

Christian Schneider

Weitererzählen und Wiedererkennen: Transtextuelle Figuren in mediävistischer Perspektive

<https://doi.org/10.1515/jlt-2025-2012>

Abstract: In this article, I lay out a framework for how transtextual characters in medieval narrative can be theorized. I also propose a methodological approach to the analysis of medieval transtextual characters. Starting from the observation that characters in the Middle Ages are almost always transtextual, I argue that we must first clarify the ontological and epistemological status of such characters. A list of characters from ancient and medieval literary tradition in an early thirteenth-century German book of etiquette by Thomasin von Zerklære (*Der welsche Gast* [*The Roman Guest*]) serves to illustrate that in the Middle Ages no character, so long as it was rooted in tradition, would have been accepted as fictional unless it bore obvious signs of unreality.

However, the ›presumption of historicity‹ with regard to (most) characters did not preclude a high degree of variance in the portrayal of characters. This has been demonstrated by research on heroic epics as well as on the characters of Arthurian epics. In order to do justice to the tension between character identity and its dynamics in the tradition, I propose a model for conceptualizing medieval transtextual characters that distinguishes between a character's ›iconic core‹ (*ikonischer Kern*) and the character's ›edges‹ (*Figurenränder*).

Rather than relying solely on textual evidence, I also suggest reconstructing the iconic cores of transtextual characters from a transmedial perspective whenever possible. My proposal is based on the assumption that visual objects of the so-called decorative arts are not subject to the functions of medieval textual illustrations, such as organizing the text, accentuating the flow of the narrative, or otherwise aiding its reception. In the absence of the text to which they refer, such non-textual objects of visual art promise to focus on the central, iconic elements of a narrative or a narrated character, thus ensuring its recognizability.

Schlagworte: Bildobjekt, Faktualität, Fiktionalität, Ikonischer Kern, Transmediale Figur

Kontaktperson: Christian Schneider: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut,
E-Mail: cschneid@uni-mainz.de

1 Ein Figurenkatalog

Im Frühjahr 1216 beendete Thomasin von Zerklære, Kleriker am Hof des Patriarchen von Aquileja und nicht ganz dreißig Jahre alt, ein fast fünfzehntausend Verse umfassendes Dichtwerk, das in die Literaturgeschichte als die erste umfassende Verhaltenslehre in deutscher Sprache eingehen sollte. Fast ein Jahr hatte Thomasin an dem *Welschen Gast* gearbeitet. Es ist ein in zehn Teile untergliedertes moraldidaktisches Lehrgedicht, zu dessen Besonderheiten gehört, dass es von Anfang der erhaltenen Überlieferung an von einem Bildzyklus begleitet wird: einem Ensemble von, je nach Handschrift, etwa 120 Miniaturen, die in ungleichmäßiger Dichte über das gesamte Buch verteilt sind – ein multimediales Unterrichtswerk also.

Zu den bekanntesten Passagen des Werks gehören einige Abschnitte aus dem ersten Buch, das eine Hofzucht und Tugendlehre vor allem für junge Menschen bietet. Die betreffenden Abschnitte formulieren gemäß dem pädagogischen Prinzip eines Lernens durch Vorbilder Lektüreempfehlungen, aber auch -warnungen für junge Damen und Herren. Thomasin beginnt mit einer Lektürewarnung, die sich an die weibliche höfische Jugend richtet:¹

*Juncvrouwen bezernt klein ir sinne
von der schœnen kûeginne
diu wîlen dâ ze Kriechen was;
diu tet unreht diuz êrste las,
wan bæse bîlde verkêrent sêre
guote zuht und guote lêre. (V. 773–778)*

Junge Damen bessern ihren Verstand durch das Vorbild der schönen Königin, die seinerzeit in Griechenland lebte, nicht im Geringsten; diejenige, die davon als Erste (vor-)las, handelte falsch, denn schlechte Vorbilder verderben eine gute Erziehung und gute Lehre sehr.

Nach einer Digression über die Wichtigkeit der *sinne* – in der Bedeutung von ›Verstand‹ und ›Klugheit‹ – für die richtige Einschätzung von Liebe, adeliger Herkunft und Körperschönheit kehrt der Autor mit einem Rückverweis zu seinen Lektüreempfehlungen zurück:

*Ich hân geseit daz bæsiu mære
diu suln kinden wesen swære,
und hân geseit welch diu sint.
nu wil ich sagen waz diu kint*

¹ Ich zitiere den *Welschen Gast* nach der Ausgabe Thomasin von Zerklære, hg. Rückert 1965; zur Übersetzung vgl. Thomasin von Zerklære, hg. Willms 2004. Für neuere Forschung zu Thomasins Werk siehe Schanze 2018; Schneider et al. 2022.

*suln vernemen unde lesen
und waz in mac nütze wesen. (V. 1023–1028)*

Ich habe gesagt, dass üble Geschichten den Kindern zuwider sein sollen und habe gesagt, welche diese sind. Jetzt will ich sagen, was Kinder hören und lesen sollen und was ihnen nützlich sein kann.

Dann folgt, wieder spezifiziert nach Geschlecht, ein Verzeichnis positiver Exempelfiguren, zunächst für *juncvrouwen* (V. 1029–1040), dann für *juncherren* (V. 1041–1080), die als Lektüregegenstände infrage kommen:

*juncvrouwen suln gern vernemen
Andromaches, dâ von si nemen
mügen bilde und guote lêre,
des habent si beidiu vrum und êre.
si suln hœren von Ênît,
daz si die volgen âne nît.
si suln ouch Pênelopê
der vrouwen volgn und Oenonê,
Galjênâ und Blanscheflôr,
... unde Sôrdâmôr:
sint si niht alle kûneginne,
si mügen ez sîn an schœnem sinne.
Juncherren suln von Gâwein
hœren, Clîes, Êrec, Îwein,
und suln rihten sîn jugent
gar nâch Gâweins reiner tugent.
volgt Artûs dem kûnege hêr,
der treit iu vor vil guote lêr,
und habt ouch in iuwer muot
kûnic Karl den helt guot.
lât niht verderben iuwer jugent:
gedenket an Alexanders tugent,
an gevuoc volgt ir Tristande,
Seigrimos, Kâlogriande.
wartâ, wartâ, wie si drungen,
die rîter von der tavelrunden,
einr vûrn ander ze vrûmkeit.
kint, lât iuch niht an trâkeit
und volget vrumer liute lêre,
des komt ir ze grôzer êre. (V. 1029–1058)*

Junge Mädchen sollen gern von Andromache hören, wovon sie Vorbilder und gute Lehren herleiten können; das bringt ihnen Nutzen und Ansehen. Sie sollen von Enite hören, damit sie die ohne Arg nachahmen. Sie sollen auch die Herrscherin Penelope nachahmen und Oenone, Galjena und Blanscheflor, ... und Sordamor. Sind sie auch nicht alle Königinnen, sie können

es ihrer edlen Gesinnung nach sein. Junge Herren sollen von Gawein, Cliges, Erec, Iwein hören und ihr junges Leben ganz nach Gaweins makelloser Tugend ausrichten. Ahmt den edlen König Artus nach, der gibt euch vorzügliche Lehren, und haltet euch auch König Karl, den berühmten Helden, vor Augen. Lasst eure Jugend nicht unnütz verstreichen, denkt an die Tugend Alexanders. An feinem Benehmen ahmt Tristan, Segrimors, Kalogrenant nach. Seht doch, seht, wie die Ritter der Tafelrunde einer den andern an Tüchtigkeit zu übertreffen suchten! Ihr jungen Leute, verfallt nicht dem Müßiggang und befolgt die Lehren tüchtiger Menschen, dadurch gelangt ihr zu großem Ansehen.

Die mediävistische Forschung hat diesen sogenannten Lektürekatalog vor allem im Hinblick auf die Frage diskutiert, inwieweit sich daraus und aus den an ihn sich anschließenden Bemerkungen zum Wahrheits- und Erkenntniswert von *Âventiure*-Erzählungen eine gezielte Übertragung des *integumentum*-Konzepts der gelehrten mittelalterlichen Poetologie auf den volkssprachigen höfischen Roman ableiten lasse.² Diese Kontroverse soll hier nicht interessieren. Vielmehr möchte ich Thomasins Lektürekatalog, der sich auch als ein Figurenkatalog lesen lässt, zum Ausgangspunkt einiger Überlegungen zum Status und zur Konzeptualisierung transtextueller oder sogar transmedialer Figuren in der mittelalterlichen Literatur nehmen.

An Thomasins Katalog lässt sich zeigen, dass transtextuelle Figuren in mittelalterlichem Erzählen sich, historisch betrachtet, nicht trennscharf in faktuale oder fiktionale Figuren unterscheiden lassen. Von diesem Befund ausgehend, zielen meine Überlegungen darauf, einen Vorschlag zur Konzeptualisierung ihrer Identität, die zugleich ihre Wiedererkennbarkeit ermöglicht, zu machen und diesen an die transmediale Existenzweise der Figuren rückzubinden (viele von ihnen kommen nämlich auch in der mittelalterlichen Bildkunst vor). Dazu wende ich mich zunächst dem ontologischen und epistemologischen Status transtextueller Figuren im mittelalterlichen Erzählen zu (Abschnitt 2) und stelle dann, auf der Grundlage der bisherigen narratologisch-mediävistischen Forschung zur Figur (Abschnitt 3) und zur Identität transtextueller Figuren (Abschnitt 4), ein Konzept vor, das mittelalterliche Figuren von ›ikonischen Kernen‹ und sie umgebenden ›Rändern‹ her entwirft (Abschnitt 5). Dieses Konzept soll sodann am Beispiel der Bildüberlieferung versifizierter Tristanversionen aus einem Zeitraum vom 12. bis zum 14. Jahrhundert ansatzweise methodologisch konkretisiert werden (Abschnitt 6).

