

Florian Kragl

Die transtextuelle Figur als generische Norm. Überlegungen zum heldenepischen Erzählen am Beispiel der *Heldenbuchprosa*

<https://doi.org/10.1515/jlt-2025-2017>

Abstract: In modern storytelling, the transtextuality of a character is often a narrative provocation: the more autonomous narrative worlds are designed, the more intensely the narrative asserts itself against the conventions of everyday storytelling, the more spectacular is the transfer of a character into a foreign narrative habitat. Examples can be found in large numbers in contemporary film storytelling around various superheroes, but the strategy is not unknown in old, medieval storytelling either, even if it is nowhere tried out with the same vigour as in comics and their derivatives.

In the article, this, from a modern perspective, conventional narrative mode is contrasted with an opposing model of transtextual characters that is typical especially of medieval heroic poetry. It emerges vividly in the so-called *Heldenbuchprosa*, a short paratextual supplement to the German *Heldenbücher* of the late 15th and 16th centuries. At the centre of the analysis stands the character of Dietrich von Bern, the most eminent hero of (late) medieval German heroic epic. The transtextuality of characters in this text is not an occasional narrative feature, but omnipresent. Conversely, it is aesthetically unspectacular. It seems to be one of the prerequisites of an epic narrative whose narrative worlds are more open and whose characters are less individual, and at the same time more flexible in comparison to modern narrative. Its diegetic principles are similar to those of everyday storytelling. The systematic contrast between those two types of transtextual characters has no genuine literary-historical or generic dimension. However, media-historical parameters, including first and foremost the stability of a text and its medial stabilisation (or flexibilisation), seem to be essential conditions for this or that variety of transtextual character (as well as potential compounds).

Schlagworte: Dietrich von Bern, Heldenepik, Mittelalterliche Literatur, Transtextuelle Figuren

Kontaktperson: Florian Kragl: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, E-Mail: florian.kragl@fau.de

Die Transtextualität von Figuren rückt neuerdings stärker in den Fokus der Erzählforschung (vgl. das aktuelle Themenheft, insbes. die Einleitung). Meist stehen moderne Erzählphänomene im Zentrum des Interesses, nicht selten aus der zeitgenössischen Populärkultur (Comics, Film etc.), wo transtextuelle Figuren ein wichtiges gestalterisches Mittel geworden sind (vgl. Thon 2019). Die Transtextualität einer Figur ist dabei in der Regel eine erzählerische Provokation: Je geschlossener und autonomer die Erzählwelten sind, je intensiver sich die Erzählung gegen die Konventionen des alltäglichen Erzählens behauptet, desto spektakulärer ist der Transfer einer Figur in ein fremdes erzählerisches Habitat. Dieser Erzählmodus wird im vorliegenden Beitrag mit einem Gegenmodell transtextueller Figuren konfrontiert, das für die mittelalterliche Heldendichtung typisch ist. Es tritt anschaulich in der sogenannten *Heldenbuchprosa* (15./16. Jahrhundert) hervor. Die Transtextualität der Figuren ist dort kein punktueller erzählerisches Merkmal, sondern allgegenwärtig. Umgekehrt ist sie ästhetisch unspektakulär. Sie scheint eine der Voraussetzungen für ein episches Erzählen zu sein, dessen Erzählwelten offener und dessen Figuren – im Vergleich zum modernen Erzählen – weniger individuell und zugleich flexibler gestaltbar sind. Die diegetischen Prinzipien dieses epischen Erzählens sind denen des Alltagserzählens verwandt.

1 Transtextuelle Figuren: ästhetischer Effekt und diegetisches Risiko

1.1 Alltagserzählen versus diegetische Autonomie

Die Transtextualität von Figuren – also das zunächst einfach erscheinende Phänomen, dass eine Figur, die aus dem *einen* Text (oder Film, Computerspiel etc.) bekannt ist, in einem *anderen* erneut auftritt – führt auf ein genuin narratologisches und auf ein genuin diegetisches (im Sinne von: auf die Konstitution der Erzählwelt bezogenes) Problem hin.

