Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 37 (2000)

Artikel: Figur und Typus : kleine Phänomenologie des literarischen Personals

Autor: Wunderlich, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-266744

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FIGUR UND TYPUS
KLEINE PHÄNOMENOLOGIE
DES LITERARISCHEN PERSONALS

1. Mensch und Ich

2. Figur

   2.1. Begriff und Bedeutung
   2.2. Fiktionalität und Poetik
   2.3. Erscheinungsformen
   2.4. Autoritatives und rezeptives Sinnpotential

3. Figur und Identität

   3.1. Individuum
   3.2. Person
   3.3. Charakter
   3.4. Gestalt
   3.5. Rolle

4. Typus

   4.1. Begriff und Bedeutung
   4.2. Typus als Figur
   4.3. Typologie literarischer Figuren
      4.3.1. Fiktion und Realität
      4.3.2. Kollektive Typen
         4.3.2.1. Kulturtypen
         4.3.2.2. Charaktertypen
         4.3.2.3. Standestypen
         4.3.2.4. Erscheinungstypen
         4.3.2.5. Geschlechtertypen
         4.3.2.6. Schicksalstypen

4.3.2.7. Verhaltenstypen
4.3.2.8. Funktionstypen

4.4. Stoff, Motiv, Thema, Gattung

5. Symbolfiguren

6. Personifikationen

7. Kulturelles Gedächtnis

1. – MENSCH UND ICH

Für nichts und niemand interessieren wir Menschen uns mehr als für uns selbst. Immer sind wir bestrebt, uns zu suchen, um unser wahres Ich zwischen Fremdbestimmung und Selbstfindung zu entdecken. Wenn König Peter in Georg Büchners *Leonce und Lena* in Anspielung auf Exodus 3,14 («Ego sum qui sum») von sich sagt «Ich bin, wer ich bin», dann ist diese Übereinstimmung mit sich selbst eine Möglichkeit der Existenzerfahrung, die mit dem eigenen Daseinsentwurf und der eigenen Lebensgestaltung im Einklang ist. Freilich, dieses Sich-selber-sein als Identität ist dem Menschen nicht von vornherein gegeben. In Geschichte und Gegenwart ist er immer auf der Suche nach sich selbst, um seine Identität zu bestimmen, sich als Individuum dadurch von anderen abzuheben und zum Subjekt zu werden, in der Individualität das unverwechselbar Besondere als Einzelner selbst zu bestimmen und selbstbewusst zu verkörpern. Diese buchstäbliche Selbsterfahrung ist auch eine wichtige Voraussetzung für die soziale «Verortung» des Individuums in Gemeinschaften und in der Gesellschaft.

Ein wesentliches Mittel unserer Selbst- wie auch unserer Fremderkenntnis ist das literarische Personal, dessen psychische Eigenschaften, geistige Merkmale und soziale Konturen wir mit dem Menschenbild des Autors und den Vorstellungen seiner Zeit verknüpfen, mit unserem Selbst vergleichen, und das wir aber auch als überzeitliche Bedeutungsträger begreifen können.

Weil Persönlichkeitsentwicklung und -struktur eines lesenden Individuums auch von literarischen Erfahrungen beeinflusst wird, ent-

wickelt und bildet sich unsere Persönlichkeit unter dem Eindruck unserer Erwartungen, unserer Wahrnehmungen, unserer Erlebnisse in den Begegnungen mit literarischen Figuren unserer Kindheit und Jugendzeit aus. Figuren wie Pippi Langstrumpf, Robinson Crusoe oder Old Shatterhand und natürlich auch solche der neueren problemorientierten Lektüreangebote können ebenso Einfluss auf den Prozess der Identitätsbildung von Kindern und Jugendlichen nehmen, wie dies Figuren wie Werther, der Taugenichts, Hans Castorp, der Mann ohne Eigenschaften oder Oskar Matzerath für unsere Welt- und Menschenorientierung als Erwachsene tun. Der Leser setzt sich aus seiner eigenen Welterfahrung und Lektüreerfahrung mit solchen Figuren auseinander. Deshalb gewinnen Figuren auch zu verschiedenen Zeiten bei unterschiedlichen Lesern auch verschiedenartige Bedeutungen. Denken wir nur an die Wandlungen, die die Eulenspiegel-Figur vom bösartigen Schalk zum weisen Narren und schelmischen Possenreisser in der Vorstellung des Publikums gemacht hat.

Weil wir zur Identifizierung und zur Erklärung dieses Personals je nach unserem Standort, unserer Perspektive und unserem Horizont, je nach literarischer Überlieferung und Gestaltung und natürlich auch je nach den Methoden und Instrumenten unseres Zugriffs immer mehrere Möglichkeiten und verschiedene Kategorien zur Verfügung haben, ist jede Typologie zwangsläufig einseitig, führt zu Überschneidungen und lässt immer auch andere Einordnungen zu. Deshalb sind auch die angeführten Beispiele für Figuren natürlich immer subjektiv ausgewählte, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit oder Unersetzbarkeit.

Dem Aufsatz geht es zuerst um Aspekte der Figur als Individuum, dann um Stilisierung zum einen als historisch und gattungsmässig festgeschriebener Typus zum anderen als historisch variable Symbolfigur. Jene Figuren, die genannt werden (und es könnten natürlich immer auch andere angeführt sein) sind dabei stets nur als repräsentative Beispiele für die typologische Darlegung zu verstehen; in ihrem Bedeutungspotential für den literarischen Kosmos, dem sie entstammen, werden sie nicht erfasst und gedeutet.

2. – FIGUR

2.1. Begriff und Bedeutung

Das lateinische *figura* meint Gebilde, Gestalt, Form und in Bezug auf einen Körper dessen äussere Statur. In diesem Sinne bezeichnet Figur das Leibhaftige und in einer gleichsam anatomischen Bedeutung die Erscheinung eines Menschen im Hinblick auf ihre Proportioniertheit. Daneben verstehen wir unter Figur die einzelne Person in ihrer Wirkung auf die Umgebung aufgrund ihres «Äusseren», d.h. ihres Aussehens, ihres Auftretens, ihrer Gestik, wie auch aufgrund ihres «Inneren», d.h. ihres Charakters, ihrer Mentalität, ihrer wahrnehmbaren Persönlichkeit sowie aufgrund ihrer Erscheinung als «soziales Wesen», d.h. ihrer Prägung durch soziale Prozesse, Milieu, gesellschaftliche Position. Diese Tragweite hat sich beispielsweise in der Redensart «eine gute Figur machen» niedergeschlagen. Alle drei Aspekte – Körperlichkeit, Persönlichkeit, Sozialisation – sind ausschlaggebend dafür, dass die literarisch erfundene Person – als Geschöpf eines Autors eine Kunstperson – als Figur bezeichnet wird. Das heisst: ‚Figur' bezeichnet eine literarische Person, die durch physische, psychische und soziale Identität in wirklichkeitsanalogen oder phantastischen Handlungszusammenhängen ein fiktives Dasein führt und den Eindruck wirklicher Existenz erweckt.

Daneben bezeichnet Figur auch die musikalisch-analoge Darstellung von textlichen Bedeutungen. Das 17. und 18. Jahrhundert versteht unter ‚Figur' eine Reihe feststehender, mit *termini technici* belegter Ausdruckswendungen, die als Nachahmung der poetisch-rhetorischen Figuren gewissermassen «tonpoetisch» zur Lebendigkeit und Verschönerung der Musik dienen und bestimmte Affekte wie Leidenschaft oder Trauer ausdrücken sollen. Im Grunde handelt es sich um eine musikalische Übernahme des Prinzips, bewährte Gedanken- und Ausdrucksschemata bestimmten, synfaktischen Wörtern zuzuordnen.

2.2. Fiktionalität und Poetik

Als literarisch erfunden besitzt die Figur eine individuelle Identität aufgrund ihrer Gestalt, ihrer Interaktion, ihrer Persönlichkeit. Ihr eignet ein spezifischer Charakter, oder sie personifiziert Abstrakta oder Dinge. Als Teil einer Fiktion ist sie ein Individuum, das – eben

weil es Teil einer Fiktion ist – stets sowohl für weitergehende implizite Bedeutungen als Kopfgeburt eines Autors als auch für wechselnd deutende Projektionen aufgrund der Imagination von Rezipienten offen ist. Die individuelle Identität einer literarischen Figur kann eine potentielle Offenheit zur Überhöhung und Verallgemeinerung haben. So steht die literarische Figur in einer Spannung zwischen Individualität und Repräsentation. Das Repräsentative kann zum unwandelbaren Typus oder zur historisch immer wieder verändert konkretisierbaren Symbolfigur werden.

Die dramatische Figur wird erst durch die Rolle, die der Schauspieler, Sänger oder Tänzer realisiert, zur lebendigen Erscheinung auf Bühne oder Leinwand. Die epische Figur dagegen wird als narratives Element in einen Handlungszusammenhang eingeführt und aufgrund der Textvorgabe im Zuge unserer Lektüre zur lebendigen Erscheinung in unserer Einbildungskraft. Nach dem Willen des Erzählers nimmt die Figur dessen fiktive Welt als real wahr und präsentiert sich dem Leser durch Erzählerbericht, Personenrede, erlebte Rede oder inneren Monolog. Die Figurencharakterisierung im Erzähltext erfolgt auktorial durch den allwissenden Erzähler als Beschreibung aufgrund von Aussensicht, als Kommentar und Personenhinweis, als sprechende Namengebung (Fortunatus, Quasimodo, Leibgeber, Professor Unrat, Biedermann), klangsymbolische Namengebung (Rinaldo Rinaldini, Balduin Bählmann, Nana, Lolita, Harry Haller) oder klassifizierende Namengebung (Bürger Schippel, Beau Brummel, Graf von Monte Christo) implizit-auktorial.

Figural findet die Charakterisierung auf der Ebene der redenden und handelnden Personen statt. In fast allen Fällen nämlich existiert eine Figur immer innerhalb eines narrativen oder dramatischen Figurenensembles. Je nach Wichtigkeit für Handlung und Thema lassen sich Haupt-, Neben- und Randfiguren unterscheiden. Insofern solche Figuren zueinander in Beziehung treten, entsteht ein dynamischer Interaktionsprozess. Kontrast- und Korrespondenzrelationen strukturieren das Personal. Die Konfiguration kombiniert das Personal in bestimmten Situationen. Die Figurenkonstellation folgt wenigen Grundschemata sozialer Beziehungen wie Freundschaft und Feindschaft, Liebe und Hass, Befehl und Gehorsam, Treue und Abtrünnigkeit, häufig in Form von festen Beziehungen unterschiedlichster Art (Hero und Leander, die Brüder Karamasow, Tom und Jerry, Kommissar Bärlach und Gastmann). Daneben gibt es Selbstcharakte-

risierung der Figuren in der Rede, Mimik und Gebärden sowie Fremdcharakterisierung in diesen Äusserungsformen in bestimmten Situationen.

Figur muss nicht auf einen einzelnen Handelnden beschränkt sein, sondern kann sich auch auf ein Paar (Philemon und Baucis, Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Don Quijote und Sancho Pansa, Pat und Patachon, Sherlock Holmes und Dr. Watson, Stan und Laurel, William von Baskerville und Adson von Melk) oder auch auf ein gemeinschaftlich handelndes Kollektiv (das Volk Israel, die zwölf Apostel, König Artus' Tafelrunde, König Karls Paladine, die Nibelungen, die Schildbürger, die Abderiten, die sieben Zwerge, die sieben Schwaben, kollektive Witzfiguren wie Schotten oder Ostfriesen) beziehen.

Die Doppelfigur ist eine Figurenkonstellation, die einen Beziehungszusammenhang kennzeichnet. Durch parodierende Ergänzung und ironischen Parallelismus entsteht beispielsweise aus Don Quijote und Sancho Pansa ein Doppelheld aus zwei ganz unterschiedlichen Typen. Doppelfiguren wie Max und Moritz dagegen multiplizieren einfach den einzelnen, ebenso wie einheitlich und ganzheitlich handelnde Gruppenfiguren dies mit den als einzelnen namenlos Bleibenden wie im Falle der Schildbürger tun.

Zu den Doppelfiguren gehört natürlich auch der Doppelgänger. Er verstört, denn sein Auftauchen verwischt die Grenze zwischen dem Ich und dem anderen. Den Doppelgänger gibt es nicht nur als imaginäre (Goldjakin) oder reale Verkörperung (Amphytrion) der eigenen Gestalt, sondern auch als wandelbares Alter Ego (Dr. Jekyll und Hyde), Schatten (Peter Schlemihl), Spiegelbild (Narziss), oder Porträt (Dorian Gray), als Zwilling (doppeltes Lottchen) oder doppeltes Zwillingspaar, als Ergebnis eines Rollen- und Kleidertausches (Don Giovanni und Leporello) oder eines zauberischen Gestaltwandels (Uther Pendragon als Herzog Gorlois). Seit der Antike variiert die Literatur dieses Motiv, um komische und tragische Verwechslungskonflikte, magische Bilokation und dämonische Begegnungen, betrügerische und listenreiche Täuschungen in Szene zu setzen, aber auch um Fragen nach dem Ich, d.h. nach dem Individuum, der Individualität, der Identität, der Selbstwahrnehmung nachzugehen und Gut und Böse zu veranschaulichen. Die Vielschichtigkeit des Daseins oder der unausgelebten Sehnsüchte spaltet den Helden in zwei gleichwertige Figuren, die Variationsmöglichkeiten menschlichen Erlebens und Reagierens vorführen. Das eigene Erscheinungs-

bild, die eigenen Gedanken und Gefühle der einen Figur begegnen sich als Fremdheit und stellen damit die eigene Identität in Frage. Die Teile des Doppelhelden bleiben handlungsmässig selbständige Individuen und stellen zugleich im Hinblick auf das Ideal der einheitlichen universalen Persönlichkeit zwei zusammengehörende Hälften dar.

2.3. **Erscheinungsformen**

Figur muss auch nicht auf eine Gestalt von irdisch-menschlicher Erscheinungsweise beschränkt sein; wir sprechen von Figuren sogar dann, wenn menschliche Eigenschaften auch bei anderen Geschöpfen mit im literarischen Spiel sind. In Märchen und Sagen, Fantasy und Comics, Kinder- und Jugendbüchern treten mit Donald Duck, Mickey Mouse, der Biene Maja, dem Löwen Simba, dem gestiefelten Kater, dem kleinen Drachen oder dem Einhorn Amalthea Tiere auf, die auf mehr oder weniger phantastische Weise Menschenähnlichkeit haben oder mit menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten ausgestattet sind. Doch auch auf überirdische, übernatürliche Wesen wie Götter und Geister, auf phantastische Wesen wie Dämonen und Monstren übertragen wir menschliche Merkmale körperlicher, geistiger, verhaltensmässiger Art, damit wir uns solche Erscheinungen überhaupt vorstellen können. All die erfundenen und eingebildeten Geschöpfe, die als Ausgeburten mythischer und literarischer Phantasie Geschichten bevölkern, sind deshalb durchaus Realität; und zwar dann, wenn sie als Projektionen psychischer Zustände und seelischer Verfassungen dienen, wenn sie zum vorrationalen Verständnis von Welt beitragen und menschliche Ängste oder Hoffnungen ausdrücken und verstehbar machen wollen. Wo Fragen nach Schöpfung und Untergang unserer Welt, nach Geburt und Tod zu immer neuen Rätseln führen, behalten phantastische Kreaturen als Figuren ihre Funktion für die Welt- und Selbstauslegung des Menschen. Der Mensch als Wesen, das über sich selbst nachdenken kann, nutzt diese Fähigkeit und denkt sich Gestalten aus, um mit deren Hilfe etwas über sich selbst zu erfahren: woher er kommt, wie er lebt, wohin er geht. Über Generationen hinweg haben Gesellschaften und Kulturen mit solchen Fabelwesen gelebt, sie mit symbolhaften Bedeutungen ausgestattet. Da Phantasie und Imagination aber immer nur aus der empirischen Realität und der menschlichen Vorstellungskraft, also einem begrenzten Reservoir und Repertoire, schöpfen können, wiederholen

sich im Grunde stereotyp wenige Variationstypen: hypertrophe Monstren, groteske Scheusale als Kombinationen tierischer und menschlicher Körperteile, menschenähnliche Verkörperungen von Tugenden und Lastern, von Normen und Werten, geisterhafte und dämonische Repräsentanten von Tabus, Geheimnissen und Anderswelten, göttliche und widergöttliche Wesen eines religiösen Kosmos – all diese Phantasiewesen agieren als Erzählfiguren, verkörpern auf fabulöse Weise menschliche Vorstellungen von erklärlichen wie unerklärlichen Phänomenen und sind immer auch Objekte analogischer Deutungen, zumal im Mittelalter.