2 Siehe für eine Bestandsaufnahme und Neuperspektivierung der Kontroverse Schanze 2022.

2 Die ›Wahrheit‹ mittelalterlicher transtextueller Figuren

Nicht alle der im Figurenkatalog des *Welschen Gasts* genannten Namen lassen sich sicher identifizieren: *Galjênâ* (V. 1037) meint vermutlich Galie, die in der Karlssage vorkommende, ehemals nichtchristliche Gattin Karls des Großen; *Sôrdâmôr* (V. 1038) entweder die Mutter des Cligès, vielleicht aber auch *Sûrdamûr* (*Sœur d'amour*), die in Wolframs *Parzival* zweimal als vorbildliche Liebende genannt wird; und *Seigrimos* (V. 1052) wohl Segremors, auch er ein Held aus dem arthurischen Kosmos, für den eine selbständige Erzählung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts fragmentarisch bezeugt ist. Was vor allem auffällt: Thomasin mischt ohne erkennbares Prinzip Figuren aus unterschiedlichen Stoff- und Gattungszusammenhängen. Historische Figuren wie Karl der Große (aus der Karlsepik) oder Alexander (aus der Gattung des Antikenromans) erscheinen bei Thomasin neben Figuren, die nach heutigen Begriffen eindeutig fiktionalen Erzählkontexten zuzuweisen sind, insbesondere solchen aus dem Umkreis der *matière de Bretagne*, also dem arthurischen Stoffkreis, wie Enite, Gawein oder Kalogrenant.³ Die scheinbare Prinzipienlosigkeit in der Mischung scheint Prinzip zu sein: Zwischen historischen und, für heutiges Verständnis, fiktionalen Figuren nimmt Thomasin keine scharfe Trennung vor, behandelt vielmehr alle genannten Figuren als faktuale. Das indiziert nicht nur das gleichrangige Nebeneinander von Artus, Karl dem Großen, Alexander, Tristan, Segremors usw., sondern auch die Art der ontologischen Bezugnahme. Deutlich wird das, unter anderem, an der Gegenüberstellung der Figuren Keie und Parzival, beide aus dem Artusstoff:

*irn sult hern Key volgen niht
von dem mir vil unwirde geschiht:
der tuot mir allenthalben nôt.
jâ ist her Key noch niht tôt
und hât dar zuo erben vil;
ichn weiz war ich mich kêren wil.
siniu kint heizent alsam er:
ê was ein Key, nu ist ir mêt.
[...]
gelouben sult ir mir ein mære,
ob ichz Parzivâl wære,
daz ich etlichen Key stæche*

³ Vgl. dazu Herweg 2010, 192 f. Herweg weist darauf hin, dass in dieser Weise »ganze Gattungen – Reiseberichte, Legenden, Vorzeitepik, der ›historische‹ Roman – im Laufe der Literatur- und Kulturgeschichte ihren Status signifikant verändert [haben]«.

*daz ich im ein rippe noch zebraëche.
ouwê, wâ bistu Parzivâl? (V. 1059–1075)*

Ihr dürft nicht Herrn Keie folgen, von dem mir viel Herabsetzendes widerfährt; allenthalben bereitet er mir Kummer. Herr Keie ist nämlich noch nicht tot und hat außerdem viele Erben; ich weiß gar nicht, wohin ich mich wenden soll. Seine Kinder heißen wie er. Früher gab es nur einen Keie, jetzt gibt es ihrer viele. [...] Eines könnt ihr mir glauben: dass ich, wenn ich Parzival wäre, so manchen Keie [vom Pferd, C.S.] stäche, so dass ich ihm auch noch die Rippen bräche. Ach, wo bist du Parzival?

Die Passage schillert zwischen der metonymischen Referenz auf Keie und Parzival als abstrakte Typen – wobei der eine bei Thomasin für Unredlichkeit, der andere für Aufrichtigkeit steht – und der Bezugnahme auf sie als historisch-konkrete, einmalige Figuren der Vergangenheit; entsprechend bezieht der Sprecher sich auf sie auch einerseits im Präsens, andererseits im historischen Präteritum.

Einer solchen Interpretation steht nicht entgegen, dass Thomasin in dem auf dieses Zitat folgenden Abschnitt eine kritisch-differenzierte Auseinandersetzung mit den höfischen *Âventiure*-Erzählungen unternimmt (vgl. V. 1079–1126). Für Kinder wie für diejenigen, die des Lesens und Schreibens nicht mächtig sind, besäßen sie zwar einen gewissen moraldidaktischen Wert; doch sei dieser begrenzt, und zwar deshalb, weil die *Âventiure*-Erzählungen von, in Thomasins Worten, »lügenhaften«, für heutige Begriffe fiktiven Erzählgehalten durchsetzt seien: *die âventiure sint gekleit / dicke mit lüge harte schône: / diu lüge ist ir gezierde krône* (»Die *Âventiure*-Geschichten sind häufig sehr schön in Lügen eingekleidet; die Lüge ist die Krone ihres Schmucks«, V. 1118–1120). Der Lügenvorwurf, den Thomasin den *Âventiure*-Erzählungen hier macht, bezieht sich nicht auf die Frage der Fiktivität oder Nichtfiktivität der genannten Figuren der Artusüberlieferung – von ihrer Historizität scheint Thomasin überzeugt zu sein: *ê was ein Key* –, sondern auf die an diese Figuren angelagerten, sie wie ein Gewand umhüllenden *spel* (V. 1085) oder »Erzählungen«; etwa so, wie der normannische Dichter Wace es in seinem um 1155 entstandenen *Roman de Brut* über die Geltung der Erzählungen um Artus und die Ritter der Tafelrunde bemerkt:⁴

*Ne tut mençunge, ne tut veïr;
Tut folie ne tut saveïr.
Tant unt li cunteür cunté
E li fableür tant flablé
Pur lur cuntes enbeleter;
Que tut unt fait fable sembler. (V. 9793–9798)*

4 Der *Roman de Brut* wird zitiert nach Wace, hg. Arnold/Pelan 1962; die Übersetzung bei Wace, hg. Langosch/Lange 1980, 95 f.

Das alles ist nicht ganz gelogen und nicht ganz die Wahrheit, nicht alles Unsinn, aber auch nicht alles mit Sicherheit verbürgt. Die Erzähler haben so viel erzählt und die Fabulisten so viel gefabelt, um ihre Geschichten damit auszuschnücken, dass sich jetzt alles wie eine erfundene Fabel ausnimmt.

Thomasins Äußerungen liegen quer zu grundlegenden Differenzierungen, die in der narratologischen Figurenforschung vorgenommen werden, insbesondere zu der Unterscheidung zwischen ›Figur‹ und ›Person‹. ›Figuren‹ heißen demnach »[d]ie Bewohner der fiktiven Welten fiktionaler Erzählungen«, während ›Personen‹ diejenigen Entitäten sind, von denen Autoren faktualer Texte sprechen (Martínez 2011, 145).⁵ Der Verfasser des *Welschen Gasts* behandelt, wenn man dieser Begriffsverwendung folgt, Figuren wie Personen. Mit seinem Katalog liegt eine Stellungnahme vor, die zeigt, dass Akteure, die wir eindeutig als ›Figuren‹ und Bewohner fiktiver Welten klassifizieren würden, zu Thomasins Zeit anders eingeschätzt werden konnten: nämlich als historisch geglaubte oder zumindest einer solchen Historizitätsauffassung nicht von vornherein verschlossene.

Das ist um so bemerkenswerter, als das Gros der von Thomasin genannten Figuren dem Artusroman entstammt und damit einer Gattungstradition, der – wenn man die Vorstellung einer skalierbaren Fiktionalität zugrunde legt – ein höheres Maß an Fiktionalität zukommt als anderen mittelalterlichen Erzählgattungen wie dem Antikenroman, der Geschichtsepik oder der Heldensage (die allerdings bei Thomasin gar keine Rolle spielt).⁶ Ist die Position Thomasins eine singuläre? Inwieweit ist sie repräsentativ für die Wahrnehmung dargestellter Figuren in der Zeit, in der er schrieb, also zu Beginn des 13. Jahrhunderts? Auffällig immerhin ist, dass der *Welsche Gast* bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts tradiert wurde, ohne dass an dem Lektüre- oder Figurenkatalog wesentliche Änderungen vorgenommen wurden.⁷ Das kann man vorsichtig so lesen, dass die von Thomasin vorgenommene

5 ›Faktual‹ sind in meinem Verständnis – hier folge ich einem Vorschlag Henrike Manuwalds – alle Texte, die auf der propositionalen Ebene nicht, wie fiktionale Texte, wahrheitsindifferent sind, sondern einen außertextuellen Wahrheitsanspruch zur Geltung bringen (vgl. Manuwald 2018, 72, 79). Dieser Wahrheitsanspruch auf der propositionalen Ebene, der faktuale von fiktionalen Texten abzugrenzen erlaubt, kann wiederum unterschiedliche Bereiche von Wirklichkeit zum Gegenstand haben: Er kann sich sowohl auf Wirklichkeitsreferenz im Sinne des Bezugs auf wissbar Gewesenes oder Geschehenes beziehen als auch auf heilsgeschichtliche Referenz oder die Referenz auf ein kollektives Sagen- oder Mythenwissen (vgl. dazu auch Glauch 2014, 95–98; Koch 2020).

6 Zur Vorstellung einer skalierbaren Fiktionalität (bzw. Faktualität) vgl. zuerst Weinrich 1975, 525; dann u. a. Müller 2004, bes. 295; Herweg 2010, 190 (Anm. 650); Glauch 2009, 185–195; abwägend Schneider 2020, 97 f.

7 Gut nachvollziehen lässt sich das anhand der synoptischen Darstellung des Textes sämtlicher erhaltener Handschriften auf der von der Universitätsbibliothek Heidelberg betriebenen digitalen Editions-Website, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/edition/WelscherGast> (18.06.2025).