Was die (im engeren Sinne) narratologische Perspektive angeht, gilt bei Transtextualität, was auch sonst bei narratologischen Konzepten der Fall ist: Ein auf den ersten Blick griffiges Phänomen wird bei näherer Betrachtung schillernd, namentlich wenn es gilt, die Dinge analytisch sicher und fest zu halten. Charakteristisch für Transtextualität ist die *Tendenz* zum einen zur markanten *Unterscheidung der Texte*, zum anderen zur sicheren *Identifikation der Figur* bei zugleich charakteristischer Differenz (nämlich dieser Figur in den verschiedenen Tex-

ten).¹ Wo nur der Name (der Figur) derselbe ist, wo Texte nur graduell verschieden sind (z. B. verschiedene Fassungen eines Romans oder aber ein Roman und seine Verfilmung), wird man – tendenziell – nicht von Transtextualität sprechen. Im engeren Sinne strukturalistische Diskurse, die besonders hohe Präzision erwirtschaften wollen, driften leicht ins Scholastische ab (Ab wann ist eine Figur noch quasi dieselbe? Ab wann eine andere? Wie vieler Zwischenstufen zwischen Identität und Verschiedenheit bedarf es?),² zumal die Abhängigkeit von rezeptionsästhetischen Faktoren groß ist (vgl. Margolin 1990, 866, 868 u. ö.; Philipowski 2019, 125; Philipowski 2025, 303 f.). In der konkreten Rezeptionssituation eines Textes ist die Frage, ob eine Figur im emphatischen Sinne als transtextuell gilt, eine binäre. Die Wahrscheinlichkeit hingegen, dass es zu diesem rezeptionsästhetischen Effekt³ kommt, ist skalierbar.⁴

Die diegetische Problematik des Transtextualitätskonzepts wird deutlich beim Vergleich von *Welt* und *Erzählwelt*: In der Welt, in der wir zu leben meinen – und von der wir uns natürlich ständig erzählen, über die wir uns erzählend verständigen, die durch unser Erzählen vielleicht überhaupt erst welthaft wird –, ist die Transtextualität einer Figur die Norm, nicht die Ausnahme. Die Figuren sind da in der Regel Personen, Menschen, mitunter auch Tiere, Pflanzen, seltener Unbelebtes. Es zeichnet sie aus, dass sie in vielfache – vorreflexiv gesagt – *Geschichten* involviert sind. Ob man diese *Geschichten* im starken Sinne einen Text nennen möchte, hängt von vielerlei Vorentscheidungen ab, auch von der konkreten performativen und kompositorischen Situation, also beispielsweise einer Erzählung in einem Gesprächskontext, einem Nachrichtenbericht in der Zeitung, einer elaborierten Filmdokumentation, bis hin zu biographischen und autobiographischen Genres. Ganz gleich aber, wie hoch die kompositorische Geschlossenheit und wie konkret die situative Bindung ausfällt, gilt es uns als selbstverständlich, dass eine Figur (wie: eine Person, ein Mensch) unablässig in verschiedenen solcher *Geschichten* handelnd auftritt. Wir wissen, oder wir meinen zu wissen, dass wir alle Teil einer

1 Thon 2019, 185 f. bündelt die Sache mit den *principles of charity and minimal departure*. Vgl. u. a. Reicher 2010, 123 f. u. ö.; Philipowski 2025, 310 f. sowie die folgende Anm.

2 Besonders eingehend diskutiert die Fragen Lăcan 2019, 135–144 (einschließlich Forschungsbericht). Die Weite des Spektrums ist beschrieben bei Richardson 2010: »different author, different character« (530–533) – »different author, same character« (533–536).

3 Diese starke rezeptionsästhetische Komponente unterscheidet Transtextualität von den verwandten, doch in der Erzählforschung (insbesondere im Gefolge von Genette 1993) stärker analytisch geprägten Konzepten Intertextualität, Paratextualität, Hypertextualität, Metatextualität und Architextualität.

4 Eine vergleichbare Spannung prägt die Diskussion um Fiktion und Fiktionalität, vgl. etwa (nicht einander widersprechend, doch mit markant unterschiedlicher Gewichtung) Müller 2004, 55 (»viele Abstufungen«) neben Kablitz 2008, 17 (»kein Mehr oder Weniger«).

großen Lebenswelt sind, und was immer wir uns darüber erzählen, ist *per se* ausschnittshaft, zugleich verbunden mit allen anderen denkbaren Ausschnitten.

