wahrscheinlichkeit der Dichtung gerade an der Figur entwickelt, nämlich: erstens „am Charakter seiner Personen“; zweitens an den „Vorfälle[n], welche diese Charaktere in Handlung setzen“; und drittens an den sukzessive im Text entwickelten „Leidenschaften“.²⁷⁴ Typologisierende Faktoren spielen zwar noch eine Rolle, aber eine neue: Sie werden gerade unterlaufen, indem etwa die tugendhafte *Emilia Galotti* (1772) fürchtet, nicht der Versuchung durch einen Verführer widerstehen zu können, oder der untreue Schwerenöter Mellefont (*Miss Sara Sampson*, 1755) ehrlich lieben kann. Die Figuren bleiben hier allerdings im Gegensatz etwa zu Blanckenburgs Romanpoetik das

Abbruch tun, Jean Pauls Kritik zu stark idealisierter Charaktere wäre dann aber besser in das Panorama des Anthropologie-Diskurses einzuordnen, ohne sie einschränken zu müssen (wie Schings auch im Nachgang tut, vgl. Schings: *Der anthropologische Roman*, S. 263).

271 Besonders wirkmächtig bei Schings: *Der anthropologische Roman*; und Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 1993. Zur besonderen Rolle der individualisierten Figur vgl. besonders S. 70 und 88.

272 Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: Metzler 1973 (*Germanistische Abhandlungen* 40). Voßkamp nennt als die „drei Hauptprobleme“ des Romans „Privatheit“, „Kausalitätsforderung“ und „die Beziehung von Empfindsamkeit und Moral“ (S. 177). Vom psychologischen Roman grenzt er vorsichtig den komischen, digressierenden Roman in der Tradition Sternes ab (vgl. S. 182).

273 Siehe dazu bspw. Alexander Košenina u. Carsten Zelle (Hrsg.): *Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830)*. Hannover: Wehrhahn 2011 (*Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert* 4).

274 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert Göpfert. 8 Bde. Bd. 4. Darmstadt: WBG 1996, S. 229–720, hier S. 377.

Mittel zum Zweck der ästhetischen Wirkung des Stückes, sie sind nicht der Zweck selbst. Und auch die Lyrik der Frühaufklärung, etwa das Lehrgedicht, ist von anthropologischen Gegenständen im weiteren Sinne geprägt.²⁷⁵

Ein Zwischenfazit: Die Entwicklung weg von der Typenfigur und hin zur Individualfigur im 18. Jahrhundert stellt sich nicht lediglich als Aufgreifen soziokultureller Wandlungsprozesse in einer literarischen Mode dar. Vielmehr zeigt sich gerade ein Wechselverhältnis von allgemein-typisierender und exemplarisch-individueller Darstellungslogik, das Diskursgrenzen (zwischen Philosophie und Literatur) und Gattungsgrenzen (etwa zwischen dem ‚neuen‘ Roman und anderen Gattungen) markiert oder sogar überschreitet. Auf Seiten der Literatur kann dadurch der Anspruch eines Realismus formuliert und eingelöst werden: Die allgemeine anthropologische Wahrheit zeigt sich in der individuell-figürlichen Wahrscheinlichkeit.

Zu behaupten, dass sich in dieser Form der Wandel der Gesellschaft im Wandel der Literatur abbilde, macht den Diskurs um das *Wie* der Figurenkonzeption um 1800 allerdings einfacher, als er ist. Denn das literarische Individuum tritt seinen Siegeszug nicht ohne Widerstand an.

2.4.3 Der Individualfigur offen und ehrlich den Krieg erklären

Wenn sich auch Tendenzen einer Hinwendung zur Individualfigur in bestimmten literarischen Fahrwassern nachzeichnen lassen, bedeutet dies keineswegs, dass alle nicht-individuellen Figuren dadurch gänzlich aufgegeben werden. Auch wenn Individualität poetologisch als Innovation betont wird, lässt sich das Verhältnis zwischen Individual-, Typen- und Symbolfiguren nicht nur als Abfolge, sondern als Spannungsverhältnis beschreiben. Die Basis der literarischen Problematisierung des ganzen, komplexen Menschen bleibt ja die Annahme, dass dieser ganze Mensch verstanden, sein Wesen dechiffriert, das Rätsel seines Lebensweges gelöst werden kann. Literarisch muss er also verstehbar bleiben, seine Individualität darf nicht erratisch werden. Eine grundlegende ‚Menschlichkeit‘ der Figur wird deswegen vorausgesetzt und poetologisch kodifiziert. Wieland betont deswegen im obigen Zitat (→ 2.4.2) gleich mehrfach die darzustellende allgemeine „Natur“ des Menschen. Jean Pauls entsprechender Leitsatz lautet: „Die Form des Charakters ist die Allgemeinheit im Besondern, allegorische

275 Vgl. dazu besonders den einführenden Überblick von: Steffen Martus u. Alexander Nebrig: Anthropologien der Lyrik im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik 23 (2013) H. 1, S. 7–18 und die Beiträge zum gleichnamigen Themenschwerpunkt der Ausgabe.

oder symbolische Individualität.²⁷⁶ Die Individualfigur bleibt also noch immer typisch: typisch menschlich. Sie tariert die stringente Kausalkette der Motivierung neuerdings also weniger mit (klischiertem) sozialen Wissen, sondern (wissenschaftlichem) anthropologischen Wissen aus. Ansonsten ließe sich kein Originalitäts- und auch kein Realitätsanspruch mit Blick auf die Figur behaupten.