Gleichsetzung von – in moderner Terminologie – Figuren und Personen historischen Rezipienten offenbar nicht korrekturbedürftig erschien.

Die von Thomasin genannten Namen bezeichnen aber nicht nur schlicht Figuren, sondern es handelt sich durchweg um transtextuelle Figuren – also, mit Brian Richardson gesprochen, um »characters that exist in more than one text« (Richardson 2010, 527). Berücksichtigt man zudem, dass sie zumindest teilweise auch Gegenstand der Darstellung in anderen, nichttextuellen Medien wurden (dazu mehr in Abschnitt 6), handelt es sich weitergehend um transmediale Figuren.

3 Mediävistische und transtextuelle Figurentheorie

Als transtextuelle oder sogar transmediale Figuren sind die in mittelalterlichen Erzähltexten vorkommenden Handlungsträgerinnen und -träger bislang weniger in den Blick geraten. Die stärkere Hinwendung der Erzählforschung zur Kategorie der Figur als eines eigenen Untersuchungsgebiets, die um die Jahrtausendwende einsetzte, aufnehmend,⁸ hat sich die historische Narratologie zunächst ganz grundsätzlich der Frage zugewandt, was Figuren in mittelalterlich-frühneuzeitlichen Erzählzusammenhängen ausmacht und von solchen in modernem Erzählen unterscheidet. Auch dazu gibt es inzwischen eine recht umfangreiche Forschung.⁹ Als vorläufiges Resümee lässt sich festhalten, dass der in der kognitionswissenschaftlich orientierten Narratologie entwickelte Vorschlag, literarische Figuren als textgestützte mentale Modelle zu fassen, die im Prozess der narrativen Kommunikation aus dem Wechselspiel von Textinformationen, Personenvorstellungen und außertextlichem (Figuren-)Wissen des Rezipienten aufgebaut, erweitert und/oder verändert werden, auch in der mediävistischen Erzählforschung Anklang gefunden hat (vgl. Reuvekamp 2014, 113; Lienert 2016, 51). Zugleich wurde, zunächst vor allem mit Blick auf die Figuren in heldenepischem Erzählen, auf die ausgeprägte handlungsfunktionale Gebundenheit der Figurendarstellung hingewiesen (vgl. bes. Müller 1998, 203 f.); eine Gebundenheit, die sich allerdings mit den verhältnismäßig starren »Aktanten«-Modellen formalistischer oder strukturalistischer Prägung (Vladimir Propp, Algirdas J. Greimas) nicht angemessen beschreiben lässt, sondern bestenfalls im Rahmen gattungsbezogen zu bestimmender »textuelle[r] Anthropologien«, die den Dynamiken von »Schematismus und Abweichung« besser

⁸ Prägnante Bestandsaufnahmen finden sich etwa in Jannidis 2004, 1–10, und Jannidis 2014.

⁹ Siehe für einen Überblick Philipowski 2019; Zudrell 2020, 14–49, bes. 43–49.

gerecht zu werden versprechen (so für den höfischen Roman Stock 2010, 195; auch Schulz 2012, 16–19).

Schien das Verständnis mittelalterlicher Figuren als ›Knotenpunkte‹ der Funktionen von Handlungskonstellationen oder Repräsentationen bestimmter ›Typen‹ in einer gewissen Spannung zu ihrer Konzeptualisierung als mentale Modelle von Personen zu stehen, so hat Silvia Reuvekamp meines Erachtens zu Recht darauf hingewiesen, dass das eine das andere nicht ausschließt: Zum einen kennen auch moderne Erzähltexte typenhafte Figurenentwürfe; zum anderen kann das mentale Modell, das Rezipienten in Bezug auf eine erzählte Figur entwerfen, durchaus auch durch Aktantenstrukturen und das – implizite oder explizite – Wissen davon informiert sein (vgl. Reuvekamp 2014, 114 f.). Für mittelalterliche Texte von einem Figurenkonzept auszugehen, das Figuren als textgestützte mentale Modelle von Personen fasst, scheint mir zudem am besten dem Umstand Rechnung zu tragen, dass diese Texte eine scharfe Grenze zwischen erfundenen Figuren und historischen Figuren – im Sinne von Figuren, die auf reale, historische Personen verweisen – eben oft nicht erkennen lassen, sondern gerade transtextuelle Figuren, wie Alexander, Artus, Tristan, Karl der Große, Dietrich von Bern und viele andere, allem Anschein nach als historische Figuren bzw. Darstellungen realer Personen rezipiert werden konnten.¹⁰

Auf den Umstand, dass viele Figuren, die in mittelalterlichen Erzählungen vorkommen, transtextuelle Figuren sind, hat in jüngerer Zeit vor allem Katharina Philipowski aufmerksam gemacht. Die mittelalterliche Erzählkultur ist weithin eine solche des Wieder- oder Weitererzählens (vgl. Philipowski 2019, 119 f.; Worstbrock 1999). Darum dominieren nicht nur in der mittelalterlichen Literatur, sondern auch in der mittelalterlichen Bildkunst transtextuelle oder vielmehr transmediale Figuren. Um so mehr stellt sich die Frage, wie Figuren, die – zumindest ausweislich ihres Namens – dieselben sind, aber in verschiedenen Texten oder bildlichen Darstellungen erscheinen, sich zueinander verhalten, also die Frage der »character identity across different stories« (Philipowski 2019, 124, nach Reicher 2010, 124).

Im Anschluss an Maria E. Reichers Überlegungen zur Ontologie fiktionaler Figuren betont Philipowski in dem Zusammenhang die Bedeutung, die die intradiegetische – in Abgrenzung zur extradiegetischen – Attribuierung von Eigenschaften an eine Figur für deren Identität (und damit Wiedererkennbarkeit) habe, und nimmt dann Reichers Vorschlag auf, für die Bestimmung des Verhältnisses transtextueller Figuren zueinander zwischen »maximal characters« und »sub-maximal characters« zu unterscheiden. Anders als Reicher möchte sie mit diesen Begriffen aber nicht das Verhältnis der Figurendarstellung in einem Referenztext (»maximal character«) zur Darstellung der Figur gleichen Namens in einem weiteren Text,

¹⁰ Vgl. zu diesem Komplex auch Glauch 2025, 113–115.

der mit dem Referenztext verglichen wird, beschreiben (»sub-maximal character«), sondern plädiert für eine Modifizierung des Reicher'schen Modells:

For this reason I would like to propose a modification of Reicher's model: retaining the differentiation between maximal and sub-maximal characters, but defining maximal characters as those possessing all the characteristics and properties that are attributed to characters in sub-maximal texts. According to this definition, maximal characters belong to a different category than sub-maximal ones. These are each attributable to one single text (here used in the sense of ›work‹, such as the *Rabenschlacht*, the *Eckenlied*, and the *Nibelungenklage*, despite the existence of versions of the latter). (Philipowski 2019, 126)

›Maximale Figuren‹ sind demnach eine abstrakte Größe, die sämtliche Eigenschaften umfasst, die einer Figur in ihren individuellen textuellen Realisierungen intradiegetisch attribuiert werden. Philipowski unterscheidet demgemäß zwischen »characters in individual texts« (auch »individual-text characters«) und »abstract characters«; die abstrakte Figur und ihre textindividuellen Realisierungen stehen dabei nicht in einem Identitäts-, sondern einem Äquivalenzverhältnis: »it is equivalent, but not the same« (ebd., 126).

Philipowski adressiert auf diese Weise den Umstand, dass eine Bestimmung des Referenzverhältnisses zwischen Texten und den in ihnen dargestellten Figuren – welcher Text bzw. welche Figur also im Sinne Reichers der/die ›maximale‹ ist, im Verhältnis zu dem/der dieselbe Figur in einem weiteren Text dann als ›submaximal‹ zu bestimmen wäre – für vormoderne Texte oftmals nicht nur schwierig ist, sondern auch den Bedingungen vormoderner Textualität nicht entspricht. Ähnlich hatte schon Richardson darauf hingewiesen, dass ein »original/copy model«, wie auch er es seinem auf moderne Literatur bezogenen Beschreibungsvokabular für transtextuelle Figuren zugrunde legt, auf antike Texte – und mittelalterliche wird man hier, auch wenn er sie nicht explizit erwähnt, mitdenken dürfen – nicht angewendet werden kann (Richardson 2010, 538).

Vorschläge wie derjenige Philipowskis scheinen mir grundsätzlich anschließbar an die Theoretisierung transmedialer Figuren in der gegenwartsbezogenen, text- und medienübergreifenden Figurennarratologie. Dort wird beispielsweise eine Abgrenzung zwischen der Figur als »popular hero« (Bennett 2017, 1), »cultural icon« (Brooker 2013, 8), »serial figure« (Denson/Mayer 2018, 68) oder auch »transmedia figure« (Thon 2019, 181) einerseits und der Figur als »series character« (Denson/Mayer 2018, 67) oder »transmedia character« (Thon 2019, 181) andererseits vorgenommen. Auf diese Weise soll die Differenz zwischen der werkabstrakten und der werkspezifischen Erscheinungsweise einer Figur begrifflich eingeholt werden, das heißt zwischen der Figur als einem werkunabhängigen Amalgam heterogener, unter Umständen sogar widersprüchlicher Attribuierungen auf der einen Seite und ihrem je konkreten Vorkommen in einer medialen Darstellung auf der anderen

Seite. Im Hinblick auf ihren Amalgam-Charakter kann eine Figur wie beispielsweise James Bond oder Batman einem »myth« verglichen werden, »that comprises all his contradictory variants, but is loose and flexible enough for the contradictions not to matter« (Brooker 2012, 153). Um der Multiplizität der Erscheinungsweise einer Figur quer durch ihre unterschiedlichen medialen Repräsentationen Rechnung zu tragen, macht Thon in einem Bottom-up-Ansatz weitergehend den Vorschlag, von »global transmedia character networks« (Thon 2019, 188) zu sprechen, die aus werk-spezifischen Figuren bestehen, von denen dann unter Umständen manche zu einem einzigen »transmedia character« verschmelzen können.