In Erzählwelten, die ein größeres oder kleineres Stück weit abrücken von dieser Welt, in der wir das Leben glauben, ist das anders.⁵ Wo das Erzählen kein mehr oder weniger alltägliches Welterzählen⁶ ist, wird Transtextualität der Figuren potentiell zum ästhetischen Spektakel oder auch, speziell im Falle des Misslingens einer transtextuellen Erzählstrategie, zur wirkmächtigen Irritation.⁷ Zwei Friktionen dürften es vor allem sein, die bei der Transtextualität von Figuren entstehen oder entstehen können. Die eine hat zu tun mit der Undurchlässigkeit von verschiedenen Erzählwelten (1.2). Die andere ist darin begründet, dass und wie kompakte narrative Zusammenhänge sehr häufig um eine Figur oder um wenige Figuren herum aufgebaut sind (1.3).

1.2 Zur Undurchlässigkeit von Erzählwelten

Es ist Signum autonomer⁸ narrativer Systeme, dass sie Erzählwelten – man könnte, in Anlehnung an Doležel, von *possible worlds* (Doležel 1998a; Doležel 1998b)⁹ sprechen – ausbilden, die sich mehr oder weniger weit von dem entfernen, was wir für die Welt (einschließlich ihrer historischen Dimension) halten oder hielten, und hin zu abgekapselten Einheiten tendieren.¹⁰ Manche moderne Genres wie Fantasy oder Science Fiction schlagen aus genau diesem Prinzip ästhetisches Kapital, weil ihre

5 Der Begriff ›abrücken‹ ist bewusst gewählt, weil zu vermuten steht, dass es nicht auf *Kontrakte* über *Fiktionalität* ankommt, sondern auf die Frage der diegetischen Autonomie; ich komme später auf diesen Gedanken zurück.

6 Zur Begrifflichkeit (Alltagserzählen) siehe unten (3.2).

7 Vgl. Doležel 1998a, 16–18, der vor allem auf die (Möglichkeit zu radikalen) Veränderungen abhebt, die Figuren beim Transfer von einer fiktionalen *Welt* in die andere zu dulden haben.

8 Er betont die Eigengesetzlichkeit und Geschlossenheit des narrativen Systems. Er weist breite Schnittmengen mit dem Begriff ›fiktional‹ auf, ist aber, da er den Diskurs um Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit meidet, für den hiesigen Zusammenhang treffender. Vgl. zum Begriff und der Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Autonomie Haferland 2014, bes. 75–77.

9 Prägnant zur Verbindung der *possible worlds theory* mit Phänomenen der Transtextualität: Lăcan 2019, 136 f.

10 Radikal Harweg 2004, 290 f. u. ö., der jeden einzelnen Text (bzw. jedes einzelne *Werk*) als völlig abgeschlossene Welt begreifen will und keinerlei Zwischenstufen (etwa im Sinne von Schnittbereichen) duldet. Ich kann mir diese Zuspitzung nur so erklären, dass Harweg die Prinzipien Autonomie und Fiktionalität sehr streng durchdenkt, dabei aber eine Konsequenz erwirtschaftet, die die Handhabe von Texten außerhalb der Academia selten kennt. Denn sonst gäbe es das Phänomen Transtextualität so wenig wie Fan Fiction, Comic-Erzähluniversa, Romanreihen um Kriminalkommissare etc. pp. Siehe auch das Folgende.

Faszination zumindest unter anderem auch in einer Tendenz zur phantastischen Weltflucht zu liegen scheint. Da gibt es dann sogenannte Erzähluniversa, die alle- samt Entwürfe mehr oder weniger eigenen Rechts darstellen und die teils auch in offener und unmittelbarer Konkurrenz zu einander stehen: *Star Wars* versus *Star Trek*, Marvel versus DC, *Herr der Ringe* (1954/55) versus *Game of Thrones* (2011–2019). Überläufer zwischen diesen Universa sind erstens grundsätzlich nicht denkbar, führten aber, zweitens, wo es sie gäbe, sofort auf einen parodistischen oder absurden Clash hin.¹¹

Besonders leicht zu erkennen ist dies an Fällen, die diesen Clash – aus welchen Gründen immer – riskieren. Ein überdeutliches Beispiel gibt *Plan 9 from Outer Space* (1959), der heute als *Kultfilm* gilt und in dem Bela Lugosi als Vampir auf verblüffend unproblematische Weise eingeführt wird mit dem Amerika der 1950er Jahre, Ufos und was sich sonst noch an B-Movie-Potential raffen ließ. Die Trans- textualität einer Figur wächst sich hier zu einer Transtextualität (wenn das Wort beim Medium Film erlaubt ist) verschiedener *niederer* Filmgenres aus.