2.4. **Autoritatives und rezeptives Sinnpotential**

Figuren werden aus der Phantasiewelt geboren und fiktiv verlebendigt, in Aussehen, Gebärden, Beziehungen. In der Phantasie eines Autors spiegelt sich nicht zwangsläufig die reale Welt seiner oder der allgemeinen Erfahrungswirklichkeit, sondern Figurengestaltung kann auch das Typische zur lebendigen Gestalt machen, und nicht nur reale Personen naturgetreu als literarische Figuren porträtieren. Vor allem Romanfiguren von Balzac, Zola, Dickens, Raabe oder Storm sind Beispiele dafür, dass die Verlebendigung von Figuren durch den Autor im Text als auch beim Leser durch die Lektüre nicht mimetisch erfolgt, sondern auf eine Wesentliches akzentuierende typisierende Weise. Figuren wie Lucien Chardon, Nana, David Copperfield, der «Hungerpastor» Hans Unwirsch oder der «Schimmelreiter» Hauke Haien enthalten neben realistischen Wesenszügen vor allem auch gegenüber realen Personen der Erfahrungswelt symbolische Verstehensmöglichkeiten, die ihre Handlungsbedeutung potenzieren und differenzieren können. So sieht man im Spätwerk Raabes in den Hauptfiguren gerne vornehmlich das Kauzig-Schrullige, das Weltabgewandte, obwohl sie nicht als solche Sonderlinge konzipiert sind. Die immanente Aussageintensität von Figuren kann das Bewusstsein ihrer Schöpfer übersteigen, kann sich sogar gegen deren Absicht kehren. Der konservativ legitimistischen Gesinnung ihres Verfassers zum Trotz sind Balzacs Romanfiguren zu Symbolfiguren einer korrupten, dem Untergang geweihten Aristokratie geworden.

Literarische Figuren bestehen aus Sätzen, sind keine realen Personen. «Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern nur die fünf Vokale haben dich

miteinander erzeugt.» So Leonce in der 3. Szene des 1. Aktes von Büchners *Leonce und Lena* zu Valerio. Hier wird uns im dramatischen Spiel der Illusionsbrechung die Künstlichkeit von Figuren als solchen des Redens und des Erzählens deutlich gemacht. Vom Leser und Zuschauer aber werden die Figuren wie Menschen aus Fleisch und Blut und dem erworbenen Schema der Personenwahrnehmung rezipiert. So wie wir gelernt haben, Personen in der Wirklichkeit wahrzunehmen, so entnehmen wir den Texten Beobachtungen, die dem Leben entsprechen, und zwar abhängig von unseren Lebensdispositionen wie Alter, Geschlecht, Beruf, Milieu, Ethnie, Situation usw. Natürlich steuert die Art und Weise, wie ein Autor Figuren erfunden hat und in der fiktiven Welt agieren lässt unser Leserbewusstsein und unsere Wahrnehmung seiner Figuren. Der Rezipient aber konkretisiert die Figuren mittels seiner Imagination zu gleichsam lebendigen Personen in seiner Vorstellungswelt, obwohl, oder vielleicht sogar gerade weil die Informationen über die Figuren durch die Textvermittlung begrenzt sind.

3. – FIGUR ALS INDIVIDUELLE IDENTITÄT

3.1. Individuum

Individuum bezeichnet im Lateinischen als Lehnübersetzung von griechisch *átomon* das Unteilbare. Seit der späten Stoa steht der Begriff für das Einzelwesen, das nicht mehr geteilt werden kann, ohne seine Eigenart zu verlieren. Gemeint ist damit im weiteren Sinne jedes Einzelwesen, im engeren Sinne der Einzelmensch mit einer bestimmten Identität, mit einer bestimmten sozialen Rolle und mit dem Bewusstsein von seiner Besonderheit, der Individualität also. Individualität ist eine Relation, eine Differenz zwischen *ego* und *alter*, aus der sich die Struktur persönlicher bzw. figürlicher Identität beschreiben und erklären lässt. Identität ist bedingt durch persönliche Erfahrung und interaktives Handeln im Einverständnis und im Gegensatz mit anderen in der Welt und erwächst in dieser. Identität definiert das Verhältnis eines Einzelnen zu anderen Einzelnen, zu einer Gruppe, zu einer Gemeinschaft. Man kann unter Individualität deshalb hauptsächlich die numerische Vereinzelung in der Gesellschaft verstehen, besonders dann, wenn sich diese Vereinzelung in einer

besonders herausgehobenen, konfliktträchtigen oder führungsspezifischen Position einer einzelnen Person gegenüber einer Vielheit oder Masse, in sozialen oder emotionalen Beziehungen zu anderen zeigt. Daraus ergeben sich geistige wie handelnde Verhältnisse des Individuums zur Gesellschaft und führen zu grundlegenden Voraussetzungen für die Charakterisierung einer Person.

Entstehung von Identität ist immer auch Ausbildung des Wissens eines Einzelnen um seine Stelle in der Gemeinschaft: Identität ist somit eine Form des Bewusstseins. Voraussetzung dafür ist, dass ein Einzelner so aus sich heraustreten kann, dass er für sich selbst zum Objekt wird und damit auch Distanz zu seiner Umwelt gewinnt. Dies wiederum setzt eine besondere Form der Aktion und Reaktion der Einzelnen in der Interaktionsgemeinschaft voraus: das Agieren und Reagieren mit Hilfe signifikanter Gesten und Symbole. Identität ist somit ein Prozess, in dem die gesellschaftliche Übermittlung von Gesten und damit die Organisation der gesellschaftlichen Handlung im Verlauf der Sozialisation in den Einzelnen verlegt und von ihm übernommen wird. Aus der Beziehung des Individuums zu anderen können wir die eigenwertige Einheit seines Ichs, seine geistige Bewusstheit und mit ihr seine Fähigkeit zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis feststellen.

Mittelalterliche Literatur zeigt, wie der Mensch seine Identität unmittelbar aus den religiösen und sozialen Ordnungen empfängt; er ist mit ihnen eins, kann sich nicht als isoliertes Individuum denken. Der Mensch erlebt sich vielmehr als fest eingefügt in seine Lebensformen, die, überhöht von Religion und gesellschaftlichen Idealisierungen wie in der höfisch-ritterlichen Literatur, ihm als natürlich erscheinen. Deshalb kommt die Kirche mit einem endlichen Arsenal von Typen aus, die von der Heilsgeschichte vorformuliert sind und zugleich die gesellschaftliche vorgegebene Funktionsteilung sanktionieren. Der Mensch ist nicht biographisch definierbar, sondern durch die Wiederholung zeitlos gültiger Wahrheiten. Das Bestreben, am Besonderen das Allgemeine zu zeigen, im jeweiligen Einzelfall die Idee überzeitlicher Deutungsmuster zu vermitteln, prägt die Kunst des Mittelalters («universalia sunt in rebus»). Seit sich durch den Nominalismus eine zunehmende Umkehrung der im Mittelalter vorherrschenden Sicht, dass die Idee den Vorrang vor dem Individuellen habe, anbahnte, und der *ordo*-Gedanke, der dem Einzelnen nur in seinem festgelegten Verhältnis zu einer übergreifenden hierarchischen

Ordnung seine soziale Identität gab, durch die dem Einzelnen von Renaissance und Humanismus zugestandenen Möglichkeiten sich von autoritativen Werteordnungen loszusagen, wird das Individuum zunehmend als ein mit Rechten zur Selbstverwirklichung ausgestatteter Mensch betrachtet. Ein Selbstbewusstsein, das sich in der Sozialisation ausbildet durch das Ausbalancieren divergierender Ansprüche unterschiedlicher sozialer Subsysteme, gibt es noch nicht.

Grundsätzlich kann man sagen, dass seit dem 17./18. Jahrhundert die individualisierende Figurenkonzeption zunimmt. Was durch die Erfahrungen und Beziehungen eines Individuums zur Ausprägung und Entfaltung gelangt, macht zunehmend seine Individualität aus. Die Entwicklungen und Wandlungen lassen zusammen mit ererbten Veranlagungen Einstellungen und Verhaltensweisen entstehen, die zur Bildung und Verfestigung von Persönlichkeit führen. Grimmelshausens Simplicissimus sammelt auf der Weltbühne seine ihn formenden Erfahrungen, Goethes Bildungsroman erzählt vom Werdegang Wilhelm Meisters als ein Streben nach Vollkommenheit durch ästhetische und soziale Erfahrungen.

Will literarische Darstellung demnach Figuren als fiktive Personen erscheinen lassen, müssen diese analog zu natürlichen Personen auf einzigartige Weise und mit bestimmten Qualitäten existieren, ihre Identität über das eigene Bewusstsein und im Verhältnis zu ihrer sozialen Umwelt erfahren; denn der soziale Charakter von Personsein wird durch das Kommunikationsgeschehen der Handlung im dargestellten privaten und im öffentlichen Raum vermittelt. Literarische Figuren haben dann persönliche Identität und Individualität, wenn sie als Träger mentaler und physischer Prädikate auftreten und uns über einen auktorialen Erzähler oder durch ihre Rede personale Merkmale ihres Innenlebens und ihres Wesens zugänglich und psychologisch als unverwechselbar und bezogen auf ihre Person einzigartig glaubwürdig machen.

3.2. **Person**

Menschliche Figuren treten in fiktiven Welten der Narration oder des Theaters dann als Individuen auf, wenn sie als natürliche Personen dargestellt sind. Im Lateinischen bezeichnete *persona* ursprünglich die Maske des Schauspielers, der durch deren Schallloch tönt (lat. *sonare*) und durch Sprache und Stimme Unverwechselbarkeit und Einzigartig-

keit des darzustellenden Menschen als Figur verdeutlicht. Deshalb geht der Begriff *persona* auch auf den durch die Maske dargestellten Charakter, die Rolle über, um dann – wie viele andere Ausdrücke von Bühne und Theater auch – zuerst durch das mittelhochdeutsche *persône* in den allgemeinen Sprachgebrauch übernommen und auf den alltäglichen Lebensbereich übertragen zu werden und das Wesentliche im einzelnen Menschen anzusprechen, was nur jeweils einem bestimmten, einzigen Individuum zukommen kann. Aristoteles unterscheidet dabei «ethos» als die bleibende, ausgeprägte Eigentümlichkeit und «pathos» als den augenblicklichen und wechselnden Seelenzustand einer Person. Sowohl die konstante Grundstruktur als auch die variable Situationsstimmung sind es, die einer Person Identität und Individualität verleihen.

Die Ausbildung von Persönlichkeit und der Grad an Individualität entscheiden bei literarischen Figuren über ihr Profil, das sowohl durch die Notwendigkeit zu psychologischer Personenzeichnung als auch durch Handlungsnotwendigkeiten geprägt sein kann, das differenziert, aber auch so schematisiert sein kann, wie das geradezu als Merkmal jener Literatur der Fall ist, die wie Fabel, Schwank, Legende, Posse, Typenkomödie oder Kasperltheater Grundfunktion und Inhaltsprinzipien variierend wiederholt oder sich an die Erfüllung fester Vorgaben hält. Konstituenten des Schemas von Trivialliteratur beispielsweise sind Handlung, Stil – und Figuren. Die schematisierte Personenzeichnung, die keine Individualität, keine Differenzierung, keine Vielfalt kennt, ist bei Romanheften, Comics, Zeitschriftenromanen oder Fernsehfolgen besonders auch durch die serielle Erscheinungsweise als unveränderliche Typisierung oft durch eine hausinterne Regelpoetik des Verlags oder der TV-Redaktion festgelegt. Die Figuren treten mit stereotypen äusserlichen Kennzeichen und vorbestimmten charakterlichen Merkmalen auf. Dadurch entsprechen sie den feststehenden Handlungsfunktionen als Helden oder Gegenspieler sowie den auf sie gerichteten Rezeptionserwartungen. Sie erheben keinen literarischen Anspruch, als Personen zu gelten; denn ihre schablonenartige Wesenhaftigkeit macht sie zu unpersönlichen Akteuren mit austauschbarem Äusseren und beliebigem Innenleben.

Dabei dient uns der Begriff der Person im literarischen Zusammenhang nicht zur spezifischen Identifikation von Figuren, auch wenn es sich um ein Prädikat handelt, das der Figur realistische Lebensnähe und Persönlichkeit als besonders ausgeprägte, handlungsbedeutsame

Eigenart zubilligt. Es gibt aber keine Eigenschaft, die «Personsein» hiesse. Es ist vielmehr so, dass wir aufgrund bestimmter menschlicher Eigenschaften oder der Kenntnis bestimmter Menschen, die wir zuvor in unserer realen Erfahrungswelt identifiziert haben, von Figuren sagen, sie seien Personen.

3.3. **Gestalt**

Vom Verbum 'stellen' ist 'einrichten', 'gestalten' abgeleitet, und zwar in seiner mittelhochdeutschen Bedeutung als Substantiv im Sinne von 'Aussehen', 'Beschaffenheit'. Die gestalthafte Eigenart einer Erscheinung liefert immer die ersten phänomenalen, ästhetischen, normativen oder psychologischen Identifizierungs- und Beurteilungsmöglichkeiten. Die äussere Erscheinung eines Menschen, seine Gestalt, ist deshalb für die Figurenzeichnung ein wesentlicher Faktor. Die Darstellung des körperlichen Aussehens vermittelt den optischen Eindruck von Figuren. Grundkategorien wie schön oder hässlich, gross oder klein, kräftig oder schmächtig, jung oder alt und der Grad ihrer Konkretheit, mit der sie gestaltförmig wahrgenommen werden können, dienen der Identifikation der Figuren, erfüllen aber häufig auch jeweils ein menschliches Wertbedürfnis, das sich in den Figuren veranschaulicht bestätigt oder verworfen sieht.

Aus Judiths reizvoller Gestalt im *Grünen Heinrich* spricht erfülltes Dasein; sie verkörpert Natur und Lebensfülle, was ihre Schönheit ausmacht und ihre Anziehungskraft für Heinrich verständlich macht. Die Hässlichkeit des buckligen Gnoms Quasimodo macht die Rolle des Glöckners von Notre Dame als Ausgestossenen anschaulich, seine unerfüllte Sehnsucht nach Liebe und menschlicher Gesellschaft verständlich und ist ein wirkungsvoller Kontrast zur Zigeunerschönheit Esmeralda. Für Figuren wie Bel Ami oder die Kameliendame ist die Gestalt Grundvoraussetzung ihres Handelns als Galan und Kurtisane und somit ein Merkmal ihrer Persönlichkeit, das für ihre Einstellungen und Haltungen entscheidenden Einfluss hat.

An Gestaltmerkmalen, und zu diesen gehören auch Kleider und Utensilien, an denen wir den Hofnarren Rigoletto, den Naturmenschen Papageno, die Zigeunerin Carmen erkennen, lässt sich deshalb auch unsere Sympathie oder unsere Antipathie für bestimmte Figuren festmachen, weil deren äusserliche Merkmale ihrem Wesen entsprechen. Aufgrund solcher weitverbreiteter Erzähltraditionen und literarischer

Darstellungsmuster haben körperliche Attribute für die Gestaltung literarischer Figuren und für unsere Erwartungen an diese typologische Bedeutung gewonnen, die durch die Handlung entweder – wie im Falle von Caliban oder Richard III. – bestätigt oder – wie im Falle des Biests als Gefährtin der Schönen oder Porgys als Verehrer von Bess – konterkariert wird. Dass literarische Gestalten deshalb auch bewusst zu Verkörperungen von ethnischen Klischees und ideologischen Vorurteilen sowie deren Propagierung eingesetzt werden, zeigen Darstellung und Rezeption einer Figur wie Jud Süss, von Wilhelm Hauff und Lion Feuchtwanger jeweils zur Titelfigur von Novelle und Roman gemacht, als «Rassenschädling» und machthungriger Bösewicht im Dritten Reich, zumal in Veit Harlins gleichnamigem Film.