Besonders im Zusammenhang des (romantischen) Dramas um 1800 entstehen darüber hinaus literarische Protestbewegungen gegen das Primat der Individualfigur. In Tiecks Publikumpersiflage *Der gestiefelte Kater* (1797) ist die Polemik gegen die Individualfigur noch mit einem Augenzwinkern und viel Witz formuliert: Das Publikum im Stück verlangt zwar die kohärente Motivierung der Figuren, erkennbar handelt es sich dabei aber um eine Forderung, die es selbst gar nicht versteht. Die Soldatenszene am Ende des ersten Akts wird vom Publikum noch kritisiert, da sie in keinem sinnvollen Zusammenhang mit der Handlung stehe, also „überflüssig“ sei.²⁷⁷ Ein genauso unmotivierter Auftritt eines Liebespaares – ein Seitenhieb auf zeitgenössische Rührstücke – wird aber umstandslos, sogar begeistert aufgenommen.²⁷⁸ Genau wie die ‚Analyse‘ des Handlungsverlaufs reiht sich diejenige der Figuren in das präsentierte Tableau des zweifelhaften Publikums geschmacks ein, wenn einem Zuschauer etwa die inkohärent gestaltete Figur des Königs negativ auffällt: „Der König bleibt seinem Charakter doch nicht einen Augenblick treu.“²⁷⁹ Bei der ‚Kritik‘ von Geschehen und Figuren handelt es sich um poetologisch-anämische Worthülsen. Dass Tiecks Theater-Satire gerade über die Darstellung des Publikums formuliert wird, ergibt vor dem Hintergrund der Umstrukturierung des literarischen Marktes Sinn (→ 3), die eigentliche Pointe des Dramas geht allerdings weit über das Parterre hinaus. Vergeblich versucht der fiktive Dichter des an Schauspielern und Publikum völlig verunglückten Theaterstücks die literarische Öffentlichkeit an eine andere Poesie zu erinnern: an eine märchenhafte, die vom einschnürenden Korsett der psychologischen Stringenz ganz befreit ist.²⁸⁰ Die Schwierigkeit dieses Unterfangens bereitet die allererste Szene des Stückes jedoch schon vor: „Ein Kindermärchen? Aber um Gottes willen

276 SW I,5, S. 221.

277 Vgl. Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten*. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001, S. 23.

278 „Ich kümmere mich nie ums Ganze, wenn ich weine so wein ich und damit ist's gut“ (ebd., S. 29).

279 Ebd., S. 32.

280 Ebd., S. 61 f. Der Dichter: „Ich hatte den Versuch gemacht, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzusetzen, dass Sie so das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte.“

sind wir denn Kinder, dass man uns solche Stücke aufführen will?“ fragt einer der Zuschauer, bevor ein anderer beipflichtet: „[...] über solche Kindereien, über solchen Aberglauben sind wir weg. Die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen.“²⁸¹

In einem engen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang²⁸² zum *Kater* stehen die *Briefe über Shakespeare* (1800), in denen Tieck seine romantische Kritik des zeitgenössischen Theaters noch deutlicher und immer wieder über die Auseinandersetzung mit Figuren entwickelt, deren Anlage der literarischen Aufklärung verpflichtet ist:

[M]ir ist nur von neuem deutlich geworden, wie sehr unsere Theater verloren haben, seit sie sich auf eine so große Wahrscheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen, wie auf das Motivieren und die psychologische Auseinandersetzung ihrer Charaktere eingelassen haben: bei den vielen Verwandlungen fällt fast beständig etwas Ungeschicktes vor, und bei der Genauigkeit ist über die Richtigkeit das Ergötzen fortgegangen. Wie viel muß man heut zu Tage erfahren, ehe man es glauben darf, der und der junge Mensch sei wirklich verliebt und mache sich unter den und den Umständen aus dem Gelde nicht viel, um nachher begreiflich zu finden, daß er in der That und ohne alle Uebertreibung Schulden habe: wie wird man eingezwängt, um die Bössartigkeit irgend eines alten Präsidenten zu begreifen!²⁸³

Das ist die genaue Umkehrung des aufklärerischen Realismus, ein Knick in der literaturgeschichtlichen Linie, die von den ‚alten‘ typisierten Figuren zu den neuen, den ‚modernen‘ Individualfiguren führt. Besonders wichtig erscheint aber die Position, die der Individualfigur im literarischen Diskurs überhaupt zugewiesen wird. Das Theater „heut zu Tage“ habe sich auf sie „eingelassen“, man fühle sich dadurch „eingezwängt“. In aller Deutlichkeit wird der Status dieser Figurenkategorie als der Standard – in diesem Fall: des Dramas – präsentiert. Die Individualfigur habe sich durchgesetzt. Andere Figurenmodelle werden im Umkehrschluss in das literarische Pre-

281 Ebd., S. 5.

282 Das zeigt Sinns Zeitleiste der Auseinandersetzung Tiecks mit der englischen Dramatik. Vgl. Christian Sinn: Englische Dramatik. In: Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Claudia Stockinger. Berlin: De Gruyter 2011, S. 219–233, S. 221.