Es gibt auch mittelalterliche Beispiele: Man könnte an den (*Großen*) *Rosengarten* (13./14. Jahrhundert) denken, einen späten Exponenten der mittelhochdeutschen Heldenepik (das Folgende nach Kragl 2013, Kap. IX). Erzählt wird in diesem *Rosengarten*, von dem es mehrere Fassungen verteilt über das spätere Mittelalter und die frühe Frühe Neuzeit gibt, im Kern von einem Reihenkampf zu Worms: Die Wormser Helden und neben und mit ihnen Kriemhild laden die Berner Helden um Dietrich von Bern nach Worms (wo diese Berner Helden sonst nie auftreten) zum Kräftermes- sen ein. Je grob die Hälfte des Plots entfällt auf Exordialmotivation (warum die Ein- ladung?), Einladung und Heldensammlung einerseits, die Reihenkämpfe anderer- seits. Die Fassungen verhalten sich je verschieden zur Frage, wie ernst oder burlesk all dies zu verstehen wäre, keine Fassung aber kommt ohne intertextuelle Pointen aus: Kriemhild als ehrgeizige und eitle Konflikttreiberin, Hildebrands Bruder Ilan als ein bärbeißiger, kämpfender Mönch, ein Siegfried, der im Kampf gegen Dietrich allen Heldenmut verliert etc.

Transtextualität als ästhetischer Effekt hat eine paradoxe Natur: Er beruht zum einen auf einer hohen Autonomie von Erzählwelten, die über die jähe Ver- rückung von Figuren verbunden werden. Zum anderen fordert er rezeptionsseitig ein teilweises *Vergessen* dieser diegetischen Autonomie ein; *teilweise*, weil dieses *Vergessen* flankiert wird von einer Aufmerksamkeitslenkung auf genau diese Ver-

¹¹ Spätestens hier sollte deutlich werden, dass ich Phänomene der Adaptation – also etwa die Ver- filmung eines Comics – nicht *eo ipso* unter Transtextualität verbuchen würde, wie dies teilweise zu geschehen scheint (z. B. Albertsen 2019). Es gibt dafür griffigere Termini, z. B. den der Adaptation. Transtextualität und Transmedialität sind begriffliche Scheinverwandte, *de facto* aber in produkti- ons- und in rezeptionsästhetischer Hinsicht zwei völlig verschiedene Phänomene.

rückung von Figuren. Nur dann kann Transtextualität ästhetisch wirksam werden, wenn der Rezipient oder die Rezipientin die diegetischen Kapseln als solche wahrnimmt und miteinander verbindet zugleich, ganz so, als handelte es sich nicht um eigenständige und abgeschlossene *Welten*, sondern als wären es Bezirke der oder einer Welt insgesamt.¹²

1.3 Zur Sperrung von Figur und narrativer Struktur

Während es vor dem Hintergrund der relativen Undurchlässigkeit von Erzählwelten (vgl. 1.2) um die schiere Verpflanzung einer Figur in eine dieser mehr oder weniger fremde – egal ob selbst schon verfügbare oder neu entworfene – Erzählwelt geht, zielt die Sperrung von Figur und narrativer Struktur auf die ikonische Qualität, die Figuren im Erzählen häufig zukommt. Nicht alle, aber ein großer Teil der Erzählkunst vertraut darauf, die Geschichte einer Figur oder einer begrenzten Gruppe von Figuren zu schildern; das ganze Narrativ, die ganze Erzählwelt entfaltet sich um diese Figur herum, nicht umgekehrt.