Anschließbar sind solche Ansätze, auch wenn sie im Detail variieren, weil sie, so wie das von Philipowski vorgeschlagene Modell, eine prinzipielle Zweiteilung vornehmen, und zwar zwischen der werkabstrakten und der werkspezifischen Erscheinungsweise einer Figur. Gleichwohl scheint mir eine historisch adäquate Konzeptualisierung der transtextuellen Figuren in mittelalterlichem Erzählen ein Problem noch stärker berücksichtigen zu müssen, auf das ich mit dem Thomasin-Beispiel aufmerksam machen wollte: dass nämlich viele Figuren in der mittelalterlichen Literatur nicht zwingend als erfundene Figuren, sondern als historische Figuren, die auf historische bzw. reale Personen verweisen, wahrgenommen wurden oder werden konnten.

Wenn aber zutrifft, dass sich oft nicht angeben lässt, ob mittelalterliche Figuren in der Rezeption als faktuale oder fiktionale – als Figuren mit oder ohne »Widerlager in der Wirklichkeit« (Glauch 2025, 113) – verstanden wurden, und Figuren, die für heutige Begriffe eindeutig fiktional sind (wie diejenigen des Artusromans), teilweise als reale, historische rezipiert wurden, dann wird man in begriffssystematischer Hinsicht darüber nachdenken müssen, ob die Unterscheidung zwischen werkabstrakten und werkspezifischen Figuren in einer rezeptionsorientierten Perspektive historisch angemessen oder ob sie nicht zu modifizieren ist. Als reale, historische verstanden, wären Referenzen auf einen Handlungsakteur (oder eine -akteurin) im Text – Alexander, Artus, Tristan, Karl der Große, Dietrich von Bern etc. – nämlich stets solche auf eine konkrete Entität, keine abstrakte, und zudem eine solche, der auch außerhalb des Textes eine Realität zukommt bzw. -kam.

4 Die Identität transtextueller Figuren

Für die Frage nach der Identität transtextueller Figuren stellt sich damit in besonderer Weise die Herausforderung, wie mit unterschiedlichen, teilweise widersprüchlichen Darstellungen von Figuren gleichen Namens über verschiedene Texte hinweg umzugehen ist. Dass solche Widersprüche keinerlei Rolle spielten, wie Will Brooker

es in Bezug auf James Bond oder Batman als quasimythische ›Amalgam-Charaktere‹ sagt, wird man für die Figuren der mittelalterlichen Erzählliteratur nicht in derselben Weise sagen können. Nicht nur der Befund, dass erfundene Figuren teilweise als historische rezipiert wurden, legt das nahe, sondern auch, dass das, was über sie erzählt wurde – gerade, wenn es alternative Erzählungen gab –, der Wahrheitsfrage ausgesetzt werden konnte.

Das lässt sich genreübergreifend beobachten. Bekannt sind – um nur ein Beispiel aus einem ›Klassiker‹ der höfischen Epik des frühen 13. Jahrhunderts anzuführen – die Verse aus dem Prolog zu Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (um 1210), mit denen der Autor seine Gestaltung der Tristan-Figur und ihrer Geschichte, die sich an derjenigen des Thomas orientiert, von konkurrierenden als die richtige und wahre abzusetzen versucht:¹¹

*als der [Thomas, C.S.] von Tristande seit,
die rihte und die wârheit
begunde ich sêre suochen
in beider hande buochen,
walschen unde latînen,
und begunde mich des pînen,
daz ich in sîner rihte
rihte dise tihte. (V. 155–162)*

Die richtige Weise und die Wahrheit, in der Thomas von Tristan erzählt, begann ich eifrig zu suchen, in Büchern sowohl romanischer als auch lateinischer Herkunft, und gab mir große Mühe, diese Dichtung seiner Vorgabe gemäß richtig zu gestalten.

Eine vergleichbare Aussage über eine der medialen Repräsentationen etwa der Batman-, James Bond- oder Sherlock Holmes-Figur zu treffen, würde deren ontologische und epistemologische Prämissen offensichtlich verfehlen: Es erschiene unangemessen, auf sie das Wahrheitskriterium in Anschlag zu bringen, und wenn, dann nicht im Sinne der Referenzialisierung auf ein empirisch-wirkliches Geschehen (vgl. Martínez/Scheffel 2016, 16).

Oft genug freilich erzählen mittelalterliche Texte von einer Figur gleichen Namens sehr Verschiedenes und teilweise höchst Widersprüchliches, ohne dass dies zum Gegenstand einer intertextuellen Auseinandersetzung über ›richtig‹ oder ›unrichtig‹, ›wahr‹ oder ›unwahr‹ wird. Für die transtextuelle und transpersonale Verfasstheit der Figuren im heldenepischen Erzählen ist das vielfach herausgestellt worden (vgl. Lienert 2016, 52 f., mit weiterer Literatur). Was Elisabeth Lienert für die mittelhochdeutsche Heldenepik konstatiert – dass »[e]ine auf Konsistenz

¹¹ Zitierte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, hg. Tomasek 2023; Übersetzung von mir.

abzielende Figurenkonstitution insgesamt [...] nicht primär beabsichtigt [scheint]« (ebd., 75) –, gilt, wenngleich in anderem Maße, auch für andere Gattungen, etwa die Artusepik.¹² Ein eklatantes Beispiel sind die unterschiedlichen und teilweise höchst widersprüchlichen Gestaltungen der Gawein-Figur (vgl. Schmitz 2008; Vollstedt 2022). Hier hat man mitunter den Eindruck, dass stabil nur der Name und die verwandtschaftliche Beziehung zu Artus bleiben. Nicht einmal der stereotypisch mit der Figur assoziierte vorbildliche höfische Charakter bleibt konstant. So kann Gawein, wie in Hartmanns *Iwein* (um 1200), als der beste aller Ritter gelten, in Heinrichs von dem Türlin *Krone* (um 1230) – ganz im Gegenteil zu dieser vorbildlichen Höflichkeit – einen bereits am Boden liegenden Ritter kräftig gegen den Fuß treten oder sogar, wie im *Roman de Tristan en prose* (nach 1230), als rachsüchtiger, unmoralischer Mörder dargestellt sein.¹³ Vielfach stehen diese unterschiedlichen Profile in den verschiedenen Texten nebeneinander, ohne dass die Erzähler einen Versuch der Glättung oder der Wahrheitsbeteuerung für die je vorliegende Version unternehmen würden. Handelt es sich, um beim Gawein-Beispiel zu bleiben, in diesen Fällen noch um denselben Gawein? »[T]o what extent is a new version also a version of the same character?« (Philipowski 2019, 121); oder vielmehr: Inwiefern wurde sie von den zeitgenössischen Rezipienten noch als Darstellung derselben Figur gehört bzw. gelesen?

In der Terminologie, die Richardson für die Beschreibung transtextueller Figurenverhältnisse in moderner Literatur vorgeschlagen hat, handelte es sich, wenn man den vorbildlichen Gawein als den Ausgangspunkt nimmt, bei den Versionen eines fehlerhaften Gawein um »illusory variant[s]«, »that is, an independent entity misleadingly presented as the same individual« (Richardson 2010, 529). Das aber setzt, wie angedeutet, ein historisch inadäquates Originalitätskonzept voraus. Sonja Glauch hat jüngst darauf hingewiesen, dass die Frage, ob eine Figur in dem einen Text als dieselbe Figur gleichen Namens in einem anderen Text zu betrachten ist, nicht zuletzt davon abhängt,

ob nach der mentalen Repräsentation gefragt ist, die ein Text zu bilden erlaubt, wozu nicht nur all die Merkmale gehören, die der Figur explizit zugeschrieben werden, sondern auch jene, die das primäre Publikum aus seinem Wissen ergänzt hätte, oder aber nach der durch sie repräsentierten Entität (d. h. der realen Person oder des imaginären Wesens, auf die die Repräsentation gerichtet ist). (Glauch 2025, 117, Anm. 28)

¹² Dabei halte ich für möglich, dass unterschiedliche Weisen des Umgangs mit konkurrierenden oder sogar widersprüchlichen Profilen bei transtextuellen Figuren sich auch gattungsspezifisch unterschiedlich verteilen; das wäre näher zu untersuchen.

¹³ Die Stelle aus Heinrichs von dem Türlin *Krone* ist ein in der Forschung vielkommentiertes Beispiel für eine unhöfische Geste Gawains: Heinrich von dem Türlin, hg. Knapp/Niesner 2000, V. 6590–6594; dazu der Kommentar von Felder 2006, 197.

Natürlich verselbständigen sich die Figuren im mittelalterlichen Erzählen (Figuren aus dem Artuskosmos wie Gawein sind dafür nur ein Beispiel). Das gilt auch für Figuren wie die von Thomasin von Zerklære genannten Alexander, König Artus oder Karl der Große als Gestalt der Karlsepik, die man heute eher dem fiktionalen Erzählen zuweisen würde. Dass diese Figuren aber einen historischen Ursprung haben, von dem man wusste oder zumindest wissen konnte, und dass auch bei solchen Figuren, bei denen ein solcher historischer Ursprung vielleicht schon dem primären Publikum zweifelhaft war, gleichwohl eine klare Trennung zwischen faktual/historisch und fiktional/erfunden nicht vorgenommen wurde (siehe noch einmal Thomasin), spricht meines Erachtens mehr dafür, dass zeitgenössische Rezipienten bei den entsprechenden Figurennamen in einem Text an die durch sie repräsentierte *Entität*, also eine (reale oder gegebenenfalls auch erfundene) Person dachten.¹⁴ Aus demselben Grund auch würde ich Glauch darin zustimmen, dass, »[s]obald mittelalterliche Erzählungen ein und denselben eindeutigen Namen verwenden, sie *eine* bestimmte Figur [meinen]« (ebd., 120; Hervorh. im Original).