283 Ludwig Tieck: Briefe über Shakespeare. In: Ders.: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1848–1852, S. 133–184, S. 167. Auf diese und weitere Stellen hat, wenn auch im Kontext von Stilfragen, Rudolf Drux hingewiesen: Rudolf Drux: Der Streit um den Marionettenstil oder ‚Fall Alarcos‘. In: Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet. Hrsg. von Ulla Fix. Frankfurt a.M., Berlin: Lang 1996 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte 3), S. 83–93, hier S. 88.

kariat verschoben. Die Arbeit der Poetiken am modernen Konzept der Figur haben also auch hier „ihre gehörigen Früchte getragen“.²⁸⁴

Wenn die Individualfigur als das erfolgreiche Modell der Moderne inszeniert wird, findet sich das Gegenmodell folgerichtig dort, wo der verderbende Einfluss der Vernunft nicht (mehr) hinreichen kann: in der Vergangenheit. Tieck verortet es z.B. im Marionettenspiel²⁸⁵ und im (Kinder-) Märchen. Hier finden nun andere, erfrischend ältere Figurenmodelle ihren Platz und das nicht nur bei Tieck. Dass die Märchenfiguren der ab 1812 erscheinenden *Kinder- und Hausmärchen* „im allgemeinen nicht individuell gezeichnet“ sind,²⁸⁶ hängt ebenfalls mit philologisch-poetologischen Überlegungen der Grimms zusammen: Individualität bedeutet Modernität.²⁸⁷ Mit diesen Gegenmodellen zur empirisch-rational grundierten Individualfigur verbindet sich der Anspruch, eine andere Art von Dichtung zu schaffen, die auf eine andere Art des Verstehens von Literatur und Figur gegründet ist. Zugespitzt formuliert: Verschiedene literarische Binnendiskurse materialisieren sich in verschiedenen Figurenkategorien.

Ein kurzer Rückgriff auf Schiller macht die Konkurrenz dieser Figurenmodelle deutlich: 1786 wird die historische, als realistisch inszenierte Figur des Sonnenwirts als literarische Innovation in das Zentrum seiner poetologischen Vorrede zur *Verbrecher-Erzählung* gerückt. Im Drama und 18 Jahre später erklärt er dann „dem Naturlism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg“.²⁸⁸ Schiller kann auf die Chiffre der Natur zurückgreifen, um den (pseudo-)empirischen Realismus der modernen Dichtung in die Schranken zu weisen, Natur gegen ‚Naturalism‘ ausspielen: „Und eben darum weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objectives will, so kann sie

284 So das Zitat aus dem *gestiefften Kater*, s. o.

285 Der ‚Freund Kritik‘ fasst in den *Briefen über Shakespeare* eine ausführliche Rezension auf so ein Marionettenspiel, das zwar wie ein Aufklärungsdrama beginnt, dann aber gezielt seine poetischen Maximen (Realismus, Didaktisierung) unterläuft. Vgl. Tieck: Briefe über Shakespeare, S. 170–172.

286 Max Lüthi: Märchen. 10., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2004, S. 28. Dass Lüthis Beschreibung der Märchenfiguren weitgehend auf die Funktionszuschreibung nach Propp bezieht, deutet wie das sehr übersichtliche Literaturverzeichnis zum Thema auf das weitgehende Desiderat einer dezidierten Forschung zu Märchenfiguren hin. Vgl. ebd., S. 27–29.

287 Die Brüder Grimm denken, so Dehrmann, die vormoderne Poesie als einen Ausdruck eines homogenen, noch nicht differenzierten Volkes. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die individualisierende Darstellung von Figuren ausgeschlossen. Vgl. Mark-Georg Dehrmann: *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter 2015 (*Historia Hermeneutica. Series Studia* 13), S. 258. Diese Auffassung war durchaus verbreitet, auch Jean Paul geht von der fortschreitenden Individualisierung der Moderne aus, vgl. SW I,5, S. 222.

288 Friedrich Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie, NA 10, S. 11.

sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude.²⁸⁹ Das Problem des reinen ‚Scheins der Wahrheit‘, von Schiller hier poetisch-historisch als ein modernes begriffen, manifestiert sich auch auf der Ebene der Figuren: Der „Vertraute“ wird als Rollen-Figur (schematische Typisierung!) gedeutet, die sich als ein solcher ‚Schein von Wahrheit‘ verstehen lässt.²⁹⁰ Sie individualisiert nur zum Schein die ältere Funktion des Chors als kommentierendes, reflektierendes Kollektiv: „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert.“²⁹¹ Dem bloßen Anschein echter Individualität wird mit dem Chor nun „eine einzige ideelle Person“²⁹² entgegengestellt. Schiller macht sich das Spannungsverhältnis von individueller und kollektiver Figur hier zunutze: Der Chor als Person kann als Emblem eines poetischen Programms verstanden werden, das die Kluft zwischen Antike (nicht-individuelle Symbolfigur) und Moderne (Individualisierung) überwindet. Die fatale Modernisierung im Dienst nicht des Dramatischen, sondern des Realistischen kann so zurückgenommen werden. Hier zeigt sich nicht nur, wie tief die Konzeption von Figuren in poetologische Diskussionen eingebettet ist, sondern auch, welche Tragweite die Verwendung von Figurenkategorien hat. Das Verwenden einer individualisierten oder eben nicht-individualisierten Figur ist nichts weniger als ein Statement. Dies wird besonders deutlich, wo die Rezeption eines Stückes und seiner Figuren zu einem veritablen Skandal geführt haben, allerdings nicht zu einem fiktiven, wie bei Tieck, sondern nur wenig später zu einem ganz realen.