Wenn nun eine Protagonistenfigur in eine Erzählung transponiert wird, die nicht um sie herum zentriert ist, kommt es abermals zu Friktionen. Das Phänomen lässt sich anhand von Fällen illustrieren, in denen die Kompatibilität der Erzählwelten (mehr oder weniger) gegeben ist. Heute ist es vor allem das Comic-Erzählen, das sich besonders häufig an entsprechenden Experimenten versucht; etwa, wenn in dem Film *Thor: Ragnarok* (2017) nicht ganz ohne Überraschung und Verblüffung plötzlich der Gestaltwandler Hulk in die Geschichte (wortwörtlich) hineinspringt. Die Transtextualität der Hulk-Figur ist effekthascherisch. Der Preis dieses Überraschungseffekts der etwas derberen Natur ist Raubbau an der Figur selbst: Jener Hulk, der als Protagonist zweiten Ranges in *Thor: Ragnarok* auftritt, verbindet sich nur schlecht mit jenem Hulk, den man als Protagonisten seiner eigenen Filme gesehen hat. Wenn gilt, dass Figuren, vor allem Hauptfiguren, ihren Narrativen einen ganz spezifischen Stempel aufdrücken, ja, dass diese Frames um die Figuren herum sich entwickeln – wie der Weg des Helden, der auf einer mentalen Landkarte verläuft, auf der links und rechts dieses Weges nichts ist (vgl. Campbell 1999; Störmer-Caysa 2007, 63–76) –, dann bedeutet das Re-Framing einer solchen Figur eine so radikale Neuperspektivierung, dass sie ihre konventionelle, *alte* ikonische Größe verliert und in einen Sinkflug gerät, der bis auf das Niveau bloßer Staffage reichen kann.

Auch dieses Muster begegnet im Kern nicht erst im modernen Erzählen, auch dieses Muster hat eine lange Tradition: Für die mittelalterliche Dichtung erinnere

12 Diesen Prozess unterschätzt Harweg (2004), vgl. Anm. 10.

ich exemplarisch an die Wolfseisenepisode des Tristan-Stoffes (nach Eilharts *Tristrant* [12. Jahrhundert], hg. von Lichtenstein 1877, V. 5304–5461). In dieser Episode ist der Artushof in die Tristan-Fabel transponiert, in der er kein gänzlicher Fremdling ist, aber doch allenfalls am Rande dazugehört. Stabil sind einige Grundprinzipien arthurischer Figuren, darunter der feste Zusammenhalt der Artusritter, die Rolle Gawains (Walwans) als umsichtiger Stratege, das Lästermaul Keie, das Eintreten für prinzipielle Gleichheit aller höfischen Protagonisten: Als Tristan, nächtlich unterwegs zu Isolde, Marke und seinen Handlangern (abermals) in die Falle geht, und zwar diesmal wortwörtlich: indem er in ausgelegte Wolfseisen läuft und sich an den Füßen verletzt, mit seinem Blut dann Isoldes und später sein eigenes Bett besudelt, stürzen sich auch alle Artusritter in diese Wolfseisen, sodass die Beweisführung gegen Tristan unmöglich wird; den größten Schaden nimmt Keie, der sich drückt und von Walwan in die Eisen gestoßen wird. Neu und befremdlich aber ist, wie sich hier Artus und Artushof auf axiologisches Glatteis begeben und sich in den Dienst einer Sache stellen, die am Artushof problematisch wäre (Lancelot und Ginover!).

Der Transfer in einen dieser fremden Erzählzusammenhang lädiert die Figur (oder Figurengruppe): Je wichtiger sie im *alten* Handlungsgefüge ist und je konventioneller das Erzählsystem geworden ist, das an der und an dem die Figur klebt, desto drastischer sind die Effekte dieses Transfers und desto mehr büßt die Figur ihren ikonischen Status oder *Kern* (vgl. die Einleitung zum Themenheft) ein.

1.4 Zwischenbilanz und Relativierung: Transtextualität der Figur und alte Textualität

Es zeigt sich an der Transtextualität von Figuren eine möglicherweise generalisierbare Regularität des Erzählens: Was in der alltäglichen Wirklichkeit (oder was wir dafür halten) *normal* erscheint, ist in Erzählelmenten von hoher diegetischer Autonomie skandalös, *et vice versa* (besonders pointiert Schwarz 1967, 101). In der *Wirklichkeit* wäre es seltsam, hätte man *verschiedene Erzählwelten*; hätte man Protagonisten-gleiche Personen, die diesen Status gepachtet hielten; hätte man von einer Person nur eine Geschichte, oder immer eine ähnliche, mit immer verwandten Verlaufsformen, Mustern, Settings. Im Erzählen, das sich kunstvoll davon ablöst, ist es umgekehrt: Die Autonomie und Künstlichkeit kristallisieren um die leitenden Figuren, und wer diese verpflanzt, droht das zugehörige System zu beschädigen, sei es im Modus des poetischen Experiments, sei es im Modus von Parodie und Spott.¹³