So ist die Gestalt oft buchstäblich die Verkörperung der Gesamtheit geistig-seelischer Eigenschaften eines Menschen, seiner Wesensart, und sie macht den Menschen erkennbar zum Träger bestimmter Wesenszüge. Dass damit auch die Gestalt nach Kategorien leicht typisierbares Darstellungsmittel für Figuren wurde, liegt auf der Hand.

3.4. **Charakter**

Das griechische *charaktér* meint Kennzeichen, Merkmal, Stempel, Gepräge, was durch Einritzen oder Kratzen entstanden ist. Deshalb bezeichnet auch das spätmittelhochdeutsche *karakter* noch Schriftzeichen, Buchstabe, auch Zauberzeichen im Sinne von Merkmal. Für die Übertragung des Wortes auf die menschliche Wesensart war diese Bedeutung von Eigenart und Eigentümlichkeit ausschlaggebend sowie die Vorstellung, dass sich allgemeine, häufig vorkommende, zunächst eher negative Eigenschaften und Verhaltensweisen wie Prahlsucht oder Geiz in dem sie verkörpernden Menschen im Unterschied zu anderen Menschen buchstäblich ausprägen.

In einem weiteren Sinne verwendet poetologischer, literarischer Sprachgebrauch die Bezeichnung metonymisch nicht nur für die Eigenart einer Person, sondern für Person selbst. Theatersprache setzt den Begriff auch gleich mit Charakterdarsteller und Rollenfach. In diesem Verständnis ist Charakter deshalb auch für alle Figuren in fiktionalen Texten gebräuchlich, unabhängig vom Grad ihrer sie charakterisierenden Individualisierung. Das englische *character* hat diese metonymische Bedeutung ganz allgemein für literarische Figur bis heute beibehalten.

Im engeren Sinn wird Charakter als Bezeichnung für eine Figur mit unverwechselbar-einmaligen Merkmalen oder auch Absonderlichkeiten in Sprache und Verhalten verwendet. Deshalb gilt der Typus, wie er im Roman und auf der Bühne vom 16. bis 18. Jahrhundert anzutreffen ist, in diesem Sinne als Charakter: eine Figur, die als Verkörperung einer zumeist negativen Haupteigenschaft bzw. eines standardisierten Bündels einiger weniger um sie gruppierter tadelnswerter Merkmale angelegt ist. Insofern ist der Charakter auch praktisch unbegrenzt in sozialen Charakteren wie Narren und Diener als komische Possenreisser oder in (un)moralischen Charakteren wie Geizigen, Hypochondern, Eitlen, Neidern und Weiberfeinden als lächerliche Lasterhafte wiederholbar. Für Marlowe, Molière oder Gottsched bedeuten darum Charakter- und Typenkomödie durchaus dasselbe; denn die Vorliebe englischer Bühnenautoren und französischer wie auch deutscher Aufklärer für das Allgemeinmenschliche verstärkte das typologische Konzept literarischer Charaktergestaltung als vereinseitigender sittlich-sozialer Eigenart eines Menschen zu moralisch-lehrhaften Zwecken noch.

Der Charakter von Figuren bestimmt neben ihrer sozialen Position, ihrer kulturellen Herkunft und den Ereignissen ihre Haltung, ihr Verhalten und ihre Beziehungen. Besonders die Oper nutzt solche Figuren für ihre dramatischen Handlungen. Die Eifersucht Josés, die Hysterie Elektras, die Milde Titos, die geschäftstüchige Listigkeit Figaros, die Leichtfertigkeit Manon Lescauts, die Sanftmut Paminas, der Egoismus des Fliegenden Holländers, die Souveränität und Reife der Marschallin, der selbstverantwortliche Mut Arabellas spinnen die Handlungslinien, schürzen und lösen Konflike, in denen die den Charakteren entsprechenden Affekte und Emotionen musikalisch adäquat zur Darstellung kommen können.

3.5. **Rolle**

Auf den speziellen Gebrauch von *rotulus* in der Bedeutung von Schriftrolle mit dem aufgezeichneten Text für eine darzustellende Figur durch einen Schauspieler geht die Verwendung des Begriffs für Position, Funktion, Aufgabe zurück. In allgemeinen Redewendungen wie «eine Rolle spielen» oder «sich in eine Rolle versetzen» ist diese spezielle Bedeutung noch erhalten. Wesentlich für die Bestimmung, das Auftreten, die Stellung, die Erscheinung einer literarischen Figur

in ihrer fiktiven Welt und für unser Verständnis von ihr ist ihre Rolle. Das menschliche Subjekt wird mit seiner Rolle nicht als Gesamtperson, sondern in seiner Eigenschaft als Funktionsträger und Inhaber oft unterschiedlicher Positionen konfrontiert, was angesichts seiner vielschichtigen Lebenswirklichkeit bedeutet, dass das offensichtlich in zahlreiche soziale Probleme gestellte menschliche Subjekt dank Erfahrung und Wissen über mehrere Rollen flexibel verfügen kann. Die jeweilige Rolle wird gemeinhin durch gesellschaftlich festgelegte, konventionalisierte Verhaltensweisen bestimmt, kann gewählt und muss als Handlungspraxis erlernt werden. Sie legt die Art und Weise des Verhaltens eines Individuums innerhalb von Gesellschaft und auch im Rahmen von deren Erwartungen an das Individuum fest. Ein Teil der Rolle, die ein Einzelner spielt, ist durch die Zugehörigkeit von ethnischen Gemeinschaften wie Nation, kulturellen Gemeinschaften wie Sprache und Religion, von politischen Gemeinschaften wie Staat, Partei, Interessensverbänden, von sozialen Gemeinschaften wie Familie, Nachbarschaft, Stand, Beruf, Sport und ist – zumindest bei der Geburt ohne Wahlfreiheit – durch das biologische Geschlecht vorgegeben. Immer ist die Rolle mit Rechten und Pflichten eines Menschen in einer Gruppe verknüpft, und die Einhaltung der Konventionen wird von den Interaktionspartnern erwartet. Durch die Wahrnehmung von Rollen werden diese Rechte und Pflichten in konkretem Handeln realisiert.

Auch literarische Figuren haben eine Rolle inne, die durch die Erwartungen an ihr Verhalten durch andere Figuren sowie durch den Leser festgelegt wird. Im Theater legt das Rollenfach den Schauspieler aufgrund seines Äusseren und seiner Fähigkeiten auf einen Typus fest. Das Musiktheater kennt eine Grundeinteilung der Singstimme in wenigstens fünf Lagen (Sopran, Mezzo/Alt, Tenor, Bariton, Bass), die auch für die Rollentypik von Belang sind. So ist die Soubrette die listige Dienerin (La serva padrona, Marzelline, Rosalinde) oder schlaue Liebhaberin (Norina, Fiametta), der Koloratursopran verkörpert die dämonischen (Königin der Nacht) oder rasenden Weiber (Vitellia, Donna Anna, Lucia di Lammermoor), der lyrische Sopran die reine Liebende (Gilda, Michaela), die oft nicht deutlich getrennten Mezzo- und Altpartien gehören der dämonischen Verführerin (Venus, Carmen), der leichtfertigen Liebhaberin (Dorabella), der komischen Alten (Marzelline, Beatrix). Bei den Männerstimmen kennen wir den Heldentenor (Parsifal, Siegfried, Lohengrin), den lyrischen Tenor

(Tamino, Lionel, Duca di Mantova, Don Carlo), den Buffo-Tenor (Wenzel, Dr. Cajus), den Kavaliersbariton (Don Giovanni, Guglielmo, Graf Almaviva), den Buffo-Bariton (Figaro, Doktor Malatesta), den Heldenbariton (Marquis Posa), den Buffo-Bass (Don Alfonso, Dulcamare), den dämonischen Bass-Bariton (Kaspar, der fliegende Holländer, Scarpia, Jago), den komischen Bass-Bariton als Diener (Leporello), als Hahnrei (Osmin, Bartolo), als tragikomische Person (Falstaff, Beckmesser), den Bass als tragischen Alten (Boris Godunov, König Philipp, Marke), als unheimliche Erscheinung (Mephisto, Klingsor), als Mantelrolle (van Bett, Ochs).

Die romantische Ironie oder Brechts Verfremdungseffekt, die Schauspieler zur distanzierten Kommentierung der Bewandtnis der Handlung und der Tragweite ihrer eigenen Bedeutung darin aus der Rolle fallen lassen, machen sich Rollenschema als Handlungsweise und Rollentypik als Figurenzeichnung dramaturgisch kontraproduktiv zunutze, wenn Tiecks Gestiefelter Kater oder Brechts Peachum in der *Dreigroschenoper* an der Bühnenrampe zum Zuschauer gewandt über menschliche Unzulänglichkeiten, die das Stück vorführt, als Kommentatoren ausserhalb der Handlung räsonnieren.

Literarische Figuren zeigen uns als Rollenträger vor allem die entstehenden Konflikte, wenn Rollenerwartungen nicht erfüllt werden. Dieses Nichteinhalten von Rollenverpflichtungen wird je nach ihrer Bedeutung für die Gesellschaft mit negativen Sanktionen belegt. Vor allem die Figuren der klassischen Ideendramen Goethes und Schillers wie Iphigenie und Faust, Don Carlos oder Wallenstein zeigen uns, dass der Einzelne nur bedingt über Formen und Absichten seines Verhaltens frei entscheidet. Gesellschaftliche oder sittliche Erwartungen an das Verhalten dieser literarischen Personen kollidieren mit deren rollenhaften Selbstverständnis und führen in Rollenkonflikte zwischen Tochter und Geliebter, Frau und Herrscherin oder Sohn und Liebhaber im Spannungsfeld von Entscheidungsfreiheit und höherer Notwendigkeit. Solche Figuren verdeutlichen ein geradezu anthropologisches Grundproblem, das im Verhältnis von Rolle und Identität aufgeworfen wird, nämlich die Frage, ob die für die eigene Person geeignete Existenzform gefunden wurde. Dahinter steht als Ungewissheit, ob die übernommene Rolle, um die eigene Person nach den angenommenen, antizipierten Erwartungen der anderen auszurichten oder in Konfliktsituationen die richtige Lebensentscheidung zu treffen, angemessen war. Jede Rolle bezieht sich auch auf eine

bestimmte soziale Position unabhängig von der Frage, welche Person diese Position tatsächlich einnimmt. Deshalb kann das Schicksal zum Rollenkonflikt führen, wie im Falle Aidas, die sich zwischen ihrer Rolle als Tochter und als Liebende entscheiden soll. Auch Status und dazugehörende Rolle können nicht mit dem Rollenträger übereinstimmen und zum tragischen bzw. komischen Scheitern von Rolleninhabern wie bei der Amazonenkönigin Penthisilea bzw. einer Schwankfigur wie dem hochstaplerischen, prahlerischen Falstaff oder dem demagogischen Karrieristen Chlestakow aus Gogols *Revisor* führen können.

Zweifel, die von solchen Widersprüchen herrühren, führen zum seelischen Zwiespalt und zu einem gestörten Verhältnis gegenüber der Umwelt. Figuren von Thomas Mann wie Tonio Kröger, Felix Krull oder Gustav Aschenbach begegnen uns auf dem schmalen Grat zwischen dem Drang nach Selbstverwirklichung als Künstler, auch Lebenskünstler, und den einengenden Zwängen bürgerlicher, gesetzlicher Ordnung. Figuren dagegen wie Merlin, Nathan der Weise oder Stechlin lehren uns als Leitbilder gleichsam souveränes Verfügen-Können über Rollen; wohingegen das Schicksal von Verrätern wie Ganelon, von Empörern wie Prometheus, von Verführern wie Valmont, von Entrechteten wie Woyzeck die tragische Unausweichlichkeit von Rollenverhalten bewusst macht.

4. – TYPUS

4.1. Begriff und Bedeutung

Das griechische *typos* bedeutet Schlag, Stoss, Abdruck, Gepräge, Bildwerk, Schriftduktus, Abbild, Vorbild, Gestalt, Umriss, Regel, Entwurf. Von dieser Grundbedeutung des durch Schläge oder Druck Prägenden kommt die metonymische Verwendung als Druckletter wie im übertragenen Sinne als Eindruck. Das lateinische *typus* meint in erster Linie Figur, Bild, Muster; das gleichlautende spätlateinische Wort soviel wie regelmässige Wiederkehr, Vorbild. Unser Sprachgebrauch von Typus oder Typ wird demnach in den unterschiedlichsten Anwendungsbereichen wie der Theologie, der Ästhetik, der Poetik, der Grammatik, der Technik, der Psychologie, der Ökonomik, der Soziologie oder der Geschichte von der Grundvorstellung bestimmter

Kategorien geprägt, die modellartig oder gar musterhaft gemeinsame Merkmale einer beispielhaften Grundform oder eines Urbildes ausmachen. Seit dem 18. Jahrhundert gibt es die Pluralform 'Typen', seit dem frühen 20. Jahrhundert den eindeutschenden Singular 'Typ', der die besondere, von anderen Produkten derselben Funktion abweichende Bauart eines in Serie gefertigten Erzeugnisses, Modells, Sorte oder die dafür verbindliche Norm meint.

Dementsprechend ist das Adjektiv ‚typisch' vom griechischen *typikós* für bildend, bildlich, figürlich bzw. vom lateinischen *typice* (spätlat. *typicus*) für regelmässig wiederkehrend abgeleitet und steht als Adjektiv für die wesentlichen gemeinsamen Merkmale einer Gruppe von Phänomenen. Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts bezeichnet das Adjektiv auch jemanden und etwas im Sinne von kennzeichnend, charakterisierend, nachdem es zuvor schon in der Theologie für vorbildhaft, vorgebildet verwendet worden war. Das «Typische» ist demnach die Erscheinung des Allgemeinen, Wesentlichen oder Gesetzmässigen. Typologien oder Idealtypen bringen die Vielfalt gleichartiger Phänomene unter abstrakte Begriffe, ordnen damit Typen und klassifizieren diese systematisch.

Übertragen auf den menschlichen Bereich kennzeichnet Typus/Typ die einer bestimmten Gruppe von Personen gemeinsamen, für diese Gruppe charakteristischen wesentlichen psychischen und physischen Ausprägungen oder auch die Summe der gemeinsamen Merkmale, die sich als Idealfall einer Grundform oder Urgestalt erweisen. Sind diese für die Erscheinungsform einer Person ausschlaggebend, wiederholen sich diese in einer Person, dann ist diese ein Typ. Selbstverständlich existieren in der Realität keine Idealtypen, sondern nur Mischtypen, und die Zuordnung von Individuen zu einem bestimmten Typus ist immer nur eine graduelle Annäherung an einen Idealfall gegenüber der geringeren Annäherung an andere Idealfälle. Ist die Wiederholung und Ausprägung der gemeinsamen Merkmale besonders bezeichnend ausgebildet, so dass wir es mit einem geradezu klassischen Vertreter einer bestimmten Gattung oder Kategorie von Menschen zu tun haben, dann wird dessen Kennzeichnung oft auf die stark stilisierten, keine Individualität aufweisenden, allgemein repräsentativen Züge reduziert.

'Typ' oder 'Type' steht als Begriff der Klassifizierung anstelle von Typ/Typus auch für einen Menschen mit auffallenden Besonderheiten und meint seit dem Ende des 19. Jahrhunderts einen Sonderling und

seltsamen Kerl; später wird so überhaupt eine männliche Person, ein junger Mann in der saloppen Umgangssprache genannt. Dabei hat sich vor allem auch die Bedeutung von Schwarm oder Idol bzw. deren Negierung mit dem Eindruck, den jemand von einem Mann hat, verbunden; gleichbedeutend mit dem französischen *type* als Idealbild («ce n'est pas mon type»).