Friedrich Schlegel hat mit seinem *Alarcos*-Drama (ED 1802) ebenfalls eine Synthese aus antiker und moderner Dichtung versucht²⁹³ und auch hier zeigt sich das Spannungsverhältnis verschiedener Figurenkonzepte – und wegen der oftmals polemischen Rezeption des Stückes zeigt es sich beson-

289 Ebd., S. 9.

290 „Die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlich mächtigen Organs in die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten war also keine so große Verbesserung der Tragödie, als die Franzosen und ihre Nachbeter sich eingebildet haben.“ Ebd., S. 11.

291 Ebd., S. 13.

292 Ebd., S. 15.

293 Die das Drama grundierenden poetologischen Überlegungen fasst Dehrmann in seinem Nachwort zur historisch-kritischen Ausgabe des Stückes zusammen: Mark-Georg Dehrmann: Schlegels *Alarcos* und die frühromantische Poetik des Dramas. In: Friedrich Schlegel: *Alarcos*. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 187–210, hier S. 194–196.

ders deutlich.²⁹⁴ In zahlreichen der überwiegend negativen Rezensionen des Stücks wird die Mangelhaftigkeit der Figuren, speziell des Protagonisten Alarcos, besonders hervorgehoben: Johann Aloysius Martyni-Laguna befindet das Stück als „das reinste Kunstwerk [...] rein von aller Anlage, rein von allem Zusammenhange, rein von allen Charakteren“; laut dem *Widersprecher* sei Alarcos ein „Zerrbild“ von einer Figur; Johann Jakob Wagner schreibt von „Personagen ohne Charakter“ und von der „Charakterlosigkeit aller Personen. Keine einzige hat Individualität [...]“; Gerhard Anton Gramberg hält fest, die Figuren seien „nicht fest gezeichnet“.²⁹⁵ So schlecht scheint das Stück, so unglaublich die Figuren, dass die unfreiwillige Komik bei der Uraufführung angeblich zu einem Eklat geführt habe: Das Publikum bricht in Gelächter aus, Goethe, der das Stück zur Aufführung gebracht hat, muss für Ruhesorgen.²⁹⁶

Die Heftigkeit, mit der der *Alarcos* angegriffen wurde, mag durch parteiische Streitigkeiten zu erklären sein, die sich auf die Ebene des Persönlichen ausweiteten, besonders zwischen den Brüdern Schlegel und Kotzebue, der die Anekdote wohl nur zu gern verbreitet hat.²⁹⁷ Die Irritationen, die das Drama hervorgerufen hat, beruhen jedoch auf poetischen Grundsatzfragen. Was Schlegels Kritikern als *Fehlgriff* erscheint, ist dem Romantiker und seinem Kreis als *Kunstgriff* zu verstehen. Der *Alarcos* kann dadurch entweder als revolutionär neu oder als völlig missraten verstanden werden. Indem er etwas anzustoßen versucht, wird er anstößig. Für Schlegel galt es dieses Wagnis einzugehen, sollte das Drama doch als Säule²⁹⁸ einer „Ästhetischen Revolution“ verstanden werden.²⁹⁹

294 Einen Überblick über die Rezeption des Stückes liefert: Nils Gelker: Die Rezeption des Alarcos. In: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 211–219.

295 Die Zitate folgen alle der historisch-kritischen Edition von Dehrmann, die alle auffindbaren Rezeptionsdokumente abdruckt und die Verfasser nachweist. Die aufwändigen bibliographischen Nachweise sollen hier nicht erneut vollständig aufgeführt werden. Vgl. deswegen: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013; Martyni-Laguna: S. 109, *Widersprecher*: S. 151, Wagner: S. 181 f., Gramberg: S. 174.

296 Vgl. zur Anekdote und den Quellen: Gelker: Die Rezeption des Alarcos, 214 f.

297 Vgl. ebd., S. 214–217.

298 Vgl. Dehrmann: Schlegels Alarcos und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 194.

299 Vgl. dazu Ernst Behler: Einleitung. Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie. In: Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1982, S. 13–132, insb. S. 35–51; außerdem Dehrmann: Schlegels Alarcos und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 192–196.

Worin besteht nun diese Revolution und was verrät die Reaktion auf sie über die Position verschiedener Figuren im literarischen Diskurs um 1800? Das Konzept dieses Dramas, so argumentieren Ritzer³⁰⁰ und Dehrman³⁰¹, besteht in der Verbindung antiker und moderner Poesie. Die Anlage ist antik-tragisch, der verarbeitete Romanzen-Stoff aus dem 16. Jahrhundert romantisch-modern, die Metrik ist teils spanisch-romantisch, teils griechisch-antik.³⁰² Schlegels Drama verweist mit allen Mitteln und auf allen Ebenen auf eine Poesie, der die gegenwärtige Literatur um 1800 nicht (wie Schlegel hofft: noch nicht) entspricht. Die ‚Revolution‘ besteht in der Genese von Neuem durch den Rückgriff auf ein Altes. Entsprechend lässt sich eine Perspektive auf den *Alarcos* entwickeln, die das abschätzige Urteil vieler Zeitgenossen nicht teilt, und die wohl auch Goethe bewogen hat, das Stück zur Aufführung zu bringen.³⁰³ Und diese Perspektive rückt auch die kritisierten Figuren in ein neues Licht.