¹³ Vgl. die komplexen Debatten um den *ontologischen* Status von Figuren etwa Reicher 2010, 124 f. zum »sequel and series problem«: »It seems natural to say that characters of series may undergo certain changes. They may *grow older*, for instance. But they may also undergo more essential

Zumindest im modernen Erzählen (ganz gleich in welchem medialen Setting) will es scheinen, dass diese ästhetischen Effekte meist bewusst angezielt sind, Transtextualität sich also nicht irgendwie beiläufig ergibt, sondern kalkuliert eingesetzt wird.¹⁴ Auch das schwierige Verhältnis von Transtextualität und Fiktionalität dürfte eine genuin moderne Frage sein.¹⁵

Die exponierten Charakteristika der Transtextualität von Figuren beruhen nicht auf binären Oppositionen. Die einzelnen Komponenten sind skalierbar im eingangs angedeuteten Sinne: die größere oder kleinere Kommensurabilität von Erzählwelten (i. e. einer Erzählwelt und einer Erzählwelt-fremden Figur), der Status einer Figur als Protagonist, die festere oder lockerere Kohäsion von Figur und Erzählmodalität. Skalierbar ist auch die implizite Voraussetzung dieser analytisch fassbaren Komponenten: Je präziser die Abmessungen einer Erzählwelt, je sicherer der Status einer Figur, je spezifischer die figurengetriebene Erzählmodalität, desto eher wird die Transtextualität einer Figur zum diegetischen Risiko oder aber zum ästhetischen Ereignis. Daraus folgt, dass Transtextualität besonders dort hervortritt, wo sie auf eine ganz spezielle, uns heute aber (oder zumindest der Literaturwissenschaft?) konventionelle Textualität vertrauen darf, die rechnet mit fertigen und festen Texten, getrieben von klar umrissenen Figurenkonzepten, gesichert durch breite Verfügbarkeit stabiler Speichermedien (wie Buchschriftlichkeit oder Film).

changes. Thus, a character that is determined as being a rebellious girl in episode 1 may turn into a wholly conformist wife and mother in episode 25. *Prima facie*, the character in episode 1 is identical with the character in episode 25. But is it really? How can a character undergo changes at all?« *Nota bene* die beiden schließenden Fragen und das *prima facie*!

14 Entsprechend ist auch die noch junge Forschung zur Transtextualität von Figuren typischerweise auf Relationen des Vorher/Nachher bzw. Original/Transposition etc. konzentriert. Beispiele bieten etwa Margolin 1990, 865–868 (*prototype – surrogate[s]*); Ryan 2008, 393; Heidbrink 2010, 101–104; Richardson 2010 (*original – later avatar* etc.); Lăcan 2019, 138–141 (Original/Prototyp – Variante/Version).

15 Das Vertrauen von Transtextualität auf die Existenz und Stabilität autonomer diegetischer Systeme, die sich dezidiert vom Alltagserzählen entfernen, verbindet sich nicht *eo ipso* mit dem Konzept Fiktionalität. Erstens ist Fiktionalität, aufgrund ihrer schillernden Begriffsgeschichte, weniger präzise als Autonomie. Zweitens ist die Attribuierung eines Textes als ›fiktional‹ wesentlich auch von der Rezeptionshaltung bestimmt, während die Autonomie etwa einer Erzählwelt analytisch besser fassbar ist. Drittens können einzelne fiktionale (oder für fiktional geltende) Erzählzusammenhänge Teile ein und derselben autonomen Erzählwelt sein (beispielsweise *Star Wars*); transtextuell ist eine Figur nicht, wenn sie zwischen diesen Erzählzusammenhängen wechselt, sondern zwischen den Erzählwelten. Allerdings besteht ein indirekter Zusammenhang zwischen Transtextualität und Fiktionalität dergestalt, dass fiktionale Texte (bzw. Texte, die für fiktional angesehen werden) sich in der Regel deutlich vom Alltagserzählen abheben und ihren Erzählwelten klare Konturen spenden (vgl. die Einleitung zum Themenheft sowie nun Glauch 2025).