Wenn man aber davon ausgehen darf, dass die Texte, gleich welcher Gattung, mit demselben Namen auch dieselbe, bestimmte Figur meinen – und nicht etwa eine Variante oder Spielart von ihr –, dann stellt sich die Frage, was angesichts bestehender Differenzen und Widersprüche in den Darstellungen ein und derselben Figur über verschiedene Texte hinweg deren Identität sichert. Modelle, die zwischen der werkabstrakten und der werkspezifischen Erscheinungsweise einer Figur unterscheiden, zielen in Bezug auf die Figur als werkunabhängigem Abstraktum auf eine Maximalversion: Diese Version enthält sämtliche Zuschreibungen, insbesondere auch die widersprüchlichen, die mit einer Figur in ihren konkreten medialen Repräsentationen je und je verbunden sind. Auch der Ansatz, den Thalia Vollstedt anhand der Gawein-Figur entwickelt hat, geht in eine solche Richtung. Vollstedt schlägt vor, mittelalterliche Figuren über den einzelnen Text hinaus als »die Gesamtheit kollektiven Wissens über die Figur« zu konzipieren, zu dem mit jeder neuen Realisierung der Figur neue Informationen hinzukommen; dabei prägen »wie bei jeder selektiven Auswahl aus diesem Gesamten die nicht übernommenen Informationen die Wahrnehmung der neuen Stoffversion ebenso mit[] wie die adaptierten« (Vollstedt 2022, 418). Gawein, heißt das, »[existiert] in keinem Einzeltext jemals ganz« (ebd.). Mit diesem Ansatz, der die Figur als Gesamtheit aller ihrer Stoffversionen begreift, sollen der Dynamik und dem Prozesscharakter Rechnung getragen werden, der, so Vollstedt, für mittelalterliche erzählte Figuren konstitutiv ist (vgl. ebd., 400, 418 f.).

¹⁴ Eine Ausnahme stellen möglicherweise solche Figuren dar, die, wie die sprechenden Tiere der Fabel, erkennbar als irreal markiert waren.

Zumindest in einer positivistischen Variante, wie sie Vollstedt offenbar vorschwebt, möchte ich solche maximalen Ansätze mit einem Fragezeichen versehen. Positivistisch erscheinen sie mir dann, wenn sie Figuren als Summe aller über sie in verschiedenen Texten umlaufenden Informationen konzeptualisieren und diese Informationen dabei als grundsätzlich gleichrangig oder gleich-gültig ansetzen. Zwar mögen sämtliche Informationen Teil des imaginären Wissensbestands zu einer Figur sein, aber weder dürften auf Autoren- wie Rezipientenseite jederzeit alle Informationen verfügbar gewesen, noch dürften sie als durchweg gleichwertig angesehen worden sein. Ob etwa, um auf das Gawein-Beispiel zurückzukommen, der ›gute‹ und der ›böse‹ Gawein sich in der Überlieferung sowohl quantitativ als auch qualitativ gleichrangig gegenüberstehen, wie es Thomas Malorys Summe der arthurischen Geschichten, *Le Morte d'Arthur* (um 1470), nahelegen mag, wäre zu untersuchen.

Überlieferungsgeschichtlich plausibler erscheint mir ein Modell, das einerseits berücksichtigt, dass das Wissen, das sich an eine Figur in der Tradition anlagert und das ihre Wiedererkennbarkeit ermöglicht, erweiterbar ist, das andererseits aber auch Hierarchisierungen dieses Wissens abbilden kann, in dem Sinne, dass es in der Erzähltradition zu einer Figur stabilere, aber auch weniger stabile Wissensbestandteile gibt. In eine solche Richtung gehen in der transtextuellen Figurenforschung Vorschläge, die als entscheidend dafür, ob Figuren als identisch wahrgenommen werden können oder nicht, das ansehen, was Uri Margolin die »essential properties« einer Figur nennt, »that all versions must maintain in common with their original for the relation to hold« (Margolin 1996, 125; ähnlich Richardson 2010, 539). Einmal abgesehen von der ›metaphysischen Bürde‹, die ein solches essentialistisches Vokabular mit sich bringt (vgl. Reicher 2010, 127), fragt sich allerdings, welche der intra- oder auch extradiegetisch mit einer Figur verbundenen Eigenschaften als »essential« anzusehen sind und welche nicht. Dieses Problem hat schon Reicher gesehen und etwas resignativ formuliert: »What is the ›essence‹ of a character? [...] I am afraid that it is impossible to draw a sharp line between a character's essential properties on the one hand and its inessential properties on the other without arbitrariness« (ebd.). Im Folgenden möchte ich einen Vorschlag unterbreiten, der dieser ›Willkürlichkeit‹ konzeptionell, aber fallweise auch praktisch entgegenwirken und zugleich der Problematik des Wiedererkennens transtextueller Figuren im mittelalterlichen Erzählen in der Spannung von Stabilität und Dynamik gerecht werden soll.

5 ›Ikonische Kerne‹

Ich setze dazu noch einmal bei Reichers vom ontologischen Realismus geprägten Ansatz zur Lösung des Identitätsproblems fiktionaler Figuren an. Ungeachtet des

methodologischen Fragezeichens, mit dem sie die Vorstellung von der ›Essenz‹ einer Figur versteht, betont sie im Zusammenhang mit dem Identitätsproblem die Relevanz der Eigenschaften (*properties*), die eine Figur in einer Geschichte hat: »[F]or a character's identity, it is relevant which properties it has ›in the story‹« (Reicher 2010, 125). Entscheidend für das Wiedererkennen transtextueller Figuren ist demnach, welche *Eigenschaften* innerer oder äußerer Art ihnen intradiegetisch zugeschrieben werden. Auf mittelalterliche transtextuelle Figuren bezogen, halte ich für wichtig, unter *properties* nicht nur die Eigenschaften zu verstehen, die einer Figur in einer Erzählung zugewiesen werden, sondern ebenso die mit ihr verbundenen *Ereignisse* und *Handlungen*. Dass Handlungs- und in dem Zusammenhang auch Figurenkonstellationen für die Figurendarstellung in mittelalterlichen Erzähltexten, und zwar sowohl in heldenepischen als auch etwa im Artusroman, von erheblicher Bedeutung sind, hat gerade die jüngere Forschung deutlich herausgearbeitet.¹⁵ Es sind *properties* in diesem Sinne – also Eigenschaften (und zwar personale wie transpersonale, wie Herkunft, Stand, Geschlecht etc.), Ereignisse sowie Handlungen als Resultat von Handlungs- und Figurenkonstellationen –, die die Identität und Authentizität transtextueller Figuren verbürgen. Dazu muss es sich um solche *properties* handeln, die mit einer gewissen sowohl *quantitativen* als auch *qualitativen* *Signifikanz* an der Figur haften. Mit ›quantitativ‹ meine ich, dass sie einer Figur in mehr als nur einem Text (oder einer anderen medialen Repräsentationsform) attribuiert, es also wiederholt dargestellte *properties* sein müssen; ›qualitativ‹ heißt, es müssen distinktive *properties* sein, solche also, die es erlauben, eine Figur deutlich von einer anderen zu unterscheiden. In ihrer Gesamtheit schlage ich vor, sie als den ›ikonischen Kern‹ einer Figur zu bezeichnen, der ihre Wiedererkennbarkeit ermöglicht. Der Begriff des ›Ikonischen‹ ist dabei in einer weiteren und in einer engeren Bedeutung zu verstehen. In einem weiteren, alltagssprachlichen Sinn möchte ich damit den ›prägenden‹, ›prototypischen‹ Charakter der Kerneigenschaften der Figur verstanden wissen; in einem engeren Sinn zielt er auf die Bildfähigkeit derjenigen *properties*, die konstitutiv für die Figurenidentität sind;¹⁶ es sind Eigenschaften, die ›anschaulich‹ (im übertragenen wie im wörtlichen Sinn) sind und die in der bildmedialen Überlieferung einer Figur, sofern sie Gegenstand bildlicher Darstellung geworden ist, auch anschaulich gemacht werden.

Gegenüber einem essentialistischen Vokabular zur Beschreibung von Figurenidentitäten hat das Konzept ikonischer Kerne zum einen den Vorteil, dass es ohne den von Reicher monierten metaphysischen Ballast auskommt; zum anderen

¹⁵ Siehe für die Heldenepik nur den schon zitierten Beitrag von Lienert 2016; für die Artusepik zuletzt Vollstedt 2022.

¹⁶ Vgl. zur Verwendung des Adjektivs ›ikonisch‹ im Sinne von ›bildhaft‹, ›bildlich‹ den Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Redaktion 1976.

erlaubt es, zwischen den Kernen einer Figur – als der Summe der quantitativ und qualitativ am deutlichsten in der Überlieferung hervortretenden Merkmale – und sich um die Figur gewissermaßen herumlagernden ›Rändern‹ zu unterscheiden. Figurenränder umfassen solche *properties*, die über verschiedene Texte hinweg weniger stabil mit der Figur verknüpft und insofern ›weicher‹ sind, gegebenenfalls auch widersprüchlich, ohne dass sie schon die Identität des Figurenkerns in Frage stellen würden, zu dem im Übrigen auch der Name gehört. Mit der Unterscheidung zwischen (ikonischen) Figurenkernen und Figurenrändern kann so auch der Forderung nach einer dynamischen Konzeptualisierung transtextueller Figuren, die die Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen Darstellungen ein und derselben Figur in verschiedenen Texten zu erfassen erlaubt, Rechnung getragen werden (vgl. Vollstedt 2022, 400).