Ritzer hat darauf hingewiesen, dass die Brüder Schlegel in ihren 1802 erstaufgeführten Dramenexperimenten (wenige Monate vor Friedrichs *Alarcos* kommt August Wilhelms *Ion* in Weimar auf die Bühne) auf ganz verschiedene Figurenmodelle zurückgreifen. Dem auf psychologische Nachvollziehbarkeit ausgerichteten *Ion*³⁰⁴ steht *Alarcos* demnach entgegen. Das sei allerdings nicht als Mangel, sondern „Methode“ zu verstehen.³⁰⁵ Da es sich bei dem *Alarcos* um die Dramatisierung einer spanischen Romanze aus dem 16. Jahrhundert handelt, ist er wie die Vorlage „an Psychologie nicht interessiert“.³⁰⁶ Schlegel greift hier also auch auf ein Figurenkonzept zurück, das dezidiert vor der Nobilitierung der psychologisch-anthropologischen Individualfigur liegt. *Alarcos*’ aus psychologischer Sicht ungereimte Fixierung auf die Ehre kann, mit Ritzer, gerade deshalb als „Triebfeder des tragischen Konflikts“³⁰⁷ funktionieren, weil sie das Subjektive um das

300 Monika Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie. August Wilhelm Schlegels *Ion* und Friedrich Schlegels *Alarcos*. In: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Paderborn: Mentis 2002, S. 59–90, hier S. 62 f.

301 Dehrman: Schlegels *Alarcos* und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 195.

302 Vgl. Dehrman, der die Metrik eingehend analysiert: ebd., S. 201–210.

303 Vgl. ebd., S. 202.

304 Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie, S. 76.

305 Ebd., S. 84.

306 Dehrman: Schlegels *Alarcos* und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 199, so auch Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie, S. 84.

307 Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie, S. 84.

Ideelle anreichere.³⁰⁸ Die Figur Alarcos muss vor der Erwartungshaltung der kausal-psychologischen Motivierung durchfallen. Sie soll ja gar nicht die Funktion erfüllen, ein überzeugendes Individuum zu sein. Der Großteil der Rezeptionsdokumente deutet darauf hin, dass die Anlage der Figuren entweder so nicht verstanden oder akzeptiert wurde. Doch was nicht verstanden wird, das kann man vielleicht erklären. Das ist auch geschehen und zwar in einer Verteidigungsschrift *Ueber Friedrich Schlegel's Alarcos* (1803), in der Manches ausbuchstabiert wird, was dem Publikum und anderen Rezensenten wohl entgangen war. Für die Figuren wird dort ein symbolisches Verständnis nahegelegt, sie werden ganz durch ihre Referenz auf „realisirte Ideen in höchster Allgemeinheit“ bestimmt: „So repräsentirt Alarcos [...] die reinste Männlichkeit, Donna Clara die zarteste Weiblichkeit“ usw.³⁰⁹ *Alarcos'* anti-realistisches Statement besteht also zumindest teilweise in der Verwendung von Symbolfiguren.

Der Skandal um den *Alarcos* ist einer mit Ansage. Denn die Diskussion, die um die ablehnende Haltung den *Alarcos*-Figuren gegenüber auf der einen Seite und den Erklärungsversuchen auf der anderen Seite entsteht, ähnelt wohl nicht zufällig sehr genau dem fiktiven Eklat, der einige Jahre vorher im *Gestiefelten Kater* entwickelt wird. Das Publikum, deren Gelächter in manchen Rezensionen erwähnt wird, steht hier wie dort dem Dichter gegenüber. Der Dichter – bei Tieck persönlich, bei Schlegel durch die Verteidigungsschrift – erklärt, was er dem Publikum Verlorenes wieder gegenwärtigen wollte und dass es eben nicht poetische Fehler durchschaut, sondern den fragwürdigen, veraltet-gegenwärtigen Maßstäben an eine Kunst verhaftet sind.

Das Einfallstor der Kritik lässt sich nun mithilfe der theoretischen Vorüberlegungen zu den Figurenkategorien lokalisieren: Es befindet sich genau im Spannungsfeld der diskursiven Grundlagen und der literarischen Umsetzung, also der textseitigen und der rezeptionsseitigen Merkmale der Individualfigur. Vielleicht sind diese Figuren auf der Darstellungsebene komplex, ihre anthropologisch-psychologische Anlage durch Vorreden markiert. Aber originell sind sie auf der Rezeptionsebene um 1800 nicht mehr. Tieck betont in den *Briefen über Shakespeare* ja gerade den Rezeptionsvorgang des Publikums, das sich „eingezwängt“ fühlen muss, weil es doch eigentlich schon „begreif[t]“ – man darf auch formulieren: längst inferiert