Wo diese Basis einer hohen textuellen und medialen Festigkeit und Stabilität nicht gegeben ist, kann es noch immer Transtextualität geben. Sie folgt dann aber anderen Gesetzmäßigkeiten, wenn die Erzählwelten nicht mehr sicher abgegrenzt sind, sondern gleichsam *wuchern*, und wenn sich die Identität einer Figur im Dickicht von Fassungen, Versionen, Wieder-, Neu- und Anderserzählen (vgl. Zacke et al. 2020) verläuft.

Es ist diese *andere* Form von Transtextualität, die im Folgenden zunächst exemplarisch illustriert und anschließend theoretisch beschrieben sei. Das herangezogene Beispiel – die sogenannte *Heldenbuchprosa* – ist ein scheinbar abseitiges: ein kurzer Text des 15. Jahrhunderts, in vielfacher Hinsicht kaum der literarhistorischen Rede wert. Doch wird zu zeigen sein, dass dieser Text gerade in seiner kruden Komposition Indiz ist für ein transtextuelles Prinzip, das in Kulturen, die auf stabile Speichermedien setzen, weitgehend obsolet geworden, in ihren Gegenständen aber womöglich prägend ist. Im Zentrum steht nicht die Transtextualität der Figuren der *Heldenbuchprosa* selbst, sondern auf welche Weise die *Heldenbuchprosa* die Transtextualität (helden-)epischer Figuren, aufbauend auf vorgängigen Texten und Geschichten, orchestriert und, sozusagen *in praxi*, reflektiert.

2 Transtextuelle Figuren in der *Heldenbuchprosa*, speziell Dietrich von Bern

2.1 Zum Programm der *Heldenbuchprosa*: generische Nachlässigkeiten, stoffliche Extravaganz, genealogische Stringenz

Der heute so genannte Text wird literarhistorisch zuerst sichtbar als Bestandteil des noch handschriftlichen Straßburger Heldenbuchs, das zu den Verlusten des verheerenden Brands der Straßburger Bibliothek zählt. Es existiert eine Abschrift durch die Hand von J. Jundt, die im Allgemeinen als verlässlich gilt; Joachim Heinzle hat sie buchstabengetreu im Kommentarband zu seinem Faksimile des ältesten Heldenbuch-Drucks publiziert. Die *Heldenbuchprosa* findet dann Eingang in das gedruckte Heldenbuch, das zwischen 1479 und 1590 sechs Auflagen erlebt. Teils steht der Text dem Heldenbuch vorwortartig voran, meist (nämlich in den Drucken) ist sie ihm, als handelte es sich um eine Art Nachwort, angehängt. In jedem Fall ist die paratextuelle Funktion deutlich: Die *Heldenbuchprosa* bemüht sich um eine Sortierung und Verbindung weniger der Texte als vielmehr der Geschichten und vor allem der Figuren, von denen in der Sammlung des Heldenbuchs und in tan-

gentialen Texten erzählt wird. Das sind im Wesentlichen heldenepische Texte aus dem Sagenkreis Dietrichs von Bern, flankiert von dem Doppeleros um O(r)tnit und Wolddietrich.

Der programmatische Anspruch der *Heldenbuchprosa*¹⁶ ist hochtrabend: *[I]n disem teile findet man wie die helden des ersten auff seind kummen / auch wie sie wider ab seind gangen / vnd ein end genumen habent. Wie sie genant. wa sie sich gehalten. vnd wanne sie geborn seind.* (1ra) Dass die *Heldenbuchprosa* bei diesem Ansinnen schon auf halbem Wege scheitert, zumindest wenn man sie mit modernen Augen liest, erhellt freilich bereits aus einem groben Überblick über die Struktur des kleinen Textes. Vorgestellt werden, teils erzählend, teils listenartig (vgl. die Handlungsanalysen bei Kragl 2010, 78–102; Leuzinger 2015, 158–163):