Idealisierung macht aus Personen Typen und projiziert auf sie mustergültige und aussergewöhnliche Eigenschaften, die dadurch anschaulich und verständlich werden. Als Ideale versinnbildlichen dann Typen vorbildhafte Werte oder erstrebenswerte Lebensziele. Sie werden in solch einem Verständnis als die Einheit von Idee und Erscheinung in Person und Gestalt eines Menschen verkörpert. Der Idealtyp kann zu einem Leitbild, einem Idol, einer Kultfigur werden. Oder auch das Gegenteil von allem. Die Überlieferung oder besser noch: überliefernde Autorität kann intentional allgemeine und wesentliche Züge einer historischen Person als deren typische herauskristallisieren und mit ihnen abstrakte Tugenden oder Laster fixieren, als wahr behaupten und damit ein verehrungswürdiges Vorbild oder eine verabscheuungswürdige Warnfigur schaffen. Kirchliche Propaganda beispielsweise hat dazu geführt, dass Theoderich der Grosse als Dietrich von Bern in Sage und Legende als Typ zu einer diabolischen Gestalt verfälscht wurde, während die Beschönigung der wahren Sachverhalte aus dem adeligen Strauchdieb und Fehderitter Götz von Berlichingen ein Freiheitsideal des Sturms und Drangs machten.

Die Anwendung des Typus-Begriffs ist somit auch Ausdruck eines Denkmusters und einer Weltsicht, in denen die vielen einzelnen Ichs zu einer überschaubaren, sozial definierten Klasse von kollektiven Charakteren zusammengeschlossen werden, die jeweils den sozialen Ort des Einzelnen, seine Zugehörigkeit zu einem Charakter, seine Funktion und seinen Rang in der Gesellschaft repräsentieren. Mehr oder weniger explizit wird dabei angenommen, dass der Einzelne im Typus aufgehe. Im Falle von historischen Personen, die zu Symbolfiguren geworden sind, muss man allerdings auf Differenzierungen achten. Casanova mag ein toller Typ gewesen sein oder den Typus des Abenteurers bzw. Schürzenjägers verkörpert haben, aber er war im Leben kein Typus. Dazu – und das muss man sehr deutlich von dem historisch nicht wiederholbaren Casanova unterscheiden – hat er sich erst selbst in seinen Memoiren und hat ihn die Nachwelt gemacht, als sie ihn literarisierte und damit fiktiv wiederholbar und kreativ nachahmbar machte. Das

bedeutet, kein Einzelner ist mit einem kollektiven Typus identisch, auch dann nicht, wenn ein Kollektiv und in ihm der Einzelne eine gemeinsame, von allen Mitgliedern geteilte Weltsicht und Wirklichkeitsordnung hat. Ein Einzelner ist nur mit sich selbst identisch.

Dies freilich ist neuzeitliche Sicht. Mittelalterlicher Herkunft sind Denkmuster, die singuläre menschliche Erscheinungsweisen in Realität und Fiktion unter Aspekten des Typischen fassen. Sie haben eine Entsprechung in jener Geschichtsbetrachtung, die von der theologischen Denkform der Typologie geprägt sind. Aus einer Gegenwartsperspektive deutet Typologie die Welt als Geschichte durch die sinn- und stilgebende Anverwandlung des Gewesenen an das Neue. Dieses Verständnis schlägt sich im allgemeinen Verständnis von Typus im 17./18. Jahrhundert als Idealbild und Inbegriff sowie vor allem in der theologischen Bedeutung von Vorbild nieder. Christliche Schriftauslegung hat im Alten Testament verheissungsvolle Vordeutungen und Vorausbildungen gesehen, die in Dingen, Gestalten, Geschehnissen und Einrichtungen des Neuen Testaments als ihren Antitypen wiederkehren und so Erfüllungen gefunden hätten. Umgekehrt wurde das Neue in der Anlage des Alten Testaments wiedergefunden und das Gewesene dank seiner Vorläuferschaft an das Gegenwärtige gebunden, um dieses aus jenem als einer Offenbarung des in Gottes Heilswillen von Anbeginn her Vorgesehenen noch tiefer zu legitimieren. Die Kraft der Gegenwart, das Vergangene sich anzueignen, ordnet die alten Zeiten ohne Zögern auf das Heute hin. Ein «typisches», d.h. vorbildliches Vergangenes aus der Zeit vor Christus, in dem eine Gottesoffenbarung oder ein Aspekt menschlichen Verhaltens zu Gott unvollkommen zur Erscheinung kommt, präfiguriert ein entsprechendes, wesengleiches, aber endgültig-vollkommenes Geschehen aus dem Umkreis Jesu. Dieses ist eben nicht blosse *imitatio* des Gewesenen, sondern vielmehr dessen Erfüllung. Wie Christus im Evangelium des Johannes die altgriechischen Götter (Dionysos, Herakles, Asklepios) überbietet, so überbietet er in der Apokalypse die zeitgenössischen Götter (Mithras, Caesar) an religöser und weltlicher Macht.

Solche typologischen Denk- und Deutungsmuster beeinflussen offenbar auch literarische Figurengestaltung, zumal solche Figuren, die literarische Rezeption immer wieder zu neuer fiktionaler Existenz belebt. Gerade das antithetische Verhältnis von Typus und Antitypus (etwa Christus als menschgewordener «neuer Adam») und das positiv

gesteigerte Exempel (etwa das Selbstopfer des Gottessohnes gegenüber Abrahams gläubiger Bereitschaft zur Sohnesopferung als eschatologische Heilsverwirklichung) haben die Figurengestaltung und die Figurenkonstellation in der Literatur als Grundmöglichkeiten der Welterfahrung von Leid und Erlösung – beispielsweise in der Literatur des Expressionismus – nachhaltig beeinflusst. Im Laufe der Entwicklung der typologischen Exegese seit dem Hochmittelalter wurden Typen und Antitypen auch aus den antiken Mythen (Orpheus als Typus Christi) und der antiken Geschichte (der Kaiser der *pax romana*, Augustus, als Typus des Friedensherrschers Christus) geformt. Einen Sonderfall stellen die sogenannten Naturtypen dar, die vor allem in den mittelalterlichen Bestiarien seit dem *Physiologus* als Praefigurationen Christi gedeutet werden. So wird beispielsweise das Einhorn als Allegorie der unbefleckten Empfängnis und der Menschwerdung Christi gedeutet und gelangt auf diesem Wege als phantastische Figur in die Literatur des Abendlandes, wo es dann auch noch in zahlreichen anderen symbolischen Bedeutungen Verwendung findet.

Typologisch gesehen, ist also das «Typische» einer literarischen Figur die wiederkehrende wesentliche Erscheinung des einzelnen und des Gattungsmässigen, das in einem Prototyp wie Don Juan modellhaft vorgeprägt, in dessen Nachfolgern des «Donjuanismo» gleichsam seriell immer wiederkehrt; denn Ziel und Zweck dieser literarischen Figurendarstellung ist es oft, im Einzelfall selbst zugleich das Allgemeine zum Ausdruck zu bringen und folglich das Überindividuelle, das Allgemein-Repräsentative zu betonen. Freilich im Gegensatz zur dogmatischen Heilstypologie bekommt der literarische Typus im Überlieferungsprozess historisch sich wandelnder Situationen durchaus unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen durch Autoren und Rezipienten zugewiesen, wofür aber die anthropologisch konstanten formal-strukturellen Züge eines Urbildes, das gleichsam die Bedingungen eines Archetypus erfüllt, Voraussetzung sind.

4.2. **Typus als Figur**

In der Tradition der Aufklärung und ihrer Poetik wird ‚Typus' bzw. ‚Typ' verstanden als die Erscheinungsform einer Person, die auf gemeinsame charakteristische und wesentliche Merkmale einer bestimmten Personengruppe, aber auch auf die Repräsentanten besonders ausgeprägter Merkmale als Grundform oder als Urgestalt zurück-

geht. Das Typische von Figuren bringt das Allgemeine und Wesentliche zur Anschauung. Literaten der Aufklärung wie Goldoni, Molière und Lessing versuchten deshalb *Commedia dell'arte*, *Théâtre italien*, Typenkomödie fortzuführen und das Individuum als Repräsentanten seines Geburts- oder Berufsstandes (Adeliger, Bürger, Bauer, Diener, Advokat, Arzt, Gelehrter) bzw. als allgemeinen Charakter im lasterhaften Sinne (Hypochonder, Misogyn, Geiziger, Dünkelhafter, Schnorrer) wie auch im tugendhaften Sinne (toleranter und humaner Weltbürger) zu begreifen und darzustellen. Auch die durch die Aufklärung neu belebte Fabel verfährt in dieser Weise mit ihren Figuren, die sie ihrem Bildteil entsprechend der ganzen belebten und unbelebten Natur, der Menschen- und Götterwelt entnimmt. Grundsätzlich ist es gleichgültig, ob ein Sack mit den Ähren oder der Wolf mit dem Lamm oder der Junker mit dem Bauern spricht, ob also bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen natürlichen Gegebenheiten entsprechen. Deshalb treten in der Fabel gerne Tiere wie Fuchs, Wolf, Löwe, Lamm und Esel auf und verkörpern als festgelegte Typen Schläue, Habgier, Macht, Unschuld und Dummheit. Und jedesmal geht es nicht um ein Individuum aus der Tierwelt, sondern um den Repräsentanten eines Kollektivs der menschlichen Sozietät. Auch Gattungen wie der Detektiv- und Kriminalroman, der triviale Arztroman, der Heimatroman, der Western, Science Fiction kennen aus Gründen der Handlungserwartung schematisch festgelegte Figuren nach Unterscheidungsmerkmalen wie gut und böse und nach Handlungsfunktionen wie Held und Schurke.

Wegen ihrer Typik machen Namen und Bezeichnungen von Figuren, die wir auch als Typen kennen, Eigenschaften und Verhalten, Positionen und Mentalitäten auf prägnante Weise sichtbar, ohne dass wir die dahinter stehende Individualität und Identität in ihrem literarischen Handlungskontext oder in ihrem Überlieferungsprozess genau kennen müssen. Es genügt, dass wir mit einem Namen wie Reineke Fuchs bestimmte stereotype Handlungen wie List, mit Namen wie Falstaff Gefrässigkeit und Prahlsucht, mit Jago den schurkischen Verrat, mit Macbeth den ehrgeizigen Mord, mit Bottom Rüpelhaftigkeit, mit Schelmuffsky Lügnerei oder mit Volker und Hagen Klischees von Treue, mit Titania Eifersucht, mit Kara ben Nemsi edle Gesinnung, mit Stechlin Resignation, mit Tasso empfindsames Genie, mit Rose Bernd Erniedrigung, mit Gretchen verführte Unschuld verbinden können. Alles bezeichnende Merkmale, die mit den Figuren eine feste

Allianz eingegangen und zu einem stehenden Ausdruck, zur redensartlichen, weit verbreiteten Konvention und damit im kollektiven Bewusstsein mit einer festen Tradition beheimatet geworden sind.

Wir akzeptieren gewissermassen, dass solche Figuren Handlungsweisen, Charaktermerkmale und Status auf einprägsame Weise verkörpern, die in ihrem ursprünglichen Erzählzusammenhang schon überzeugend erprobt ist, deshalb aus diesem herausgelöst und reduziert auf Typisches just dieses anschaulich vermitteln und zur Kennzeichnung auch auf analoge Erscheinungen in Fiktion wie Realität angewandt werden kann. Damit schärfen solche «redensartlichen» Figuren unsere Kategorien und weiten unsere Perspektiven des Wahrnehmens, Empfindens und Urteilens, weil sie als festgeprägte und allgemeingültige Erscheinungen unser Verhalten betreffende Einsichten oder Aufforderungen zu einem bestimmten Verhalten repräsentieren. Dies sowohl wertfrei im Sinne einer sachlichen Beschreibung wie «Liliputaner» als Kleinwüchsiger und auch normativ wie ein «Blaubart» als verabscheuungswürdiger Frauenmörder oder wie «Judas» als besonders niederträchtiger Verräter. In solcher Funktion übernehmen Figuren die Aufgabe, Abstraktes in Bildhaftigkeit auszudrücken. Den Sachverhalt demagogischer Massenverführung bringt eine Figur wie ein «Rattenfänger» auf ihren metaphorischen Begriff, und ein «Beckmesser» bezeichnet einen engstirnigen, kleinlichen Besserwisser. Und wie jede Metapher können Figuren als Begriffsbilder Personen, Dinge und Vorgänge übertrieben, ironisch, euphemistisch, verunglimpfend, glorifizierend u.ä. in bildhafter Weise illustrieren. Wie eine sprichwörtliche Redensart müssen sie erst noch in einen Satz eingefügt oder Medium einer Vorstellung werden, um eine feste Aussage zu ergeben. Insofern sind redensartliche Figuren veränderlich nach Zeit und Person: Wer ist wann und warum ein «Don Juan» oder eine «femme fatale»? Dies muss erst noch konkretisiert werden. So gesehen sind die redensartlichen Figuren gewissermassen metaphorischer Rohstoff für Argumentation und Veranschaulichung. In ihrer Typik sind sie relativ konstant, und man kann sie gleichwohl individuell auf diverse gemeinte Personen und Sachverhalte übertragen, wobei ein Bedeutungswandel allerdings auf einer Werteskala von gut bis schlecht, von positiv bis negativ im Überlieferungsprozess eintreten kann.

Man denke nur an den Typ des «Schlaraffen», der ursprünglich mittelalterliche Sehnsüchte nach Sorglosigkeit und Sättigung verkör-

perte, ehe ihn theologische Kritik und bürgerliche Moral zum Inbegriff von Lastern wie Faulheit und Völlerei machten. Oder Eulenspiegel, der eine Wandlung vom bösartigen Schalk zum weisen Narren und lustigen Spassmacher durchlief. Oder Goethes Faust als Vertreter abendländischen Geistes, Ideal des tatenvollen Kulturstifters, Beispiel des irrenden Selbstverwirklichers, Vorbild des immer strebenden und deshalb erlösten Menschen, der im «Volksbuch» (1587) noch ein ketzerischer Scharlatan war.

4.3. **Typologie literarischer Figuren**

Ein literarisches Typenregister zu entwickeln, bedeutet, auf verschiedenen kategorialen Ebenen und mit unterschiedlichen Kriterien Typenfiguren systematisch nach übergeordneten Merkmalen zu erfassen und einzuteilen bzw. ihnen dies alles zu unterstellen. Dabei wird es immer zu Überschneidungen und mehreren Zuordnungsmöglichkeiten je nach gewähltem Profil kommen. Und natürlich wird so eine Typologie immer nur unverbindlich sein und nie den Anspruch auf Vollständigkeit oder Endlichkeit erheben können.

4.3.1. ***Fiktion und Realität***

Grundsätzlich sind Typen – wie alle fiktiven Figuren – entweder nach lebensweltlich realen Vorbildern geschaffen oder rein imaginativen Ursprungs. Historische Personen, die zu Gegenständen narrativer Überlieferung werden, sind als Figuren mit der Autorität und Authentizität geschichtlicher Beglaubigung ausgestattet. Ihr Leben und ihr Wirken in der Geschichte gelten als Modelle für die Gestaltung menschlicher Existenz sowie für das Verhältnis des Menschen zu Schicksal und Gott. Mythos und Literatur werden zum Gedächtnis, das die Erinnerung an Gestalten der Geschichte als fiktive Figuren möglich macht. Besonders im Dienste symbolhafter Weltdeutung, die historisch immer an ein bestimmtes Geschichtsbild gebunden ist, entwickeln sich reale Personen zu literarischen Typen. Deren Wirkung ist umso nachhaltiger, je überzeugender sie allgemein-menschliche Bedürfnisse und Hoffnungen, aber auch Ängste und Nöte verkörpern. Mächtige (Caesar), grausame (Attila), gütige (Titus), tolerante (Saladin), scheiternde (Heinrich der Löwe), selbstgerechte (Karl der Grosse), böse (Richard III.) Herrscher, mutige Helden wie der spanische Nationalheld Rodrigo Díaz de Vivar alias El Cid und die franzö-

sische Nationalheldin Jeanne d'Arc, kühne Entdecker wie Marco Polo und Columbus, empörerische Faustrechtler wie Klaus Störtebeker und Billy the Kid, Heilige wie die Kirchenväter Augustinus oder Hieronymus, die Mönche Benedikt von Nursia oder Gallus, Bischöfe wie Martin von Tours, Nikolaus von Myra, Ulrich von Augsburg oder Wolfgang von Regensburg, die frommen Sozialfürsorger wie Franz von Assisi oder Elisabeth von Thüringen, müssiggängerische Aussenseiter wie der Dandy und Flaneur George Brummel gehören in diese Kategorie von literarischen Typen, die aufgrund ihrer ursprünglichen Historizität als Vorbilder, Warnungen und pejorative Exempel fungieren und immer wieder neu gestaltet werden.