308 Vgl. ebd.

309 Hinter dem Verfasserpseudonym Adolph Werden steckt Friedrich Theodor Mann, der den Artikel 1803 in der Zeitschrift *Apollon* veröffentlicht. Textnachweis wieder nach: Schlegel: *Alarcos*, S. 115.

hat –, was umständlich vor ihm ausgefaltet wird. An dem Punkt, wo das Publikum ohnehin von einer psychologischen Motivierung der Figur ausgehen muss, verliert die Individualfigur den Sinn, der ihr im Rahmen der Aufklärungspoetiken und besonders der Romanpoetiken zugeschrieben wurde. Wenn man die Motivierung der Figur sofort inferieren kann, wird die psychologisch-entwickelnde Darstellung absurd. Man begegnet ihm doch jetzt zuhauf, diesem *ganzen*, einzigartigen Menschen. Die Individualfigur wird ‚Zwang‘, überholte Literatur, die auf dem Weg zu einer ‚neuen‘, ‚revolutionären‘ Literatur überwunden werden muss. Wenn die Individualfigur selbst typisch geworden ist, eignet sie außerdem nicht mehr der Nobilitierung von Autor und Literatur. Individualität ist derivativ, Typizität und Symbolhaftigkeit sind originell geworden. So entschieden die Ablehnung der „psychologische[n] Auseinandersetzung [der] Charaktere“ in den *Briefen über Shakespeare* ausfällt, so gründlich wird sie als allgegenwärtig ausgestellt. Damit wird sie zum Emblem der zeitgenössischen Literatur und gleichzeitig zum Schauplatz der Erneuerung. Die psychologische Motivierung erscheint als der Status quo, der für die literarischen Revolutionäre die nötige Angriffsfläche bietet – eine von nicht wenigen, aber eine sehr wichtige. Die Angriffsstrategie besteht in der Historisierung der Figurenphänomene. Schlegel und Schiller greifen auf ältere Modelle zurück, die entweder vorbildlich-klassisch (Schiller) und kulturell verwandt, das heißt: romantisch-modern sind (Schlegel). Tieck hingegen benennt mit Diderot und Lessing den Zeitpunkt eines poetischen Niedergangs. Sie seien „die Erfinder und Einrichter unserer gegenwärtigen, häuslichen, natürlichen, empfindsamen, kleinlichen und durchaus untheatralischen Theaters.“³¹⁰ Wenn also entgegen aller Erwartung nicht die Kunst das Leben, sondern das Leben (der *Alarcos*-Eklat) die Kunst (den Eklat im *Gestiefelten Kater*) nachahmt, liegt es daran, dass die Irritation, die der Rezeption des *Alarcos* zugrunde liegt, Methode hat. Diese Methode besteht in der poetologischen Semantisierung von Figurenkategorien. Nicht-individuelle Figuren bekommen einen neuen Sinn zugeschrieben.

Dieser kursorische Einblick in die Rolle der Figur im poetologischen Diskurs beschränkt sich hier zugegebenermaßen auf wenige Texte, die in erstens in einem engen historischen Zusammenhang und zweitens nur eine Gattung betreffen: das Drama. Eine detaillierte Geschichte der Figur muss erst noch geschrieben werden. Trotzdem zeigt sich, welche Rolle Figurenkategorien im literarischen Diskurs spätestens ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielen können. Dabei wird deutlich, dass die Gestaltung

310 Tieck: Briefe über Shakespeare, S. 179.

der Figur im Untersuchungszeitraum maßgeblich dazu beiträgt, das Figurenverstehen gezielt zu Rahmen. Ob nun eine Individual-, Typen- oder Symbolfigur dargestellt wird, sie muss im jeweiligen Kontext des literarischen Textes je unterschiedlich verstanden werden. Das kann zeitgenössisch instrumentalisiert werden, um normative Strukturen zu etablieren oder anzugreifen: Die Individualfigur ist dann entweder ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, literarischer Fortschritt oder poetologische Altlast. Insofern kann bereits die Anlage der Figur als Typenfigur darauf hindeuten, dass sie problematisch ist – wie etwa in der Typenkomödie. So kann die kategorische Rahmung der Figur selbst die Figur schon als ernstzunehmende oder abzulehnende grundieren.

Aus literaturhistorischer Perspektive lassen sich diese Strukturen außerdem als unterschiedliche Binnendiskurse begreifen, in denen jeweils andere Spielregeln gelten, in denen Figuren also auch jeweils unterschiedlich funktionieren. Zieht man den normativen Anspruch an die Figuren ab, wird aus dem Gegeneinander der Konzepte ein Nebeneinander. Wenn einzelne Figuren (aus Sicht ihrer Autoren) nicht bzw. falsch verstanden wurden, liegt das daran, dass sie ein anderes Verstehen von Figuren einfordern. Einen Alarcos kann man nicht so verstehen wie eine Emilia Galotti. Auf der Weimarer Bühne um 1800 kann man beide dennoch fast gleichzeitig sehen.³¹¹ Die mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladenen Figurenkonzepte können zwar in Konkurrenz gesetzt werden, sich aber nicht gegenseitig überschreiben. Da sie nun aber nebeneinander stehen und nicht nur in historischer Abfolge, ist davon auszugehen, dass sie die durch sie geordneten Figureninformationen ebenfalls nebeneinander ordnen. Mit Schneiders kognitivistisch-narratologisches Systematik der *top-down*- und *bottom-up*-Prozesse des Figurenverstehens (→ 2.1.2) ließe sich also sagen: Die Informationen, die für eine Individualfigur inferiert werden, sind andere, als diejenigen, die für eine Typenfigur inferiert werden. Andersherum etabliert eine Typenfigur ein anderes Wissen als die Individualfigur. Über das Figurenkonzept werden also verschiedene Wissensräume eröffnet. Für die vergleichende Analyse von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen – etwa: Schriftsteller:innenfiguren – ist dieser Befund entscheidend. Er legt nahe, die Figuren nicht in erster Linie auf Konsistenzen und Variationen von Informationsmustern in einem bestimmten Zeitraum zu untersuchen, also