Wann bei Figuren, die in mehreren Erzähltexten erscheinen, voneinander abweichende Attribuierungen nicht mehr lediglich die Figurenränder, sondern den Figurenkern betreffen, mit der Folge, dass fraglich wird, ob sie noch als identisch, also als *eine* Figur gelten können, dürfte sich abstrakt schwer beantworten lassen; dafür müsste man von Fall zu Fall nach Rezeptionszeugnissen suchen und dabei auch berücksichtigen, dass die Konzepte von Identität historisch variabel sind. So konnte etwa im mittelalterlichen Verständnis, wie die kunstgeschichtliche Forschung zum Stellenwert der *similitudo*, also der Ähnlichkeit, im Verhältnis zur Identität gezeigt hat, das dem Dargestellten ähnliche Bild als das Dargestellte selbst wahrgenommen werden.¹⁷ Es wurde also zwischen *similitas* und *aequalitas*, Ähnlichkeit und Identität, nicht immer scharf unterschieden, vielmehr konnten beide Kategorien zusammengedacht werden (vgl. Kartschoke 1992, 6, 12). Angeführt sei zum Beleg nur eine, allerdings bezeichnende Stelle aus Konrads von Würzburg um 1260 entstandenem Versroman *Engelhard*. Der Erzähler beschreibt an dieser Stelle die Ähnlichkeit der Protagonisten der Geschichte, Dietrich und Engelhard, mit dem – von Wolfram entlehnten – Bild eines Siegels, dessen Abbild sich zwei Mal in Wachs gedrückt habe.¹⁸

*sô aneliche gebildet
wâren diu vil werden kint
als dâ zwei wabs gedrücket sint
in ein vil schœnez ingesigel.* (V. 470–473)

Die herrlichen Jünglinge waren einander so ähnlich wie ein wunderschönes Siegel, dessen Abbild sich zweimal in Wachs gedrückt hat.

¹⁷ Siehe für einen ersten Überblick den Sammelband von Gaier/Kohl/Saviello 2012.

¹⁸ Die verwendete Ausgabe: Konrad von Würzburg, hg. Reiffenstein 1982; Übersetzung von mir.

Das Substantiv *ingesigel* bezeichnet den Siegelstempel ebenso wie den bildlichen Abdruck, den dieser im Wachs hinterlässt. Mittels eines numerischen Paradoxons wird die Ähnlichkeit der Figuren dabei zwei Wachsabdrücken (*zwei wahs*) verglichen, die ein und denselben Bildeindruck (*ein vil schænez ingesigel*) zeigen; Ähnlichkeit und Identität werden auf diese Weise enggeführt.¹⁹ Daraus könnte für die Frage nach der rezipientenseitigen Wiedererkennbarkeit transtextueller Figuren in grundsätzlicherer Weise abzuleiten sein, dass für die Wahrnehmung von Figurenidentität Ähnlichkeit genügt.

Für wichtig halte ich in dem Zusammenhang auch das Folgende: Die Wahrnehmung von Ähnlichkeit, so wie mittelalterliche Texte und bildliche Darstellungen sie schildern, beruhte weniger auf äußeren, physiognomischen Merkmalen als vielmehr auf einer »Summe konventionalisierter Indizien, die [...] Übereinstimmung in Hinsicht auf ethische Überzeugungen und soziale Gleichheit signalisieren (Tugenden; Habitus als Ergebnis von Erziehung, Körperbau, Sprache)« (Bloch 2005, 357). »Die ›Ähnlichkeit‹ [...] im mittelalterlichen Sinne wird durch Attribute hergestellt«, so hat Harald Keller das formuliert (Keller 1970, 55).²⁰ Solche Attribute konnten sich auf Kleidung, Schmuck, Gesten, Zusammensetzung des Gefolges, Standesbezeichnungen oder, in erzählenden Texten, vermutlich auch auf charakteristische Handlungszüge beziehen. Auch in Konrads *Engelhard* sind es, wie Felix Urban herausgearbeitet hat, nicht individuelle Züge, die die Ähnlichkeit der beiden Freunde konstituieren, sondern weniger spezifische Merkmale wie dieselbe ethische Überzeugung, ihre Tugendhaftigkeit, das gleiche, nicht näher bestimmte Verhalten, das gleiche, nicht näher bestimmte Äußere und eine gemeinsame Sprache (vgl. Urban 2020, 287).

Im Hinblick auf die Wiedererkennbarkeit transtextueller Figuren lässt sich daraus folgern, dass entscheidend für Ähnlichkeit weniger klar bestimmbare Details sind, die zudem oft nicht übereinstimmen, als vielmehr der – auf der Summe der mit einer Figur verbundenen *properties* (im oben beschriebenen Verständnis) basierende – wahrnehmbare Gesamteindruck (vgl. Kartschoke 1992, 11).

Wie aber lässt sich ermitteln, welche *properties* es sind, die den ikonischen Kern einer Figur ausmachen und diesen Gesamteindruck bestimmen? Der Vorschlag, den ich dazu unterbreiten möchte, setzt noch einmal bei Thomasins *Welschem Gast* an, genauer: bei dem Befund, dass viele transtextuelle Figuren des mittelalterlichen Erzählens zugleich transmediale sind.

¹⁹ Zur literarischen Tradition des von Konrad hier verwendeten Siegel-Bilds siehe Urban 2020, 287–290.

²⁰ Dies gilt, wie Kartschoke (1992, 13) präzisiert, zumindest insoweit, als »die Repräsentanz des Dargestellten in der Darstellung« nicht bereits durch Inschriften gewährleistet war.

6 Transtextuelle als transmediale Figuren

Der *Welsche Gast* ist, wie sein Autor an verschiedenen Stellen durchblicken lässt, auf eine multimediale Rezeption hin angelegt. Wie auch immer man sich diese Rezeptionspraxis konkret vorzustellen hat: als kollektive Lektüre, als gemeinsames Herumzeigen des Buches und seiner Bilder, als Lernen unter Anleitung einer charismatischen Vermittlerpersönlichkeit, sicher regte der Bilderschmuck des Werks zu einem solchen multimedialen Umgang an. Auch im ersten Teil, im Zusammenhang mit dem Lektürekatalog, spricht Thomasin von einer Unterrichtspraxis durch Lesen, Hören und *bilde sehen*: die Lektüre für denjenigen, der der Schrift kundig ist; die Bilder für den *ungelérte[n] man*:

*von dem gemálten bilde sint
der gebúre und daz kint
gevreuwet oft: swer niht enkan
verstên swaz ein biderb man
an der schrift verstên sol,
dem si mit den bilden wol.
der pfaffe sehe die schrift an,
sô sol der ungelérte man
diu bilde sehen, sît im niht
diu schrift zerkennen geschiht. (V. 1097–1106)*

Durch das gemalte Bild werden der Bauer und das Kind oft erfreut; wer nicht aufnehmen kann, was ein tüchtiger Mann durch die Schrift aufnehmen soll, der lasse es sich mit den Bildern wohl sein. So wie der Geistliche das geschriebene Wort betrachten soll, so soll der Ungebildete die Bilder betrachten, da er Geschriebenes nicht zu verstehen vermag.

Das ist an dieser Stelle keine Aussage über das eigene Buch, sondern eine allgemeine Aussage. Da Thomasin mit dem Ausdruck *ungelérte[r] man* aber nicht zuletzt die (noch) leseunkundige höfische Jugend im Blick hat, der er, unter anderem, höfische Âventiure-Erzählungen ans Herz legt, um sich an diesen ein erzieherisches Vorbild zu nehmen, wird man annehmen dürfen, dass er auch bebilderte Handschriften im Sinn hatte; und möglicherweise nicht nur bebilderte Handschriften, sondern überhaupt bildkünstlerische Gestaltungen der Erzählungen von Alexander, Karl, Artus, Parzival, Tristan usw.

Eine medienübergreifende Betrachtungsweise transtextueller Figuren, wie Thomasins Ausführungen sie andeuten, verspricht einen doppelten Mehrwert: Sie ist, folgt man dem Autor des *Welschen Gasts*, der materialen und medialen Gegebenheit erzählter Figuren in je unterschiedlichen Rezeptionszusammenhängen angemessen; und sie könnte, in methodologischer Hinsicht, einen Schlüssel zu dem bereithalten, was ich im Vorangehenden als die ikonischen Kerne beschrieben

habe, die die Identität einer Figur transtextuell oder sogar transmedial verbürgen. Damit meine ich, dass, wo immer das möglich ist, bei der Rekonstruktion ihres ikonischen Kerns die eine Figur begleitende bildliche Überlieferung einbezogen werden sollte (zu dem Problem, dass nicht zu allen transtextuellen Figuren bildliche Überlieferungen vorhanden sind, siehe in Abschnitt 7); und ich schlage vor, dafür in einem ersten Schritt nicht Text-Bild-Verbünde in den Blick zu nehmen, sondern Objekte der sogenannten *decorative arts*. In solchen bildkünstlerischen Gestaltungen, die ganz unterschiedliche Formen annehmen können – Fresken und Mosaik, Dekorfliesen, Skulpturen, Teppiche und Wandbehänge, Schmuckkästchen, Kämmen, Trinkgefäße, Schuhe etc. –, treten mittelalterliche transtextuelle Figuren als transmediale in Erscheinung. Dabei muss man sicherlich berücksichtigen, dass es sich bei solchen bildlichen Darstellungen nicht um mehr oder weniger eigenständige Media-Franchising-Produkte, wie wir sie heute kennen (vielleicht spätestens seit der multimedialen Vermarktung des *Star Wars*-Films von 1977), handelt, sondern dass auch sie mittelbar an textuelle Überlieferung angebunden sind; aber eben nur mittelbar, und das heißt, es steht zu erwarten, dass solche Artefakte in der Motivauswahl und -gestaltung in geringerem Maße durch die je spezifischen Funktionen von Textilluminationen in illustrierten Codices bestimmt sind. Sie sind von textorganisierenden, den Erzählfluss akzentuierenden oder sonstwie rezeptionsunterstützenden Aufgaben entlastet und konzentrieren sich, so die Annahme, in Abwesenheit des Textes auf die zentralen, ikonischen Bestandteile einer Erzählung oder erzählten Figur, um deren Wiedererkennbarkeit herzustellen.