Vor allem historische Figuren in der postmodernen Literatur sind vom Autor oft nicht auf Transformation hin angelegt. Friedrich II. und Hitler in Heiner Müllers *Gundling* beispielsweise sind keine Figuren mit historischer Authentizität mehr. Vielmehr sollen die mit diesen Namen verbundenen Vorstellungen systematisch destruiert werden. So kommt es zu ziemlich grotesken Konstellationen. Hitler reitet auf Friedrich II., um nach dem Willen des Autors die Inanspruchnahme des Preussentums durch den Nationalsozialismus zu veranschaulichen. Solche postmodernen Figuren sind keine Figuren im traditionell-literarischen Sinn, sondern Facetten aus diversen Figur-Geschichten, die ihre Identität im Dienste allegorischer Auslegbarkeit aufgegeben haben und deshalb je nach Bedarf neu zusammengesetzt werden können.

Daneben gibt es erfundene Figuren, die aber historischen so nachempfunden sind, dass sie als Typen in gleicher Weise wie die narrativ überlieferten geschichtlichen Personen fungieren. Belsazar, Hermann der Cherusker, Renaut de Montauban und die Haymonskinder, King Lear, die Gotenkönigin Tamora, Mutter Courage, der Rote Korsar, Captain Hornblower, Ivanhoe, Doktor Schiwago sind Beispiele für theatralisch und narrativ erfundene, pseudo-geschichtliche Gestalten, die als Standardfiguren über ihre literarische Individualität hinaus zu allgemein-repräsentativen Typen für die unterschiedlichsten Lebensentwürfe, Weltanschauungen, Grundhaltungen oder Schicksale geworden sind. Dass sie als pseudo-historische Figuren einer fiktiven Handlung vor dem Hintergrund tatsächlicher historischer Ereignisse oder in umwälzende geschichtliche Entwicklungen eingelassen sind, erleichterte ihre Wahrnehmung als «Figuren der Geschichte».

Eine weitere grundsätzliche Kategorisierungsmöglichkeit ist die Einteilung von Typen als Solitär- oder Kollektivfigur. Zum einen gibt

es Typen, die als Solitärfigur unter einem bestimmten Namen, wenn auch in diversen literarischen Fiktionen, auftreten. Prometheus, Orpheus, Odysseus, Medea, King Arthur, Merlin, Siegfried, Hagen, Parzival, Neidhart, Orlando furioso, Eulenspiegel, Faust, Karsthans, Amadis, Don Quijote, Undine, Jedermann sind Beispiele für die narrative und theatralische Vervielfältigung und einen damit verbundenen Typisierungsprozess einer bestimmten Figur aus einem Ursprungstext, der die Typisierungsmöglichkeiten dieser Figur angelegt und vorgeprägt hat. Alle diese Figuren sind in immer neuen Rezeptionsprozessen auf vielfältige, oft widerspruchsvolle Weise immer neu konfiguriert worden. Prometheus, mythischer Typ des zornigen Empörers und schöpferischen Kulturbringers, wird beispielsweise als Solitärfigur seit dem 18. Jahrhundert durchaus gegensätzlich in Anspruch genommen: als Apotheose des Genies und selbstverantworteten Künstlertums in Goethes Hymne, als sittlich überlegener Friedens- und Dichterfürst in Percy Bysshe Shelleys *Prometheus Unbound*, als genial-schauerlicher Frankenstein in Mary Wollstonecraft Shelleys *Modern Prometheus*, als ein sich in der Moderne einrichtender Bürger in André Gides *Le Prométhée mal enchaîné*, als ein Prinzip der Freiheit, das die Mächte der Finsternis vertreibt in Carl Spitteler Epos *Prometheus und Epimetheus*.

4.3.2. ***Kollektive Persönlichkeitstypen***

Es gibt kollektive Persönlichkeitstypen, denen immer neue individuelle Verkörperungen entspringen. Besonders die sogenannten einfachen Formen wie Sage, Märchen oder Schwank bedienen sich gerne solcher Typen, um aus deren Gegensätzlichkeit pointierte Handlungskonstellationen und komische Situationen zu gewinnen.

4.3.2.1. *Kulturtypen*

Models of man sind anthropologische Kulturtypen wie die Modelle des *Homo ludens*, *Homo oeconomicus*, *Homo faber, Homo viator*, *Homo poeticus*. Sie personifizieren und repräsentieren Grundeinstellungen und Grundverhaltensweisen jenseits von eigentümlichen Wertsetzungen, unabhängig von geschichtlich bedingten Konzepten, abgesehen von bestimmten ästhetischen Gestaltungsmerkmalen und neben ihrer spezifischen Ausprägung und Rolle in narrativen Zusammenhängen. Sie werden zur Folie oder Form für literarische Figuren

wie Robinson Crusoe (*Homo oeconomicus* als Ideal), Heinrich von Ofterdingen (*Homo oeconomicus* als problematische Rolle), Ahasaver (*Homo viator* als Suchender nach Erlösung aus Schuld), Stiller (*Homo faber* als illusionäre Sicherheit), Tasso (*Homo poeticus* im Konflikt mit der Gesellschaft), die alle eigenständige Individualität, aber zugleich auch Typisches verkörpern und dadurch die für wesentlich erachteten Eigenschaften hervorheben, die als nebensächlich angesehenen Persönlichkeitsaspekte ausser Acht lassen. Ein Verfahren, das beispielsweise dem Titelhelden Walter in Max Frischs *Homo faber* in seinem Persönlichkeitszwiespalt und in seiner Existenzweise zwischen Rationalität und Irrationalität seine romanhafte Besonderheit und spezifische Ausprägung als Typus verleiht.

4.3.2.2. *Charaktertypen*

Im Falle der *type character patterns* stattet eine Charaktertradition eine Figur mit einer ausschlaggebenden Eigenschaft aus und macht diese zu einem Typus, der individuell verkörpert und erneuert werden kann. Für das Lebensschema der einzelnen Typen ergeben sich dabei vergleichbare Faktoren für Geburt, Herkunft, Werdegang, Bildung, Eigenschaften, Haltungen, Handlungsweisen, Tod. Zu solchen Charaktertypen gehören Vertreter des Idealisten, Listigen, Weisen, Dummen, Bösen, Tapferen, Feigen, Lügners, Demütigen, Schurken, Prahlhans', Tugendhaften, Sünders, Eifersüchtigen, Hahnreis, Müssiggängers, Schnorrers, Pflichtbewussten, Keuschen, Stolzen, Schuldlosen, Ruhmsüchtigen, Gefallenen usw. Dabei sind die einzelnen Repräsentanten des Typus natürlich wiederum mit unterschiedlichen Persönlichkeiten, Individualitäten, Charakteren, Gestalten und Rollen ausgestattet. Den Listigen beispielsweise finden wir mit einer Mentalität von schlau (Despina) bis verschlagen (Wurm), im Aussehen von schön (Felix Krull) bis hässlich (Bruder Rausch) in einer Rolle als Dulder ebenso wie in der als Schurke, Schalk, Narr, Schelm, Magier, Scharlatan, Diener oder Gauner in Gestalten wie Odysseus, Loki, Markolf, Pfaffe Amîs, Pfaffe vom Kahlenberg, Maugis, Eulenspiegel, Meisterdieb, Picaro, Nasredin Hodscha, Figaro, Šveijk, Tramp.

4.3.2.3. *Standestypen*

Als Standestypen verkörpern Figuren einen gesellschaftlichen Status oder auch einen bestimmten Beruf. In beiden Fällen hatte sich

vor allem über die mittelalterliche Ständegesellschaft und die herrschenden *ordo*-Vorstellungen wie auch über die kulturellen Klischees von Fremdheitswahrnehmung eine feste Zuweisung von sozialen Merkmalen als typischen Standesmerkmalen vermittelt, die in Erzähltraditionen sich als hartnäckige Klischees und langlebige Stereotypen bis heute variantionsreich und literarisch anpassungsfähig niederschlagen: asketische Einsiedler, tapfere Ritter, stolze Adelige, dumme Bauern, geizige Handwerker, edle Prinzessinen, vornehme Gouvernanten, quacksalbernde Ärzte und Apotheker, hochmütige Gelehrte, geile Pfaffen, pfiffige Schneider, prahlerische Soldaten, unehrliche Müller, geizige Reiche, ehrliche Arme, betrügerische Wirte, kupplerische Barbiere, triebhafte Dirnen, herzensgute Huren, grausame Barbaren, edle Wilde, teuflische Heiden usw. usw. Ein ganzes Typenarsenal ist seit dem Spätmittelalter durch schwankhafte Literatur, durch didaktische Literatur und geistliches Drama entstanden und an die Literatur der Neuzeit weitergereicht worden.

3.3.2.4. *Erscheinungstypen*

Ebenso einfach und eindeutig lassen sich «Typenmodelle» nach Aussehen und Äusserem von Figuren kategorisieren und beschreiben, wobei solche Erscheinungstypen mit oft sprechenden Namen wie Pygmalions Statue Galathea, die schöne Helena, Zwerg Nase, Rübezahl, Rotkäppchen, Schneewittchen, Goldmarie, Bel Ami, die schöne Müllerin, die Königin der Nacht, Klein-Zach, Hanswurst, Kasperle oder Asterix und Obelix die körperliche Konstitution oder hervorstechende Kleidung zwar als ein typisches und ihr Verhalten auch prägendes Kennzeichen besitzen, aber daneben natürlich auch noch andere Merkmale zu ihrer jeweiligen Individualität gehören.

4.3.2.5. *Geschlechtertypen*

Ebenfalls prinzipiell lassen sich Typen nach Geschlechterrollen, denen ein bestimmtes Schicksal beschieden ist oder die sich durch ein schematisiertes Verhalten auszeichnen, einteilen. Das biologische Geschlecht ist dabei Voraussetzung für die geschlechterspezifische Typisierung, die mehr negative Klischees wie die komische Alte, den verliebten Greis, den männermordenden Vamp, die habgierige Kupplerin, die zänkische Xantippe, die böse Hexe, die verführerische Nixe, das rasende Weib der *Opera seria*, den frigiden Blaustrumpf, als posi-

tive Stereotypen wie die reine Jungfrau, die gute Fee, die reuige Sünderin, die nährende Mutter kennt.

Eine bis heute lebendig gebliebene Verkörperung von verführerischer und rätselhafter Weiblichkeit hat ihre Wurzel in den Nymphen, weibliche Geister göttlichen Ursprungs, oft Töchter des Zeus, die aufgrund ihres Wohnsitzes an Gewässern, in Bergen, in Wäldern nach griechischem Glauben bestimmte Naturerscheinungen waren. Sie waren der Liebe geneigt und sollen viele Liebesabenteuer mit Göttern und Menschen gehabt haben. Man stellte sich Nymphen als jugendlich schöne Frauen vor, die oft in Gesellschaft von Pan, Hermes, Apollon, Dionysos und Artemis und in Verbindung mit Satyrn und Silenen anzutreffen waren. Sie ähneln den Feen der späteren Volkssagen. Als Nixen werden sie zu Figuren mit herausfordernder, geheimnisvoller, magischer Weiblichkeit überirdischer und menschlicher Natur zugleich. Weibliche Identifikationswünsche kristallisieren sich in dieser Figur ebenso wie die Sehnsüchte und Ängste des Mannes gegenüber Weiblichkeit. Geradezu eine Gegenfigur ist Tatjana aus Puschkins *Eugen Onegin* als der Inbegriff der innigen, arglosen, devoten Frau, Idealtypus und Frauenideal russischer Männer.

Der männliche Frauenheld kann positiv wie negativ gezeichnet sein, als Schürzenjäger haftet ihm der lässliche Leichtsinn an, als gewissenloser Verführer ist er verdammenswert. Als rasender Eifersüchtiger wie Othello oder rasender Liebhaber wie Orlando furioso ist er eine tragische Figur, weckt Sympathie und Antipathie zugleich. Feige Pantoffelhelden wie Jankyn in Chaucers *Wife of Bath's Tale* bevölkern Schwänke und Witze, Possen und Burlesken. Als Minnesklave und Venusnarr, Weiberfeind und Hahnrei ist er trotz subjektiv unglücklicher Gefühlslage und benachteiligter Position ein komischer Typ. Allgemeine Erwartung und Handlungskonvention billigen einer jungen und schönen Frau wie Rosina oder Dorina zumeist Anspruch auf sexuelle Befriedigung zu, und die ebenso Listige wie Kokette setzt mit Hilfe von Tricks und Streichen, die ohne weiteres gegen Gesetz und Moral verstossen, ihrem oft impotenten, zumeist alten, misstrauischen Ehemann, wie er zu Hauf Boccaccios *Decamerone* bevölkert, oder auch ihrem heiratswütigem Vormund, einem Hagestolz wie Doktor Bartolo, einem Hahnrei wie Don Pasquale, Hörner auf.

Ein tragisches Schicksal ist dagegen Ehebrecherinnen aus der Literatur des bürgerlichen Realismus beschert. Madame Bovary, Anna Karenina, Effi Briest brechen aus bürgerlichen Ehen aus, geben sich der

Leidenschaft zu eher mittelmässigen Männern hin, vermögen ihre Liebe aber nicht gegen individuelle Pflicht und gesellschaftliche Moral durchzusetzen und gehen daran zugrunde. Ein besseres Schicksal hat Fontane für Melanie vorgesehen: als «l'Adultera» von der Gesellschaft zwar geächtet, findet sie das wirkliche Glück nach ihrer Scheidung: «Nun kann ich mich bewähren und will es und werd' es.» Dass auch die Leugnung des anderen Geschlechts sozusagen *ex negativo* das männliche Rollenverhalten mitbestimmt, zeigt das Beispiel des Zynikers und Frauenverächters Basarow aus Turgenews Roman *Väter und Söhne.*

4.3.2.6. *Schicksalstypen*

Ein Typus, bei dem ebenfalls mehrere typologische Kategorien wie Kulturmodell, Stand, Charakter, Verhalten greifen, ist der Schicksalstyp. Er ist in erster Linie in seinen Handlungen und Beziehungen durch ein schweres Los gehandikapt. Das können natürliche Beeinträchtigungen wie körperliche Behinderungen sein oder auch natürliche bzw. erworbene, *per se* nicht als Nachteile anzusehende, sondern erst in der Sicht und durch das Verhalten anderer zu Kainsmalen werdende und zu Diskriminierung führende Eigenschaften wie Geschlecht, Hautfarbe, Nationalität oder Rasse. Krüppel wie Porgy oder Missgestaltete wie Rigoletto leiden aufgrund ihrer Behinderungen unter Spott und Hohn. Schicksal als tragische Fügung erfährt ein Dulder gottergeben wie Hiob, ein Mächtiger krank vor Eifersucht wie Othello, ein Held mutig sich opfernd wie Roland oder furchtlos verblendet wie Alkibiades. Auch aussergewöhnliche, übernatürliche Fähigkeiten können jemand wie Kassandra oder Libussa zum Schicksal werden, da ihren Prophezeihungen niemand Glauben schenkt. Schicksalstypen können deshalb mit beispielgebendem Verhalten den Weg zur nationalen Selbstbehauptung wie Wilhelm Tell oder wie Figuren von Siegfried Lenz und Heinrich Böll zur sittlich-moralischen Erneuerung von Gesellschaft weisen, aber auch wie Alexander der Grosse in der spätantiken und mittelalterlichen Epik mit ihrem warnendem Beispiel Hybris, Selbstüberschätzung, Frevel, Leichtsinn und Fehleinschätzungen als vermeidbar verdeutlichen.