311 Die stets aufschlussreichen Datensätze des Projekts ‚Theater und Musik in Weimar 1754–1990‘ weisen z.B. eine Aufführung der *Emilia Galotti* am 26. September 1801 nach. Der *Alarcos* wurde weniger als ein Jahr später, am 29. Mai 1802 uraufgeführt. Vgl. <http://theater-zettel-weimar.de> (01.04.2025)

ob bestimmte Figurenmerkmale auftauchen, übernommen, verworfen werden usw. Dieser Zugriff verrät zwar etwas über die Typizität und Originalität von Figuren in bestimmten literaturhistorischen Konfigurationen (wann lebt der Schriftsteller in der Dachstube?) und ist insofern auch unbedingt wichtig. Darüber hinaus allerdings lässt sich unter der Berücksichtigung von Figurenkategorien – verstanden als Markierung paralleler literarischer Binnendiskurse – das Nebeneinander nicht nur unterschiedlicher Typen, sondern besonders unterschiedlicher Darstellungsstrategien von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen sichtbar machen. Für die folgende Analyse bedeutet das konkret: Nicht ‚die‘ Schriftstellerin bzw. ‚der‘ Schriftsteller soll in den Blick gerückt werden, sondern die *verschiedenen Möglichkeiten des literarischen Sprechens* über die verschieden modellierten Schriftsteller:innen. Schriftsteller:innen sollen hier also als Individualfiguren, Typenfiguren und Symbolfiguren jeweils separat untersucht werden. So kann nicht nur ‚das Bild‘ des/der Schriftsteller/in aus dem Fundus der literaturhistorischen Texte reduziert werden, sondern verschiedene Darstellungsmodi und literarische Diskurse über sie. Dabei wird sich auch zeigen, dass Individual-, Typen- und Symbolschriftsteller:innen miteinander in Konkurrenz treten und gerade aus dem Spannungsverhältnis ihrer figurenkategorischen Beschaffenheit Bedeutung schöpfen können.

2.5 Überblick und Zusammenfassung

Die verschiedenen Perspektivierungen der Figur, die am Anfang des Kapitels genealogisch skizziert wurden (→ 2.1), bieten ein jeweils anderes Verständnis der Figur. Eine mimetische Betrachtung der Figur als lebensechter Menschen läuft dabei nicht etwa nur auf einen Illusionseffekt hinaus, sondern konstruiert die Nobilitierung von Autoren über ihre Fähigkeit der ‚Schöpfung‘. Die Figur wird entsprechend als teils schon autonomes Geschöpf gesetzt. Dagegen protestieren (post-)strukturalistische Ansätze, die die Funktion und die Zeichenhaftigkeit der Figur betonen. Sie fokussieren damit die Textlichkeit der Figur, die im Extremfall als Auflösung des Illusionseffekts verstanden werden kann (→ 2.1.1). Dieser Streit um „sings vs. persons“³¹² findet in neueren, kognitionstheoretisch grundierten Theorien seine Auflösung. Figuren sind damit Konstrukte, die prozesshaft aus dem Text heraus inferiert werden. Die Grundlage für die zu diesem Vorgang nötigen Inferenzen bieten verschiedene Wissensbereiche, die im

312 Heidbrink: *Fictional Characters in Literary and Media Studies*, S. 31.

Verstehensprozess einerseits abgerufen werden, andererseits aber auch aktualisiert werden. Die Figur ist damit wissensbasiert und gleichzeitig eine Arbeit an diesem Wissen selbst. Mit Jannidis lässt sich diese rezeptionsseitige Modellierung auf die Analyse von Textinformationen übertragen, indem die Textstrategie zum Gegenstand der Analyse wird: Zu untersuchen ist, inwiefern der Text das Abrufen, Bestätigen und/oder Revidieren dieses Wissens anbietet (→ 2.1.2).

Anschließend daran stellte sich aber die Frage, welche Wissensbereiche in welchem Maße relevant sind. Da im weiteren Sinne kognitions- und rezeptionstheoretische Ansätze von anthropologischen Regelmäßigkeiten des Text- und Figurenverstehens ausgehen, wird dem Weltwissen, also dem Wissen von der *realen Welt*, ein besonderer Wert zugeschrieben. Diese Setzung, die wegen ihres Hervorhebens anthropologischer Konstanten besonders der Modellierung kognitiver Vorgänger dienlich ist, lässt sich auch vor dem Hintergrund der Paradigmenwechsel in der Genealogie der Figurentheorie verstehen: In Abgrenzung zu der ausschließlichen Fokussierung auf den Text wird das Weltwissen besonders betont. Dieses Primat des Weltwissens lässt sich allerdings auf der Grundlage empirischer Befunde und theoretischer Überlegungen bezweifeln. Stattdessen sollen im Folgenden das Weltwissen und das literarische Wissen – also das Wissen um Konventionen von Gattungen, Genres etc. – und besonders Verhältnis dieser Wissensbereiche je nach Text und je nach Textstrategie bewertet werden (→ 2.1.3).