Was ein solcher Analyseansatz erbringen könnte, das sei probeweise an der Bildobjekt-Überlieferung vorgeführt, die sich auf die versifzierten Tristanerzählungen des Mittelalters stützt. Das Material ist reichhaltig, der Tristanstoff – neben dem von Karl und Roland – einer der transmedial interessantesten Überlieferungskomplexe des Mittelalters: Gut sechzig bildliche Realisierungen, sowohl zyklische als auch Einzeldarstellungen, sind erhalten.²¹ In der Auswahl der Bildzeugnisse folge ich der Zusammenstellung von Roger Sherman Loomis (Loomis 1938; vgl. dazu Ott 1975; Eming/Rasmussen/Starkey 2012). Die Tabelle zeigt, welche Szenen oder Motive in einem Zeitraum von etwa zweihundert Jahren, vom frühen 13. bis späten 14. Jahrhundert, besonders häufig bildkünstlerisch gestaltet wurden; die Reihung folgt der Häufigkeit des Vorkommens eines Bildmotivs:

21 Einen Überblick mit weiterführender Literatur bietet Ott 2002, bes. 163 mit Anm. 45.

Tab. 1: *Tristan*-Kunstobjekte und ihre Motivik, ca. 1200–1400

Motiv	Beleg- frequenz	Objekt
Liebestrank	8	(1), (3), (4), (5), (7), (9), (11), (12)
Tristan im Boot	7 (14)	(3 ²), (4), (5 ⁵), (6), (7 ³), (8), (9)
Tristan und der Drache	7 (10)	(3), (4), (5 ²), (6), (7), (9 ³), (10)
Zweikampf Tristan–Morold	7 (8)	(1), (3 ²), (4), (5), (6), (7), (10)
Isolde bedroht Tristan mit dem Schwert (Szene im Bad)	6	(4), (5), (6), (7), (8), (9)
Tristan als Spielmann	4 (6)	(1), (2), (3 ³), (5)
Marke und Tristan im Gespräch	4 (6)	(3 ³), (7), (9), (12)
Tristan und Isolde als Liebespaar	4	(1), (4), (8), (9)
Isolde findet den bewusstlosen Tristan	4	(4), (5), (7), (9)
Überführung des Truchsess (Der angebliche Drachentöter)	3 (7)	(5), (7 ²), (9 ⁴)
Tristan als Pilger (Pilger-List)	3	(3), (4), (11)
Schwalbenepisode	3	(5), (7), (9)
Marke und Melot belauschen das Paar (Baumgartenszene)	3	(4), (7), (9)
Hochzeitsnacht Marke–Brangäne (Betrug Markes)	3	(7), (9), (11)
Brangäne und die Auftragsmörder	2	(4), (7)
Zwerg Melot entdeckt die Liebenden	2	(4), (9)

Legende:

- (1) Forrer-Kästchen (London, British Museum; um 1200–1220, Kölner Schule?)
- (2) Baslini-Kästchen (Verbleib unbekannt; um 1200, Köln?)
- (3) Chertsey-Fliesen (London, British Museum; um 1270, Chertsey Abbey)
- (4) Runkelstein-Fresken (Bozen, Burg Runkelstein; um 1400)
- (5) Wienhausen-Teppich I (Kloster Wienhausen; um 1300–1310)
- (6) Wienhausen-Teppich II (Kloster Wienhausen; um 1330)
- (7) Wienhausen-Teppich III (Kloster Wienhausen; um 1360)
- (8) Lüneburg-Teppich (Museum Lüneburg; Anf. 14. Jh., Pfarrkirche Emern)
- (9) Erfurt-Tischdecke (Erfurter Dom; um 1375, Würzburg?)
- (10) South Kensington-Wandbehang (London, Victoria & Albert Museum; um 1375, norddt. Nonnenkirche?)
- (11) Eremitage-Kästchen I (St. Petersburg, The Hermitage Museum; um 1325, Frankreich)
- (12) Eremitage-Kästchen II (St. Petersburg, The Hermitage Museum; um 1325, Frankreich)

Hochgestellte Ziffern bezeichnen mehrfaches Vorkommen innerhalb eines Bildzeugnisses; die daraus sich ergebende Gesamthäufigkeit des Vorkommens eines Motivs findet sich in der mittleren Spalte, ›Belegfrequenz‹, in Klammern angegeben.

Was sich hier als ikonischer Kern der Tristan-Figur herauschält, das ist die Identität der Figur als überlegener Ritter, als gefährdeter Werbender und schicksalhaft Liebender sowie als höfischer Virtuose. Als überlegener Ritter erscheint er insbesondere in den Darstellungen des Kampfes mit dem Drachen sowie dem Moroldkampf; mit insgesamt vierzehn bzw., nimmt man die Mehrfachvorkom-

men dieser beiden Motive in einigen der Objekte noch hinzu, achtzehn Belegen bestimmt dieser Aspekt den Figurenkern. Nahezu ebenso häufig erscheint die Figur als Werbender und Liebender: Die Liebestrank-Szene dominiert mit acht Belegen das Tableau, und nimmt man die im Hinblick auf die Liebesthematik ebenfalls einschlägige Badszene noch hinzu – auch sie markiert die Bestimmung Tristans für Isolde –, dann sind es hier ebenfalls vierzehn Belege. Die dritte Facette dessen, was als ikonischer Kern der Tristan-Figur bezeichnet werden kann, bildet mit in der Summe zwölf Belegen – die Mehrfachvorkommen in einzelnen Bildzeugnissen eingerechnet – die Darstellung Tristans als Spielmann und als Konversationspartner Markes; hier zeigen sich die bildlichen Gestaltungen vor allem am höfischen Virtuositentum der Figur interessiert. Ein deutlich geringeres Interesse dokumentieren die Objekte demgegenüber an Tristans Krisen und den Betrugshandlungen der Protagonisten, also den Täuschungen Markes und der Gesellschaft. Sie werden weitaus seltener ins Bild gesetzt, und das gilt auch für die Illegitimität der Liebe zwischen Tristan und Isolde.²² Offenbar gehörten sie für mittelalterliche Rezipienten nicht zum ikonischen Kern der Tristan-Figur, sondern allenfalls zu ihren ›Rändern‹. Das ist nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil die Artefakte auf diese Weise die positive Exempelfunktion, die der Tristan-Figur in der Wahrnehmung des Mittelalters zukommen konnte, bestätigen: Indem sie vorrangig die Vorbildlichkeit Tristans als Ritter und Liebender und sein höfisches Virtuositentum ins Bild setzen, stimmen sie zu dem pädagogischen Potential, das Thomasin der Figur im Lektürekatolog seines *Welschen Gasts* zuspricht (*an gevuoc volgt ir Tristande*, V. 1051).

7 Perspektiven

Zum Schluss möchte ich zusammenstellen, worauf es mir mit meinen Überlegungen ankam, und auch, welche Perspektiven, aber auch Herausforderungen sich aus ihnen ergeben. Die im mittelalterlichen Erzählen dargestellten Figuren sind in aller Regel transtextuelle Figuren. Solche kennt auch das moderne Erzählen zuhauf, und manche transtextuellen Figuren des Mittelalters, wie etwa König Artus, leben bis in unsere Gegenwart in unterschiedlichen, textuellen wie nichttextuellen Medien fort. Gleichwohl ist der ontologische und epistemologische Status der transtextuellen Figuren des mittelalterlichen Erzählens ein grundsätzlich anderer, als wir es aus modernem, fiktionalem Erzählen kennen. Das ist deshalb wichtig, weil die transtextuelle und transmediale Figurennarratologie sich bislang fast ausschließ-

²² Dieselbe Beobachtung macht Haustein (2012, 123) für eine der berühmtesten illustrierten Handschriften mit Gottfrieds *Tristan*, den Cgm 51 (M) aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts.

lich mit fiktionalen Figuren befasst hat. Wenn man ihre theoretischen Ansätze historisch weiterdenken möchte, muss man also zunächst berücksichtigen, dass mittelalterliche Figuren nicht selbstverständlich als fiktionale anzusehen sind. Die Frage nach transtextuellen Figuren berührt hier die Fiktionalitätsfrage, die in der literaturwissenschaftlichen Mediävistik, besonders der germanistischen, sehr kontrovers diskutiert wird. Meine Position ist, dass auch viele transtextuelle Figuren, wie Artus, Dietrich von Bern, Tristan, die man heute dem fiktionalen Erzählen zuweisen würde, entweder als historisch angesehen wurden oder als nicht eindeutig faktual oder fiktional; man könnte von einer ›Historizitätsvermutung‹ sprechen. Als eindeutig erfunden dürften nur solche Figuren aufgefasst worden sein, die (wie die sprechenden Tiere der Fabel) mit klaren Irrealitätsmarkern versehen waren.