4.3.2.7. *Verhaltenstypen*

Das Verhalten gegenüber Schicksal, Natur, Weltordnung oder Mitmenschen macht Figuren zu Leidenden, Lebenskünstlern, Pechvö-

geln, Duldern, Helden, Abenteuerern, Empörern, gerechten Räubern, Friedensherrschern, Demagogen, Tyrannen, Erlösern, Rüpeln, Rächern, Verschwendern, Gotteslästerern, Pantoffelhelden, Verführern, lässt sie also dank Persönlichkeit, Mentalität, Charakter, Position eine selbstgewählte, erwartete oder auferlegte Rolle einnehmen. Fast stets ist es die eines Aussenseiters als Protagonist oder Antagonist der Gesellschaft, oft negativ dargestellt, freilich nicht immer auch unter negativen Vorzeichen rezipiert. Aussenseiter als gesellschaftliche Widersacher sind wegen Normverletzungen, Regelverstössen, Sittendelikten, Wertemissachtungen, Verhaltensübertretungen oder Moralvergehen aus der gesellschaftlichen Mitte verbannt worden, oder sie haben sich selbst von der Gesellschaft abgewandt und bedrohen diese wie Franz Moor oder der Schinderhannes von ausserhalb. Andere Aussenseiter haben sich aus religiösen Gründen als Eremiten wie Gurnemanz und Trevrizent von der Welt abgewandt und stellen sich deren Repräsentanten wie Parzival als Mentoren zur Verfügung. Wieder andere haben sich aus der Welt zurückgezogen, um nach Läuterung oder Bewährung gestärkt und als Vorkämpfer für Einigkeit, Gerechtigkeit und Freiheit ihr Volk in eine besser Zukunft zu führen (der Mahadi). Wieder andere suchen die Unterstützung numinoser Mächte, um als Teufelsbündner die durch Gott und die Menschen gesetzten Grenzen, die sie aus eigenem Vermögen nicht überwinden könnten, zu überschreiten. In Eigenschaften und Verhaltensweisen der Figuren spiegelt sich oft das Fragwürdige gängiger Normen, Sitten und Bräuche sowie die Suche nach Rechtfertigung alter, aber auch die Begründung neuer sittlicher Normen. Ihre Absonderung als gesellschaftliche Aussenseiter, ihre ethischen Grenzgänge zwischen Gut und Böse, ihre Auflehnung gegen bestehende Ordnung und geltende Rollenzuweisungen, ihre Verletzung von allgemein verbindlichen Konventionen, ihre als bedrohlich aufgefassten Handlungen, ihre unheimlichen Fähigkeiten – all dies macht sie auch zu ambivalenten Gestalten.

Ihr Weg führt weg von den gewohnten und akzeptierten Lebenspfaden, ist buchstäblich eine «Verführung». Es sind ungewöhnliche, unvertraute, unheimliche, aber auch faszinierende Aussenseiter, aufbegehrende Widersacher und smarte Versucher, die durch die Welt nomadisieren und in allen Daseinsbereichen unterwegs sind. Ausgestossene, Verbannte wie Robin Hood oder die vier Haymonsbrüder, die ihre angestammte soziale und geistige Umgebung verlassen, rebel-

lieren gegen herrschende ethische Konventionen sowie sittliche Normen, verstossen durch kriminelle Taten und lasterhafte Handlungen gegen Regeln und Grundsätze und bedrohen traditionelle Einstellungen und soziales Brauchtum. Reineke Fuchs erlangt auf listige und tückische Weise Vorteile, erringt durch Raub und Mord Macht und Herrschaft. Robert der Teufel bedient sich widergöttlicher Kräfte und übernatürlicher Mittel, gefährdet die christlichen Werte, wirft durch Gesetz und Tradition anerkannte Tabus über den Haufen. Schillers Räuber bedrohen die überkommene Lebensweise und die bewährte Ordnung gefestigter Gemeinschaften, bereiten diesen auch Schande.

Ein in vielen Kulturen beheimateter und in narrativen Traditionen mit einem Handlungsmotiv verbundener Aussenseitertypus ist seit alters her der des Verführers. Wer verführt, führt jemand vom richtigen und rechten Weg ins Abseits oder gar in die Irre. Der Verführer oder die Verführerin beeinflussen das Verhalten und die Haltung anderer durch ihre Persönlichkeit, durch Versprechungen, durch Macht, durch Täuschung. Sie geben damit einer anderen Person für deren Ziele eine neue Richtung an, weisen ihr verbotene Wege, steuern sie zu verlockenden Vorhaben. Sie gehen dabei mit ihrem schlechten Beispiel voran oder begleiten mit ihrem Einfluss ein fragwürdiges Streben. Als Normabweichungen werden in christlich-abendländischer Kultur Versuchung und Verführung sowie deren Protagonisten dargestellt, um im Kontext historisch gebundener sozialer, politischer, religiöser, rechtlicher oder ideologischer Normen und Regeln ultimative Fragen von Selbstverwirklichung oder Fremdbestimmung, Lust oder Sünde, Glück und Leid, Liebe und Leidenschaft zu thematisieren. Beide Verhaltensmodelle werden von der Literatur stark standardisiert. Versuchung wird überwiegend durch eine Frau verkörpert, Verführung vornehmlich durch einen Mann repräsentiert; jedenfalls bis Don Giovanni im Zeichen von Aufklärung und Empfindsamkeit und Carmen an der Zeitenwende zum 20. Jahrhundert in ihrer Person jeweils beide Modelle vereinen. Die Palette männlicher Vertreter reicht vom sinnlichen Genussmenschen Don Juan, über den gewissenlosen Intriganten Lovelace aus Richardsons *Clarissa* bis zum verkommenen und verschlagenen Provinzschurken wie Peredonow aus Sologubs Roman *Der kleine Teufel.*

In antiker und mittelalterlicher, biblischer und epischer Erzähltradition tritt Versuchung als erotische Provokation in Gestalt einer

schönen, oft dämonischen Frau und deren heilsgeschichtlich festgelegten Rolle als *femina perfida* an den Mann heran, um ihn durch Anfechtungen und Verlockungen vom rechten Weg abzubringen. Eine weltverachtende und sinnenfeindliche, in frühchristlicher Tradition verwurzelte Einstellung warnt eindringlich, man solle sich vor der liebkosenden Frau hüten, damit man nicht betrogen werde: «Cave tibi a muliere blanda, ne defrauderis!» Frauen wie Eva, Dalila oder Bathseba, wie Helena, Roxane oder Polyxene, die Königin von Saba, Kleopatra oder Semiramis, höfische Damen wie Ginover oder Isolde verheissen schon durch ihre blosse Existenz etwa verbotene Annehmlichkeiten, die der Mann kennenlernen und geniessen soll, um sein Glück zu machen oder doch wenigstens Lust und Befriedigung zu erlangen. Männlicher Natur fällt es schwer, den weiblichen Reizen zu widerstehen, und so verfallen diesen die grössten und bedeutendsten Männer der Geschichte und werden als hilflose und willenlose «Minnesklaven» in ihr Unglück gestürzt. Wagners gestaltwandlerische Gralsbotin Kundry ist eine der bühnenwirksamsten Verführerinnen und Versucherinnen, verzaubert und verzaubernd zugleich. Ehe ein verruchter Vamp wie Lola oder die liederliche Strassendirne Lulu im bürgerlichen Zeitalter als dämonische Verführerinnen und erotische Trugbilder in den Rang von Hauptdarstellerinnen aufrückten, waren die Symbolfiguren verderblicher Frauenmacht gleichsam Teil einer göttlichen Weltordnung, und in ihnen hatten die Vergeblichkeit irdischen Strebens nach Unsterblichkeit oder die teuflische Wirklichkeit des Lasters Gestalt angenommen. Seit Pandora ihre Büchse über der Menschheit ausgeleert hatte, war das mythische Dasein solcher Damen für den Existenznachweis fast allen Übels und seine Erklärung gerechtfertigt und nicht bloss für die Fleischwerdung des nackten Geschlechtstriebs oder der menschlichen Niedertracht zuständig.

Verführung freilich kann aber jenseits erotischen Begehrens auch bedeuten, jemand aus Rache oder Böswilligkeit ins Verderben zu locken, zu unrechtem Handeln zu verleiten oder eine Vielzahl von Menschen auf demagogische Weise zu beinflussen, um sie willenlos zu machen und für üble Zwecke und Ziele einzuspannen. Paradebeispiel eines solchen Verführers ist der Rattenfänger, der zunächst als umherziehender Schädlingsbekämpfer Ratten und Mäuse, dann als dämonischer Vergelter für vorenthaltenen Lohn Kinder aus Hameln in den Untergang ‚verführt', ehe ihn politische Gedichte von Albrecht Haushofer, Bertolt Brecht, Walter Helmut Fritz oder Hannes Wader

vor dem Hintergrund der propagandistischen und agitatorischen Erfahrungen des Totalitarismus zum demagogischen Manipulator von irregeleiteten Massen machen, ehe ihn Karikaturen der Konsumgesellschaft zum Werbetrommler für willenlose Konsumenten stempeln.

Oft übernimmt der Verhaltenstyp «Aussenseiter» eine Rolle als Provokateur. Grundsätzlich liegen dabei zwei Arten des nichtkonformen Verhaltens vor: eine positive und eine negative Normverletzung. Eine Normverletzung kann dann von einer Mehrheit akzeptiert und sogar positiv bewertet werden, wenn die Durchbrechung der Normalität dem Ziel dient, ein von der Gesellschaft akzeptiertes Ideal zu erreichen. Der klassische Fall eines gesellschaftlichen Aussenseiters im positiven Sinn ist der Held oder Heilige in der mittelalterlichen Gesellschaft. Heilige, Männer wie Frauen, durchbrechen ganz bewusst die Spielregeln der Gesellschaft, in der sie leben und von der sie sich bewusst und aus eigener Entscheidung absondern. Man findet unter den Heiligen Gedankenmenschen, Kämpfernaturen, Märtyrer, Träumer, Narren (um Christi willen), aber keine vollkommenen Idealtypen. Es sind fehlbare Menschen, aus denen die Gnade Gottes Heilige macht. Gott verlangt von den Heiligen keine Vollkommenheit, sondern das Streben danach. Dieses erfüllt sich in den Rollen als Glaubensboten, Heilkundige, Exegeten, Kirchenreformer, Barmherzige.

Der Held (althochdeutsch *helid*, der durch kühne Taten sich auszeichnende Mann, tapfere Kämpfer, freier Mann) zeichnet sich durch Mut, Tapferkeit, Stärke und durch andere positive Merkmale aus, mit denen er die Sympathien auf sich lenkt. Seit dem 18. Jahrhundert steht Held wertneutral nach dem englischen Vorbild *hero* auch für die repräsentative Hauptfigur eines literarischen Werkes. Taucht die Figur namentlich im Titel auf, wird sie als Titelheld bezeichnet und steht im Mittelpunkt des Rezipienteninteresses. Dies ist eine zur Realität analoge Begriffsverwendung, denn Held wird auch die Hauptperson einer Begebenheit und jemand, der auf seinem Gebiet Hervorragendes geleistet hat, genannt. Zumeist handelt er aus einem Sendungsbewusstsein heraus als einsamer, kompromissloser Streiter, der gegen Schicksal und Mächte, Rivalen und Feinde vorbildhaft Ideale anstrebt und im Kampf um diese untergeht. Oft sind aussergewöhnliches Leben und unvorstellbare Taten durch die Rezeption als beispielhaft glorifiziert und jenseits literarischer Überlieferung Gegenstand von Verehrung und höchst widerspruchsvoller politisch-ideologischer Indienstnahme geworden, so wie das bei den Nibelun-

genhelden Siegfried und Hagen besonders ausgeprägt und unheilvoll der Fall ist. Als alle überragende und alles vermögende Illusionsgestalt handelt der einsame Held in der Trivialliteratur. Anders dagegen der Welt repräsentierende Held, der nicht nur Beunruhiger, sondern auch Produkt dieser Welt ist und damit notwendig in Wechselwirkung mit den bestimmenden Kräften einer Zeit treten muss. Er kann, wie Wielands Agathon, im Schnittpunkt verschiedener geistiger Strömungen stehen, deren Träger die ihn umgebenden Figuren sind. Deshalb sind diese ihm auch untergeordnet. Im Entwicklungsroman tritt der am Ende gefestigte Held wie Wilhelm Meister mit seinen Erfahrungen, die ihm durch andere Figuren vermittelt wurden, in einen festen Wirkungskreis.

4.3.2.8. *Funktionstypen*

Aufgrund von sowohl Handlungsrollen als auch Figurenverhalten können wir auch Funktionstypen festhalten. Geradezu archaische Funktionstypen in narrativen und dramatischen Handlungen sind Helfer und Gegenspieler. Der – in diesem Sinne – Held eines Romans ist intentional aufgebautes, gleichwohl lebendig erscheinendes Agens gegenständlicher und ideeller Kontexte, die als ihn umgebende Welt zurückwirken. Als Figur und als Rollenträger nimmt der Held über den Handlungsverlauf eine bestimmte Position zum Handlungsganzen ein.

Eine zentrale Heldenposition bezeichnet eine über den gesamten Handlungsverlauf eines Romans sich erstreckende stabile Relation von Zentralfigur und Nebenfiguren einerseits und von Zentralfigur und Handlungsinhalten andererseits. Eine ekliptische Heldenposition bezeichnet eine über den Handlungsverlauf hin schwächer werdende Relation von Figur und Kontext. Perizentrale Heldenposition schliesslich meint eine die zentrale Position erst noch anstrebende Relation.

Der Protagonist (vom griechischen *prótos* für erster und *agonistés* für Schauspieler; erster Schauspieler im Unterschied zum Deuteragonisten, Tritagonisten usw.) ist die Hauptfigur einer epischen oder dramatischen Handlung, noch ohne jede wertende Zuschreibung positiver bzw. negativer Merkmale oder über sich hinausweisender repräsentativer Aufgaben. Auch eine Schurkenfigur kann deshalb Protagonist sein. Als positiver Gegenspieler fungiert dann in diesem Falle der Antagonist. Einsträngige Handlungen mit konfliktauslö-

senden Gegensätzen wie Dummheit und Schlauheit, Geilheit und Keuschheit, Einfalt und Betrug bevorzugen Protagonisten zur Verkörperung von Normen und Werten, die sich in einer antagonistischen Ausgangssituation gegenüberstehen und sich in Aktion und Reaktion behaupten bzw. unterliegen.

Gattungen wie Legende, Märchen, Sage, Schwank kennen nur flächenhaft gezeichnete Figuren. Direkt werden sie charakterisiert durch feststehende Epitheta. Indirekt werden sie durch ihre sozialen Bindungen, lokalen Ansässigkeiten und schematischen Handlungsweisen gekennzeichnet. Als Funktionstypen haben sie immer überindividuelle Eigenschaften, schemenhaftes Aussehen und sind zumeist namenlos oder tragen typische Standesnamen. Sie repräsentieren Geburtsstände, Berufsstände, Geschlechter, soziale Rollen, Laster, Tugenden, Glaubensgemeinschaften, Volksstämme. Was immer wir über dieses Personal erfahren, wird allein durch das immer gleiche Handlungsmuster und die stereotypen Eigenschaften und Verhaltensweisen, die im naturgegebenen oder inszenierten Gegensatz aufeinanderprallen, vermittelt.