Im engen Zusammenhang mit diesen Wissensbereichen stehen die entwickelten Figurenkategorien, die sich mit Blick auf den anvisierten Untersuchungsgegenstand besonders an den Kriterien der Individualisierung, Typisierung und Symbolisierung von Figuren orientiert hat (→ 2.2). Dafür ist zunächst nachzuvollziehen, inwiefern Typen- und Individualfiguren als Dichotomie verstanden werden können, besonders vor dem Hintergrund von Forsters einflussreicher Unterscheidung runder und flacher Figuren. Gerade im Atypischen liegt demnach die Definition des ansonsten nur schwer fassbaren Individuums (→ 2.2.1). Die Forschung hat immer wieder verschiedene Phänomene unter dem Begriff des Typus zusammengefasst, die hier kritisch getrennt und erweitert wurden. Typenfiguren zeichnen sich besonders durch die Einlösung, Individualfiguren durch die Vermeidung dreier Kriterien aus: Einfachheit, Schematismus und Markierung im Text (→ 2.2.2). Symbolfiguren wie etwa die Allegorie auf der anderen Seite zeichnen sich dadurch aus, dass sie als Figur einen Diskurs verkörpern und ihnen keine ‚menschliche‘ Persönlichkeit zugeschrieben werden kann (→ 2.2.3). Die Figurenkategorien machen beschreibbar, in welcher Art und Weise

eine Figur an ihre Wissenskontexte angeschlossen ist. Selbstverständlich handelt es sich bei diesen Kategorien um theoretische Reinformen, die in der Literatur häufig nicht so eindeutig voneinander zu unterscheiden sind. Trotzdem lässt sich annehmen, dass sie die Anbindung der Figur an die zu ihrem richtigen Verständnis relevanten Wissensbestände regeln. So können Typenfiguren repräsentativ für eine Gruppe stehen, aber auch Figureninformationen auf eine ganze Gruppe übertragen etc. Außerdem können Aspekte der Kategorisierung von Figuren, unter Rückgriff auf Fishelov, auf verschiedenen Ebenen angelegt sein, die sich idealtypisch als Rezeptions- und Darstellungsebene bezeichnen lassen. So kann eine Figur im Text als individuell konzipiert sein, ohne dass sie in der Rezeption als individuell erscheinen muss (→ 2.2.4). Gerade aus diesem Spannungsverhältnis wird sich im Analyseteil der produktive Umgang mit Schriftsteller:innenfiguren ableiten lassen.

Die Verfasstheit der Figur im lyrischen Gedicht erfordert keine Änderung der hier vorgestellten Methodik. Allerdings ist der gattungsspezifisch häufiger fragliche Figurenstatus ein Aspekt, der besonderer Betrachtung bedarf. Gerade in der Verunklarung darüber, ob eine Figur überhaupt angelegt ist und wenn ja: was für eine Figur, liegt ein besonderes Bedeutungspotenzial der Figurendarstellung in der Lyrik (→ 2.3).

Solcherlei theoretische und taxonomische Annahmen müssen jeweils vor dem literatur-historischen Hintergrund der untersuchten Texte betrachtet werden, also der Position der Figur im poetologischen und überhaupt literarischen Diskurs des Untersuchungszeitraums (→ 2.4). Die anthropologische Wende des 18. Jahrhunderts führt zu einer neuen poetologisch-fixierten Rolle der Individualfigur, die nun als neuer, realistischer Standardfall literarischen Erzählens etabliert wird. Das zeigt sich einerseits an bestimmten Tendenzen innerhalb der Textgattung der Charakteristik, die solche Typisierungen und Individualisierungen besonders intensiv verhandeln muss (→ 2.4.1); andererseits aber auch an den poetologischen Texten selbst, die immer stärker individualisierende Textstrategien in Position bringen (→ 2.4.2). Gleichzeitig kommt es um 1800 zu einer Gegenbewegung: Die (zumindest inszenierte) Ubiquität der Individualfigur lässt sie in verschiedenen poetologischen Kontexten fragwürdig werden. Daraus leitet sich die Kritik, Überarbeitung und sogar Ablehnung individualisierender Darstellungsstrategien von Figuren ab, die sich etwa in Schillers Chor, Tiecks Literatur-Persiflagen und Friedrich Schlegels Dramenexperiment *Alarcos* Bahnbricht (→ 2.4.3). Der Disput um die Figur zeigt, dass die hier entwickelten Kategorien sie schon rahmen und als poetologisches Statement eingesetzt werden können. Außerdem zeigt sich, wie bestimmten

Figurenkategorien unterschiedliche Plätze im literarischen Diskurs zugeordnet werden. Das erzeugt Spannungsverhältnisse zwischen verschieden angelegten Figuren, wie bspw. Typenschriftstellerinnen und Individualschriftstellerinnen, die für die Analyse der Darstellung maßgebend sind.