Ausgehend von der Bestimmung von Figuren als textbasierten mentalen Modellen, folgt aus diesem gegenüber den transtextuellen Figuren des modernen, fiktionalen Erzählens unterschiedlichen Status mittelalterlicher Figuren, dass diese – sofern sie in der Überlieferung verankert und nicht offensichtlich als unreal gekennzeichnet waren – eher als mentale Repräsentationen (zumindest potenziell) realer Personen wahrgenommen wurden. Das gibt der Frage nach der Figurenidentität eine andere Qualität als in modernem Erzählen. Besonders deutlich wird das dort, wo Figurendarstellungen, wie in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*-Prolog, mit Wahrheitsfragen verknüpft werden. Die Historizitätsvermutung gegenüber den (meisten) Figuren schloss aber ein unter Umständen hohes Maß an Varianz in der Figurendarstellung nicht aus. Das hat sowohl die Forschung zur Heldenepik als auch zu den Figuren der Artusepik gezeigt. Um der Spannung zwischen Figurenidentität (wobei *similitas* und *aequalitas* enggeführt werden konnten) und ihrer Dynamik in der Überlieferung gerecht zu werden, schlage ich zur Konzeptualisierung mittelalterlicher transtextueller Figuren ein Modell vor, das zwischen ›ikonischen Kernen‹ und Figurenrändern unterscheidet. Dabei versuche ich zu berücksichtigen, dass das mittelalterliche Wissen darum, was eine Figur im Kern ausmachte und solchermassen ihre Identität und Wiedererkennbarkeit verbürgte, nicht nur – und vielleicht nicht einmal primär – aus Texten hervorging, sondern dass auch die Bildkunst hier eine große Rolle gespielt haben dürfte. Bildartefakten könnte dabei der Vorzug zukommen, entlastet von textuellen oder paratextuellen Funktionen das zu veranschaulichen, was für mittelalterliche Rezipienten tatsächlich den identitätskonstituierenden Kern einer Figur ausmachte.

Zugegebenermaßen, auch wenn gerade für die Figuren des arthurischen Erzählkosmos die Bildüberlieferung reich ist, gibt es nicht zu allen transtextuellen Figuren des mittelalterlichen Erzählens eine bildliche Überlieferung. Ich möchte daher meinen Vorschlag zunächst als einen begleitenden verstanden wissen, der die Textanalyse, die das primäre Geschäft der Literaturwissenschaft ist, ergänzt.

Vielleicht kann er aber auch für Figuren ohne Bildüberlieferung fruchtbar sein. Eine systematische Sondierung der Bildüberlieferung, wo es sie gibt, könnte nämlich die Kriterien und Prinzipien sichtbar machen, die im Hinblick auf das, was ins Bild gesetzt wurde und was nicht (und was demgemäß den ikonischen Kern einer transtextuellen oder vielmehr transmedialen Figur ausmachte), für die Bildproduzenten maßgeblich waren; daraus wiederum könnten sich Anhaltspunkte für die Rekonstruktion des Kerns bzw. der Ränder auch solcher Figuren ergeben, für die eine begleitende Bildüberlieferung nicht existiert. Eine solche Sondierung freilich wäre ein eigenes Projekt.

Literatur

- Bennett, Tony, The Bond Phenomenon. Theorising a Popular Hero – A Retrospective, *The International Journal of James Bond Studies* 1:1 (2017), 1–34.
- Bloh, Ute von, Doppelgänger in der Literatur des Mittelalters? Doppelungsphantasien im *Engelhart* Konrads von Würzburg und im *Olwier und Artus*, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 124:4 (2005), 341–359.
- Brooker, Will, *Hunting the Dark Knight. Twenty-First Century Batman*, London 2012.
- Brooker, Will, *Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon*, London 2013.
- Denson, Shane/Ruth Mayer, Border Crossings. Serial Figures and the Evolution of Media, *NECSUS. European Journal of Media Studies* 7:2 (2018), 65–84.
- Eming, Jutta/Ann Marie Rasmussen/Kathryn Starkey (Hg.), *Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde*, Notre Dame, IN 2012.
- Felder, Gudrun, *Kommentar zur »Crône« Heinrichs von dem Türlin*, Berlin/New York 2006.
- Gaier, Martin/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2012.
- Glauch, Sonja, *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens*, Heidelberg 2009.
- Glauch, Sonja, Fiktionalität im Mittelalter; revisited, *Poetica* 46:1–2 (2014), 85–139.
- Glauch, Sonja, Transtextuelle Figuren und vormoderne Fiktionalität. Mit einer Anmerkung zum Figurenbegriff, in: Meike Rühl/Gabriel Siemoneit (Hg.), *Literarische Fiktionalität in der Vormoderne. Beiträge zu Problemen und Perspektiven*, Stuttgart 2025, 107–126.
- Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde. Kritische Edition des Romanfragments auf Basis der Handschriften des frühen X-Astes unter Berücksichtigung der gesamten Überlieferung*, hg. von Tomas Tomasek in Zusammenarbeit mit Frank Schäfer, Textband, Basel 2023.
- Hastein, Jens, Text und Bild im Brüsseler *Tristan*, in: Christoph Fasbender (Hg.), *Aus der Werkstatt Diebold Laubers*, Berlin/Boston 2012, 123–130.
- Heinrich von dem Türlin, *Die Krone (Verse 1–12281)*, nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek nach Vorarbeiten von Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal und Horst P. Pütz, hg. von Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner, Tübingen 2000.
- Herweg, Mathias, *Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300*, Wiesbaden 2010.
- Jannidis, Fotis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York 2004.

- Jannidis, Fotis, Character, in: Peter Hühn et al. (Hg.), *Handbook of Narratology* [2009], Bd. 1, Berlin/Boston ²2014, 30–45.
- Kartschoke, Dieter, *Der ain was grâ, der ander was chal*. Über das Erkennen und Wiedererkennen physiognomischer Individualität im Mittelalter, in: Johannes Janota et al. (Hg.), *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Bd. 1, Tübingen 1992, 1–24.
- Keller, Harald, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg/Basel/Wien 1970.
- Koch, Elke, Fideales Erzählen, *Poetica* 51:1–2 (2020), 85–118.
- Konrad von Würzburg, *Engelhard*, hg. von Ingo Reiffenstein, 3., neu bearb. Aufl. der Ausg. von Paul Gereke, Tübingen 1982.
- Lienert, Elisabeth, Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138:1 (2016), 51–75.
- Loomis, Roger S., *Arthurian Legends in Medieval Art*, Part 2 in Collab. with Laura H. Loomis, London 1938.
- Manuwald, Henrike, Der Drache als Herausforderung für Fiktionalitätstheorien. Mediävistische Überlegungen zur Historisierung von »Faktualität«, in: Johannes Franzen et al. (Hg.), *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, Baden-Baden 2018, 65–87.
- Margolin, Uri, Characters and Their Versions, in: Calin-Andrei Mihailescu/Walid Hamarneh (Hg.), *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto/Buffalo 1996, 114–132.
- Martínez, Matías, Figur, in: M.M. (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2011, 145–150.
- Martínez, Matías/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* [1999], München ¹⁰2016.
- Müller, Jan-Dirk, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk, Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur, *Poetica* 36:3–4 (2004), 281–311.
- Ott, Norbert H., Katalog der Tristan-Bildzeugnisse, in: Hella Frühmorgen-Voss, *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, hg. und eingel. von Norbert H. Ott, München 1975, 140–171.
- Ott, Norbert H., Literatur in Bildern, in: Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzels (Hg.), *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger. Freiburger Colloquium 1998*, Tübingen 2002, 153–198.
- Philipowski, Katharina, Figur – Mittelalter/Character – Middle Ages, in: Eva von Contzen/Stefan Tilg (Hg.), *Handbuch Historische Narratologie*, Stuttgart 2019, 116–128.
- Redaktion, Ikonisch, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1976, 199.
- Reicher, Maria E., The Ontology of Fictional Characters, in: Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hg.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin/New York 2010, 111–133.
- Reuvekamp, Silvia, Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie, *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 3:2 (2014), 112–130.
- Richardson, Brian, Transtextual Characters, in: Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hg.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin/New York 2010, 527–541.
- Schanze, Christoph, *Tugendlehre und Wissensvermittlung. Studien zum »Welschen Gast« Thomasins von Zerklære*, Wiesbaden 2018.
- Schanze, Christoph, Thomasin und das Integumentum-Konzept. Neue Überlegungen zu einem alten Streit, in: Christian Schneider et al. (Hg.), *Der »Welsche Gast« des Thomasin von Zerklære. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022, 71–92.

- Schmitz, Anton Bernhard, *Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspäteten*, Tübingen 2008.
- Schneider, Christian, Fiktionalität im Mittelalter, in: Lut Missinne/Ralf Schneider/Beatrix Theresa van Dam (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Fiktionalität*, Berlin 2020, 80–102.
- Schneider, Christian et al. (Hg.), *Der ›Welsche Gast‹ des Thomasin von Zerklære. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022.
- Schulz, Armin, *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012.
- Stock, Markus, Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hg.), *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010, 187–203.
- Thomasin von Zerklære, *Der Wälsche Gast*, hg. von Heinrich Rückert [1852], mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Berlin 1965.
- Thomasin von Zerklære, *Der Welsche Gast*, ausgew., eingel., übers. und mit Anm. vers. von Eva Willms, Berlin/New York 2004.
- Thon, Jan-Noël, Transmedia Characters. Theory and Analysis, *Frontiers of Narrative Studies* 5:2 (2019), 176–199.
- Urban, Felix, *Gleiches zu Gleichem: Figurenähnlichkeit in der späthöfischen Epik. ›Flore und Blanscheflur‹, ›Engelhard‹, ›Barlaam und Josaphat‹, ›Wilhelm von Wenden‹*, Berlin/Boston 2020.
- Vollstedt, Thalia, Wissen von Gawain. Zum mittelalterlichen Erzählen von der Figur, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 144:3 (2022), 396–419.
- Wace, *La partie arthurienne du ›Roman de Brut‹ (Extrait du manuscrit B.N. fr. 794)*, hg. von Ivor D.O. Arnold und Margaret M. Pelan, Paris 1962.
- Wace, *Le Roman de Brut*, übers. von Albert Gier, in: Karl Langosch/Wolf-Dieter Lange (Hg.), *König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart 1980, 72–161.
- Weinrich, Harald, Fiktionssignale, in: H.W. (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, 525–526.
- Worstbrock, Franz Josef, Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, 128–142.
- Zudrell, Lena, *Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier*, Berlin/Boston 2020.