4.4. **Stoff, Motiv, Thema, Gattung**

Typologisch wie individuell adaptiert werden Typen im historischen Prozess von Entstehung, Verbreitung und Überlieferung durch narrative Traditionen und Gattungen, die bestimmte Figuren bevorzugen. Langlebige Stofftraditionen wie jene der Odyssee, des Trojanischen Krieges, der Atriden, der Tafelrunde von König Artus, der Nibelungen, von Tristan und Isolde sind auch in Abwandlungen und Umgestaltungen ohne ihre Protagonisten in der einen oder anderen Form nicht denkbar. Motive wie bestimmte Dingsymbole, etwa die Büchse der Pandora, der Gral, der Ring des Nibelungen, sind ebenfalls mit einem obligatorischen Personal verbunden, das wegen seiner Typisierung und seiner Symbolbedeutung für immer neue Darstellungen und Deutungen zur Verfügung steht. Dasselbe gilt für Handlungskonstellationen, die als narrative bzw. dramatische Motive wie Teufelsbündnis, Vater-Sohn-Kampf, Treueprobe, Brautwerbung, Queste, der Steinerne Gast, auf ein relativ feststehendes Figurenrepertoire zur Aktualisierung im jeweiligen Geschehenszusammenhang zurückgreifen können. Auch Themen wie Recht und Gerechtigkeit, Schuld und Sühne, Liebe und Tod, Busse und Erlösung werden durch Figuren,

die typische Merkmale haben können, verkörpert. Schliesslich gibt es Dramengattungen wie Fastnachtsspiel, Passionsspiel, Typenkomödie, *Opera buffa* und *Opera seria* und Erzählgattungen wie Mythos, Märchen, Sage, Legende, Schwank, Schelmenroman, Abenteuerroman, Detektivroman, wo Ort, Zeit, Handlung und Figuren soweit standardisiert sind, dass auch hier vorgeprägte Typen geradezu Bedingung sind, um die Gattungsgesetze und damit die Publikumserwartungen zu erfüllen.

5. – SYMBOLFIGUREN

Immer wieder haben sich Kunst und Literatur zwiespältiger Figuren bedient, um die gesellschaftlicher Praxis zugrunde liegenden verbindlichen sittlichen Normen(systeme) der jeweils herrschenden Moral und die Begründung von Formen und Prinzipien rechten Handelns zu begründen oder auch zu verwerfen. Soziale Normen, die menschliches Zusammenleben prägen, ebenso wie die individueller Handlungsorientierung zugrunde liegenden Werte sind in ihrem Geltungsanspruch einerseits historisch sozial, politisch und ideologisch gebunden, andererseits aber stellen sie auch immer als Ideale zeitüberdauernde moralische Ansprüche dar. Figuren, die solche Prinzipien und Regeln sowie den Umgang mit diesen repräsentieren, sind immer auch durch die Überlieferung im Spannungsfeld von Tradition und Wandel beständigen Veränderungen in ihrer Gestaltung wie ihrer Wirkung unterworfen. Die Rezeption hat sie deshalb nicht nur zu abschreckenden Warnfiguren, sondern auch zu anziehenden Identifikationsfiguren werden lassen. Diese Ambivalenz ist oft schon im Typus der Figuren, ihrem Charakter, ihrem Verhalten, angelegt. Sie wirken wegen ihrer oft aussergewöhnlichen Talente und unbekümmerten, gefährlichen, frevlerischen Lebensweise jenseits aller Zwänge anziehend und schrecken doch zugleich auch aufgrund just solcher Merkmale ab. Unterschiedliche Zeiten fassen sie durchaus unterschiedlich, ja sogar widersprüchlich auf. Zwischen Geschichtlichkeit und Aktualität können Figurengestaltung und Figurendeutung ein und desselben Typs nacheinander oder auch zugleich mehrere Konkretisierungen hervorbringen. Das vielleicht geläufigste Beispiel dafür liefert Eulenspiegel. Dessen widerwärtiges und ständeschädigendes Verhalten als negativer Schalk in den gedruckten Ausgaben des 16. Jahr-

hunderts hat seine literarischen Metamorphosen und populären Vorstellungen von ihm als weiser Narr, harmloser Spassvogel oder sympathischer Schelm nicht verhindert und ihn im 20. Jahrhundert auch als positives Vorbild zivilen Ungehorsams oder Vorkämpfer gesellschaftlicher Auflehnung auftreten lassen.

Aber nicht nur wir Leser und Sprecher greifen im Gedächtnis kultureller Überlieferung auf Figuren zurück, auch Literatur und Kunst, Musik und Theater erinnern sich ihrer immer wieder und gestalten sie sinnbildend in weiteren Potenzierungen in neuentstehenden Werken der Rezeption. Diese tragen dann natürlich zur weiteren konkreten Ausdifferenzierung einer Figur unter Rückgriff auf deren typisierten Merkmale bei. Iphigenie aus der griechischen Antike, Judith aus der jüdischen Erzähltradition wie der biblischen Überlieferung, King Arthur aus der mittelalterlichen Sagen- und Epenwelt, Picaro aus dem Barockroman Spaniens sind Beispiele für die Langlebigkeit und Wandlungsfähigkeit von Figuren, die durch die Rezeption zu immer neuer Existenz kommen.

Als «Kunstpersonen» eignet diesen Figuren – anders als blossen Personifizierungen abstrakter Begriffe – in ihrer fiktiven Existenz, in ihren geistigen und körperlichen Eigenschaften sowie in ihren sozialen, charakterlichen, geschlechtlich geprägten Rollen im privaten wie öffentlichen Bereich etwas von der letztlich unerschöpflichen Vielschichtigkeit des Lebens. Dabei spielt es keine Rolle, ob eine Figur eine historische Person darstellt wie Lucullus, Mithridatus, Montezuma, Luther, Wallenstein, Mozart oder Schuster Voigt, eine historische Person als Phantasiegestalt verkörpert wie den Kalifen Harun al Raschid, den Marquis de Sade, den Baron Münchhausen, historisch nur vage identifizierbare Gestalten wie den Passauer *Klage*-Schreiber Meister Konrad, Hans Kohlhase oder Kaspar Hauser literarisch beglaubigt oder reine Phantasiegestalt fingierter Geschichtlichkeit wie Lederstrumpf, Winnetou, der Graf von Monte Christo, König Gustav Adolfs Page oder William von Baskerville ist. Entscheidend ist immer die durch Historie oder Pseudo-Historie, durch Realismus oder Phantastik überzeugend beglaubigte Biographie, die ein grosses Spektrum an Konkretisierung- und Sinnmöglichkeiten zulässt. Weil das Allgemeine und Wesentliche aber geschichtlich und gesellschaftlich bedingt unterschiedlich begriffen und ästhetisch beeinflusst unterschiedlich gestaltet wird, eignet den Figuren ein unausgeschöpftes Potential, das der jeweiligen Zeit immer erneut zum Ausdruck und zur Anschauung ihrer Welt-

vorstellungen dient. Deshalb sind literarische Figuren hervorragende Zeugen der Geschichte und mithin auch Medien zur Entwicklung historischen Verständnisses. Dabei können wir natürlich auch ohne den jeweiligen Traditionshintergrund auskommen. Christa Wolfs Kassandra kann natürlich ohne den zitierten mythologischen Hintergrund verstanden werden. Aber sie unterscheidet sich dann nicht mehr von einer alltagsweltlichen Frau, die als engagierte Friedenskämpferin gegen einen Regierungsapparat aufbegehrt und dafür in den Tod geht. Auf historisches Verstehen abzielende Lektüre wird deshalb den Mythos der Figur mit einbeziehen.

In manchen Epochen häufen sich bestimmte literarische Figuren so, dass sie zu Leitfiguren werden, an denen sich, wie an Werther als Vertreter des Weltschmerzlers, an Eduard als Vertreter des Müssiggängers, an Jenny Treibel als Vertreterin der Bourgoisie, an Martin Salander als Vertreter des Gemeinsinns, an Stiller als Vertreter existentieller Identitätskrise der Moderne, das Selbstverständnis einer Zeit oder künftige Entwicklungen ablesen lassen. Besonders dann, wenn sie neue Entwicklungen (Uli der Knecht) und alte Ordnungen (Dietrich Hessling) verkörpern, mit Traditionen brechen (Antigone) und Trends (Fabian) ausdrücken. Als populäre Leitbilder (der Gentleman Miles Ruding) und Feindbilder (Iwan der Schreckliche), Warnfiguren (Struwelpeter) oder Vorbildfiguren (Wittiko) erfüllen sie Normen, überbieten sie, stellen sie in Frage, können sie nicht erfüllen oder stiften auch neue, verwerfen sie Werte und bieten Alternativen an.

Figuren leben also auch ein von ihrem Schöpfer unabhängiges Leben, entwickeln sich in divergierende Richtungen, erleiden verschiedene Schicksale. Als Personen führen sie ein eigenes Leben. Sie treten auf, wenn sie zur Verdeutlichung von Vorstellungen gerufen werden. Sie haben somit eine Eigenlogik, weil sie nicht nur Ideenträger sind, sondern Gebilde dichterischer Phantasie oder erinnernden Gedächtnisses, in denen sich Denken und Fühlen desjenigen historischen Ausschnittes, dem der Autor erkennend und beobachtend zugewandt ist, materialisiert. Figurenkonstellation und Wirklichkeitsstruktur befinden sich in einem Verweiszusammenhang, vermittelt durch die Phantasie, die in die Erfahrungswelt eingebunden ist und sie doch produktiv-schöpferisch zu potenzieren vermag. Solche Figuren sind zu Objekten von Redensarten geworden, wenn wir von einem «Ödipuskomplex», von «Sisyphosarbeit» oder von einem «Schild-

bürgerstreich», von einem «barmherzigen Samariter», einem «Hans im Glück» oder einem «herzenbrechenden Don Juan» sprechen. Penelopes Gattentreue, Hamlets Unentschlossenheit oder Michael Kohlhaases Unbeugsamkeit, Robinsonade, Nibelungentreue oder Eulenspiegelei sind uns als Chancen wie Gefährdungen menschlichen Seins und gesellschaftlichen Lebens ohne theoretische Erläuterungen in einem lebenspraktischen Bedeutungszusammenhang auf Anhieb verständlich.

Je unvergleichbarer die einzelne Figur ist, desto mehr wird diese Figur auch als eine typische verstanden, geeignet, über sich wandelnde Zeiten hinweg ihr unverwechselbar Typisches zu bewahren und doch zugleich als Kristallisationsfigur neue Erkennungsmerkmale anzuziehen, neue Facetten zu entwickeln und sich in neue Erzählwelten stellen zu lassen. Die einzelne Figur ist deshalb gestaltungsästhetisch nicht nur die Summe ihrer Eigenschaften, sondern auch die Verkörperung einzelner ihrer Facetten und rezeptionsästhetisch nicht nur die Summe ihrer vielfachen Erscheinungen, sondern auch die Verkörperung immer neuer Projektionen, die sie als Reaktionen auf sich auslöst. Gerade historisch, kulturell oder auch altersmässig unterschiedliche Sicht- und Verstehensweisen sind es, deren Aneignungen Figuren in ihrer Grundtypik gleichbleiben, in ihrer Ausprägung sich wandeln lässt.

Das vermutlich allgemeinste Wesensmerkmal der literarischen Figur ist ihr Verhältnis zur Grunderfahrung von Vergänglichkeit und Endlichkeit menschlicher Existenz. Deshalb kann die Verkörperung von Werten und Lebensentwürfen, kann die Auseinandersetzung mit Normen und Lebensfragen zur Bewältigung dieser Erfahrung und als Beispiel für daraus folgendes Handeln «typisch» sein und die Figuren als Symbolfiguren zu Repräsentanten von – auch sich wandelnden – Denkweisen, Grundhaltungen, Sinnesarten und Verhaltensweisen machen. Deshalb kennen wir alle derartige Figuren, die für zeitlose und wiederkehrende Wesenszüge und Konflikte menschlicher Existenz stehen, weil sie auch ausserhalb von Literatur existieren und oft Jahrhunderte überleben. Es sind Figuren, die innerhalb der Literatur bereits ihre eigene Geschichte ausgebildet haben und in zahlreichen Werken unterschiedlicher Autoren und in unterschiedlichen Zeiten vorkommen. Ihre Herkunft verdanken diese Figuren oft Mythos und Bibel, Legende, Sage und Märchen, Erzählformen also, die eine welterklärende Funktion haben und deshalb mit dem anschau-

lichen und schlagenden Beispiel von Gestalten operieren, die als unvergängliche Figuren fester Bestandteil des literarischen Kosmos, des Bildungskanons und des Alltagsverständnisses von Ureigenschaften, Grundhaltungen und Elementarhandlungen geworden sind: Kain und Abel, David und Goliath, Salomon, Maria, Magdalena, Judas, Herkules, Ikarus, Midas, St. Martin, Melusine, die Heinzelmännchen, Mephistopheles, Lorelei, das tapfere Schneiderlein, Hans im Glück usw. usw. usw.

6. – PERSONIFIKATION

Die Personifikation als Anthropomorphisierung eines Dinges oder eines Abstraktums in Gestaltungsform durch menschliche Erscheinungs- und Verhaltensweisen ist als literarische Figur Typus und Symbolfigur zugleich. Die Rhetorik ordnet sie als Begrifflichkeit dem Bereich des Tropos zu, der für einen Gegenstand oder eine Eigenschaft eine bildhaft-anschauliche Bezeichnung im Wege der Bedeutungsübertragung in Form einer rhetorischen Figur veranschaulicht. Personifikationen sind nicht Metaphern im strengen Sinne, wohl aber Ausdrücke eines metaphorischen Denkens. Übertragen wird die Form des Umgangs mit Menschen auf den Umgang mit Abstrakta und Konkreta. Übersetzt die Personifikation etwas Gedachtes in das Bild einer menschlichen Gestalt, die durch Reflexion das Gemeinte wieder erschliessbar macht, liegt als spezifische Ausprägung eine Allegorie vor. Hinter Personifikationen steht die antike Vorstellung, es gäbe eine personifizierte Geschichte. Bereits die Antike personifiziert Städte und Völker, Flüsse und Landschaften. Die Personifikation verleiht also dem Repräsentierten Figurencharakter und äussere Personenmerkmale, aber keine Persönlichkeit oder Individualität.

Dies schlägt sich besonders anschaulich im metaphorischen Sprachgebrauch für das Gemeinwesen nieder. Denken wir nur an Begriffe wie Staatskörper, Volksseele, Nationalcharakter, Regierungsarm oder an Redewendungen wie die von den blühenden Nationen und den Völkern, die die Bühne der Geschichte betreten. So bildeten sich aus der rhetorischen Tradition inventarisierte Zeichen, deren Verwendung durch Konvention geregelt und damit natürlich auch wandelbar wurde. Der Zeichenbildungsprozess zog einen Sinnbildungsprozess nach sich, dem eine allgemeine Verständigung über

die Bedeutung jener Personifikationen zugrunde lag. Figuren wie Liberté haben im wesentlichen die immer gleiche Erscheinungsweise und repräsentieren allein durch ihr Auftreten bestimmte Werte und Normen, die nicht durch individuelles Verhalten oder personale Eigenheiten jedesmal, wenn solche Figuren vorkommen, neu aus der Handlung oder Figurenkonstellation erschlossen werden müssten. Es gibt deshalb vor allem in lehrhafter Literatur wie Didaxe oder Emblematik zahlreiche Personifikationen, die vor allem in weiblicher Gestalt Einsichten und Weisheiten über Grundfragen menschlicher Lebensführung und gesellschaftlicher Organisation preisgeben. Das Persönliche bei Personifikationen ist somit auf die menschengleiche Erscheinung reduziert.

Das lässt sich sehr schön bei Justitia zeigen. Gerechtigkeit ist eine Tugend. Aus der von der griechischen Göttin Dike bzw. der römischen Göttin Justitia repräsentierten Tradition entwickelt sich der rechtsphilosophische Begriff der Gerechtigkeit als einer Qualität richtigen Entscheidens. Seit dem Spätmittelalter stellt die Kunst diese Tugend als Repräsentationsfigur dar, und in der Literatur wird sie als Sammelbezeichnung benutzt. Im System der Tropen überträgt so eine Personifikation die menschliche Gestalt, menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen auf abstrakte Begriffe oder konkrete Dinge, belebt und veranschaulicht diese damit. Die allegorische Darstellung der Gerechtigkeit in der bekannten Figur der thronenden weiblichen Gestalt mit verbundenen Augen, mit Waage und Schwert, rechnet mit der Entschlüsselung der sinnbildhaften Bedeutung. Deshalb auch wird Justitia als Symbol, als Erkennungszeichen für Gerichtsstätten und Ausdruck von Rechtsstaatlichkeit, verwendet.

Die bildhafte Ausdrucksweise eines Tropos liegt als rhetorische Tradition auch den zahlreichen Staatsallegorien zugrunde, die ebenfalls ohne eigentliche Erzählzusammenhänge auftreten. Das abstrakte Prinzip Nation oder Staat wurde im Dienste eines Wir-Gefühls von der Romantik als mythische Gemeinschaft, als Familie, buchstäblich belebt. Die Nation wurde feminisiert und als nährende Mutter betrachtet. «Les enfants de la patrie» müssen sie verehren und auch beschützen. Paternalisiert dagegen und mit autoritären Zügen ausgestattet wird «Vater Staat», und Männerhistorienbilder konkretisieren die für ihn nötige Praxis. Als weibliche Allegorien verallgemeinern und verbildlichen die Frauengestalten körperhaft jene Vorstellung von weiblicher Nation jeweils für eine bestimmte, ohne dass dabei in den

figürlichen Konkretisationen grundsätzliche Unterschiede bestünden. Nationalfiguren hatten einerseits die Aufgabe nach innen Identität und Integration zu ermöglichen, andererseits aber erfüllten sie auch den Zweck, nach aussen Unterschiede und Unterstellungen zu verdeutlichen. Immer wissen wir, was Helvetia, Borussia, Bavaria, Germania, Britannia oder Austria symbolisch verkörpern wollen. So paradox es erscheinen mag, die Repräsentationsfiguren der verschiedenen Nationen sind sich in Gestalt und Gebärden auffallend ähnlich, obwohl sie doch alle etwas Einzigartiges darstellen wollen. Die Individualität indes wird durch Attribute wie Accessoires und eben nicht durch den Typus der Figur hergestellt. Britannia zeigt sich meerbeherrschend vorzugsweise in maritimem Design; Helvetia stellt sich gerne als schützende und schlichtende Mutter vor ihre Kantonskinder. Sie sind zeitlose Wesen, ohne erzählbare Geschichte und Biographie. Eine Ausnahme stellt Europa dar, die als mythische Figur und Allegorie zugleich auftritt und in mittelalterlicher Überlieferung auch als Verführerin Karriere macht. Aus diesem Grund und den vorher genannten Merkmalen sind Allegorien weitgehend austauschbar, das heisst: sie sind nicht an die konkrete Überlieferung eines Mythos, einer Sage oder einer Legende gebunden. Ihre Inhalte aber sind Elemente eines konkret gegebenen politischen Systems, eines konventionalisierten, kollektiven Deutungsbereichs, der von Nation zu Nation je unterschiedlich ausfällt, ohne dass deshalb die Allegorien unterschiedlichen Typs wären.

Im Gegensatz zu diesen Personifikationen stammen andere Repräsentationsfiguren ursprünglich aus Erzählüberlieferungen, die sowohl reale historische Personen als auch fiktive Figuren betreffen können. Aufgrund des ihnen zugeschriebenen Repräsentationscharakters sind sie zu Stellvertretern eines Volkes oder eines Landes geworden und bedürfen zu ihrem symbolischen Verständnis ihrer persönlichen und individuellen Merkmale als ehemalige Erzählfiguren nicht mehr: Jeanne d'Arc, El Cid, King Arthur, Robin Hood, Roland, Siegfried, Wilhelm Tell, Skanderbek, John Bull, Yanke Doodle sind Gestalten sagenhafter, brauchtümlicher, literarischer oder auch historischer Überlieferung, auf welche die Nachwelt Freiheitssehnsüchte, Einigungswillen, sogar imperiale Gelüste projeziert und sie als Nationalhelden verherrlicht hat. Gemeinsam ist ihnen allen ihre jeweils spezifische Biographie in einer schriftlichen oder mündlichen Erzähltradition. Von ihnen existieren also regelrechte Geschichten. In

Aussehen und Verhalten typisierte Gestalten, verkörpern sie unverwechselbare Eigenheiten, die für Charaktermerkmale eines Volks gehalten werden, oft auf Grund nationaler Stereotypen und Klischees von anderen geprägt. Gelegentlich haben auch Figurenkontaminationen und sich überlagernde Erzählstränge Repräsentationsfiguren hervorgebracht. Zu ihnen gehört der deutsche Michel. Diese Figur ist eine fiktive Gestalt aus religiös-mythischer Vorstellungswelt, redensartlichen Sprachbildern und volkstümlichem Brauchtum. Auch Schutzpatrone von anderen Ländern wie St. Denis (Frankreich), St. George (England), St. Patrick (Irland) oder St. Wenzel (Böhmen) haben aus teils biblischer, teils legendenhafter, teils historischer Überlieferung ihren Repräsentationsfigurencharakter gewonnen, der sie auf ihre wahrzeichenhafte Bedeutung reduziert.

7. – KULTURELLES GEDÄCHTNIS

Was Menschen kommunizieren und wie sie es tun, ist in Geschichte und Gegenwart Grundlage und Gegenstand weiteren kommunikativen und sozialen Handelns, das sich in gesellschaftlich verfügbaren Formen und Zeichen vollzieht und dabei Wissen und Handeln verknüpft. Gesellschaftliche Kommunikation erzeugt Objektivationen, die in Form von Figuren Gestalt annehmen und als Symbole Informationen darüber vermitteln, wie und womit Menschen über sich und ihr Weltverständnis Vorstellungen entwickeln und Verständigung erzielen. Als Träger von Informationen solcher Art haben Figuren Mediencharakter. Es sind Medien nicht nur der Kommunikation, sondern auch der Speicherung; denn diese Informationen werden nicht nur ausgetauscht, sondern sie sind auch kulturelles Gedächtnis, das Wissen und Erfahrungen auswählt und aufbewahrt. Was wir zur Gestaltung unserer Lebenswelt für notwendig halten, versuchen wir auch mit Hilfe von überlieferten Figuren und Typen zu erinnern und zu vergegenwärtigen. Unsere Existenz als Individuum und als Gesellschaft ist abhängig von unserer Fähigkeit der Erinnerung im Dienste gesellschaftlicher und historischer Identität. Literarische Figuren bewahren uns Wissen und Erfahrungen auf, mit deren Hilfe wir Traditionen und Formen für gesellschaftliches Handeln ausbilden. Sie tragen zur Orientierung über uns und über Wirklichkeit bei. Sie können uns durch die unterschiedlichen und sich wandelnden Auffas-

sungen von ihnen in kritische Distanz zur der durch sie verkörperten Welt und Wirklichkeit versetzen und uns die gesellschaftliche wie historische Bedingtheit von Normen und Werten sowie deren Veränderbarkeit erfahren lassen.

An der Natur kann man erfahren, dass alles vergänglich ist; Kultur aber macht erfahrbar, dass sich durch Ästhetik Dauer erzeugen lässt, die wir als historischen Prozess erleben, und deren Zeugen wir für unsere Selbstfindung nicht entbehren können. So gesehen sind Figuren von Mythen und Epen, Sagen und Märchen, Literatur und Oper kulturelle Speicher, die wir als Individuen oder als Gesellschaft – folgt man der Unterscheidung des Aristoteles von Gedächtnis und Erinnerung – als Gedächtnis benutzen, um uns erinnernd Erfahrungen und Wissen verfügbar zu machen.

Werner WUNDERLICH
Universität St. Gallen

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

Asmuth, Bernhard, «Charakter», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar [u.a.], Bd. 1., Berlin, New York, de Gruyter, 1997, S.297-299.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, 1999.

Auerbach, Erich, «Figura», in: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie,* Bern, München, Francke, 1967, S. 11-71.

Aziza, Claude, Oliviéri, Claude; Sctrick, Robert (Hrsg.), *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, Nathan, 1978.

Aziza, Claude, Oliviéri, Claude; Sctrick, Robert (Hrsg.), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires,* Paris, Nathan, 1978.

Aziza, Claude, Oliviéri, Claude; Sctrick, Robert (Hrsg.), *Dictionnaire des figures et des personnages, Littérature, opéra, cinéma, bande dessinée,* Paris, Nathan, 1981.

Benecke, Ingrid, *Der gute Outlaw. Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert,* Tübingen, Niemeyer, 1973.

Benedetti, Gaetano; Rauchfleisch, Udo (Hrsg.), *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

Bergfeld, Werner, *Der Begriff des Typus. Eine systematische und problemgeschichtliche Untersuchung,* Bonn, Röhrscheid, 1933.

Bocian, Martin, *Lexikon der biblischen Personen,* Stuttgart, Kröner, 1989.

Bohn, Volker (Hrsg.), *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik,* Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

Bork, Claudia, *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt,* Hamburg, von Bockel, 1992.

Borst, Arno, *Lebensformen im Mittelalter*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, Ullstein, 1979.

Borst, Arno, *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*, München, C.H. Beck, 1988.

Bost, Harald, *Der Weltschmerzler. Ein literarischer Typus und seine Motive*, St. Ingbert, Röhrig, 1994.

Burke, Peter, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur der frühen Neuzeit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981.

Calvet, Jean, *Les types universels dans la littérature française*, Paris, Lanore, 1932.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces,* 2. Aufl., Princeton, Princeton University Press, 1973.

Calvocoressi, Peter, *Who's who in der Bibel*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.

Daemmrich, Horst S., Daemmrich, Ingrid, «Figurenkonzeption», in: Dies., *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen, Francke, 1987, S. 142-147.

Daemmrich, Horst S., Daemmrich, Ingrid, *Wiederholte Spielungen. Themen und Motive in der Literatur,* Bern, München, Francke, 1978.

Ehrenpreis, Irvin, *The Types Approach to Literature,* New York, King's Crown Press, 1945.

Elliot, Paul C., *The Literary Persona*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1982.

Esselborn-Krumbiegel, Helga, *Der 'Held' im Roman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Fichtner, Ingrid (Hrsg.), *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens,* Bern, Stuttgart, Wien, Haupt, 1999.

Fingerhut, Karl-Heinz, «Sieben Thesen zur literaturdidaktischen Unterscheidung von Figur und Person», *Diskussion Deutsch*, 104, 1988, S. 651-655.

Fink, Gerhard, *Who's who in der antiken Mythologie*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

Fischer, Norbert; Knobelt-Groch, Marion (Hrsg.), *Aussenseiter zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans-Jürgen Goertz zum 60. Geburtstag*, Leiden, 1997.

Fuhrmann, Manfred, «Persona, ein römischer Rollenbegriff», *Identität*, hrsg. von Odo Marquart und Karlheinz Stierle, München, Fink, 1979, S. 83-106.

Geier, Manfred, *Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos, Literatur, Wissenschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1999.

Gerth, Klaus, «'Schöne Charaktere'? – Anmerkungen zur Bedeutung literarischer Figuren», *Jahrbuch der Deutschdidaktik*, 1987/88, Tübingen, Narr, 1988, S. 122-133.

Grabes, Herbert, «Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren», *Poetica*, 10, 1978, S. 405-428.

Grant, Michael, Hazel, John, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, 9. Aufl., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

Graus, František, *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*, Köln, Wien, Böhlau, 1975.

Gross, Peter, *Ich-Jagd. Ein Essay*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.

Hahl, Werner, «Gestalt», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. von Klaus Weimar [u.a.], Bd. 1., Berlin, New York, de Gruyter, 1997, S. 720-722.

Horn, Katalin, *Der aktive und der passive Märchenheld*, Basel, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1983.

Jaensch, Erich R., *Studien zur Psychologie menschlicher Typen*, Leipzig, Barth, 1930.

Jauss, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. 1, *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrungen*, München, Fink, 1977, S. 212ff.

Jung, C[arl] G[ustav], *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Olten, Walter, 1976.

Jung, C[arl] G[ustav], *Gesammelte Werke*, Bd. 6, *Psychologische Typen*, 7. Aufl., Stuttgart, Walter, 1994.

Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 13. Aufl., Bern, München, Francke, 1968, S. 352ff.

Keller, Hiltgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten,* 7. Aufl., Stuttgart, Reclam, 1991.

Lukàcs, Georg, «Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik», in: Ders., *Werke*, Bd. 10, Berlin, Neuwied, Luchterhand, 1969.

Meyer, Rudolf W., «Gestalt und Geschichte», in: Stefan Sonderegger, Alois M. Haas, Harald Burger (Hrsg.), *Typologia Litterarum, Festschrift für Max Wehrli*, Zürich, Atlantis, 1969, S. 11-28.

Moormann, Eric M., Uitterhoeve, Wilfried, *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart, Kröner, 1995.

Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hrsg.), *Herrscher, Helden, Heilige*, St. Gallen, UVK, 1966.

Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hrsg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen, UVK, 1997.

Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hrsg.), *Verführer, Schurken, Magier,* St. Gallen, UVK, 2000.

Ohly, Friedrich, «Typologische Figuren aus Natur und Mythos», in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart, Metzler, 1979, S. 126-166.

Ohly, Friedrich, «Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung», in: *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 22-63.

Parfit, Derek, *Reasons and Persons*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Platz-Waury, Elke, «Figur», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar [u.a.], Bd. 1., Berlin, New York, de Gruyter, 1997, S. 587-589.

Platz-Waury, Elke, «Figurenkonstellation», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar [u.a.], Bd. 1. Berlin, New York, de Gruyter, 1997, S. 591-53.

Plessner, Helmuth, *Conditio Humana*, Pfullingen, Neske, 1964, S. 34.

Portmann, Adolf, *Don Quijote und Sancho Pansa. Vom gegenwärtigen Stand der Typenlehre*, Basel, Reinhardt, [1958].

Propp, Vladimir J., *Morphologie des Märchens*, hrsg. von Karl Eimermacher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982.

Reh, Albert M., *Literatur und Psychologie*, Bern, Frankfurt a.M., New York, Lang, 1986.

Rinsum, Annemarie und Wolfgang van, *Lexikon literarischer Gestalten. Deutschsprachige Literatur*, Stuttgart, Kröner, 1988.

Ripa, Cesare, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione,* With an introduction by Erna Mandowsky, Hildesheim, New York, Olms, 1970.

Schmidt, Margot (Hrsg), *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihren Parallelen im Mittelalter. Internationales Kolloquium Eichstätt 1981*, Regensburg, Pustet, 1982.

Schröder, Werner, «Zum Typologie-Begriff und Typologie-Verständnis in der mediävistischen Literaturwissenschaft», in: Harald Scholler (Hrsg.), *The Epic in Medieval Society, Aesthetics and Moral Value,* Tübingen, Niemeyer, 1977, S. 64-85.

Segal, Robert A. [u.a.], *In Quest of the Hero. The Myth of the Birth of the Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Seidel, Jürgen, *Figur und Kontext. Strukturtypen des «Helden» im deutschen Roman seit 1900*, Köln, Wien, Böhlau, 1985.

Seiffert, August, *Die kategoriale Stellung des Typus*, Meisenheim, Hain, 1953.

Seiterich, Eugen, *Die logische Struktur des Typusbegriffes bei William Stern, Eduard Spranger und Max Weber*, Freiburg, Herder, 1930.

Simmel, Georg, «Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung», in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Berlin, Duncker & Humblot, 1968.

Simon, Herbert A., *Models of Man. Social and Rational. Mathematical Essays on Rational Human Behavior in a Social Setting*, 5. Aufl., New York, Wiley, 1967.

Spaemann, Robert, *Personen. Versuche über den Unterschied zwischen «etwas» und «jemand»*, Stuttgart, Metzler, 1996.

Stückrath, Jörn, «Figur und Handlung», in: Helmut Bracker, J.S. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992, S. 40-54.

Stückrath, Jörn, «Wovon eigentlich handelt die epische und dramatische Literatur? Kritik und Rekonstruktion der Begriffe 'Figur' und 'Geschehen'», in: Hartmut Eggert [u.a.] (Hrsg.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, Metzler, 1990.

Trousson, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode,* Brüssel, Edition de l'université de Bruxelles, 1981.

Volkelt, Johannes, *System der Ästhetik,* München, C.H. Beck, 1910.

Wenzel, Horst (Hrsg.), *Typus und Individualität im Mittelalter*, München, Fink, 1983.

Wunderlich, Werner, «Zu Tradition und Typologie literarischer Symbolfiguren», in: Ders. (Hrsg.), *Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Švejk. Beiträge zu Tradition und Wandel*, Bern, Stuttgart, Haupt, 1989, S. 7-15.

Zymner, Rüdiger, «Figurencharakterisierung», in: Ders., *Einübung in die Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., Paderborn, Schöningh, 1993, S. 151-156, 185-191.