- der *erste* Held Orendel (*ernthelle*) von Trier, den man stoffgeschichtlich üblicherweise nicht zur Heldenepik rechnet, der auch in einschlägigen Sammlungen von Heldendichtung (einschließlich des Heldenbuchs) nicht vertreten ist; eine Art Legendenheiliger oder ein Legendenheld, der den ungenähnten Grauen Rock Christi nach Trier bringt (1ra)
- einige mehr oder weniger heldenepische Ortsnamen und Personen, darunter das Gebiet um Köln, Ungarn und Burgund (1raf.)
- die sogenannte *Herogonie* (mit Zwischentitel: *Von den gezwergen*): eine zweifellos von den Schöpfungsberichten der Genesis inspirierte Schöpfungserzählung, bei der Gott zuerst Zwerge schafft, um die Bodenschätze der Welt nutzbar zu machen; dann Riesen, um die Zwerge gegen wildes Getier zu schirmen; dann Helden, um die Zwerge gegen die böse gewordenen Riesen in Schutz zu nehmen – wobei, je länger der Passus läuft, die Grenzen zwischen Zwergen und Helden/Menschen sowie zwischen Riesen und Helden zusehends unscharf werden, um von seltsamen *ad-hoc*-Beigaben, die die Schöpfungslogik irritieren, nicht erst zu reden: Helden als Beschützer von Witwen und Waisen (1rb–1vb)
- eine weitere Liste mit Helden, darunter Hagen von Tronje (*troy*), Walther von Kerlingen und Volker von Alzey, doch vor allem Helden bzw. Riesen der sogenannten *aventurehaften* (Asprian, Schrutan) und der *historischen* Dietrichepik (Wolffhart, Sigestab, Witege, Wieland, Eckart, Heime, Gunther [?], Hildebrand) sowie der *Kudrun* (Frute; 13. Jahrhundert), am Ende zerfleddert in narrative Schnipsel um den getreuen Eckart und Ermenrich sowie um Gunther (?) und Hildebrand (1vb–2ra)
- die nächste Liste zu *Held in grippigen lant*, also Helden im Kölner Raum, darunter vor allem Namen aus der Dietrichepik, die teils schlecht zum geo-

¹⁶ Ich verwende die Fassung des ältesten Heldenbuch-Drucks von Johann Prüss, Straßburg, um 1479. Exemplar der TU Darmstadt, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:tuda-tudigit-24947> (01.11.2024).

- graphischen Rahmen passen, u. a. Dietleib von Steier (!) oder Riesenfiguren des *Eckenlieds*, die man doch in Tirol vermuten würde (2rb)
- die Geschichte von Kaiser Ortnit (*Von Otnit dem keiser*, 2rb), die relativ ausführlich nacherzählt wird; es ist dies, wenn man die folgende Partie zu Wolfdietrich dazunimmt (und von den dortigen Listeneinsprengseln sowie einem deplatzierten Zwischentitel: *Keiser Otnit künig Elberichs sun geborn auß lamparten land ein mechtiger künig* [2vb], absieht), der umfangreichste narrative Block der *Heldenbuchprosa* (2rb–3ra)
 - nach fließender Überleitung die Geschichte Wolfdietrichs, der Ortnit als Römischer Kaiser beerbt, beginnend schon mit Wolfdietrichs Vater Hugdietrich und genealogisch hindeutend auf Wolfdietrichs Enkel Dietrich von Bern; eingeschoben die genealogische Liste des von Berchtung abstammenden Geschlechts der Dienstmänner Wolfdietrichs und Dietrichs (3rb–3vb)
 - die Zeugung und Geburt Dietrichs von Bern, der Bau der Berner Burg (3vb)
 - die genealogischen Verhältnisse um Hildebrand: seine Abstammung, seine Geschwister (Ilsan und eine Schwester), sein Schwager Amelung von Garte, dessen Söhne (3vbf.)
 - das Personal der Nibelungensage: Gibeche und seine Nachfahren, Siegfried und sein Vater (4raf.)
 - die Helden und Herren des Hunnenlandes, des heutigen Ungarn, unter ihnen nicht nur Etzel, sondern auch die Berner Helden, die von dort in den Rosengarten-Kampf ziehen (4rb)
 - Dietrichs erste Frau Hertlin, die Tochter des Königs von Portugal, die von Goltemar geraubt und die diesem von Dietrich genommen wird, seine zweite Frau Herrot, Etzels Schwester, Dietrichs Brüder (4rbf.)
 - die Fluchtsage um Dietrich von Bern, der nächste große narrative Block (4va–5rb)
 - *Wie alle held ein end haben genummen / vnd erschlagen seind worden. Vnd wie dieterich von Bern ferloren ist. das niemant weißt* [sic!] *wa hin er kummen ist.* – eine *Heldendämmerung* in zwei Teilen, deren erster im Kern die Ereignisse am Hunnenhof aus der Nibelungensage rekapituliert, mit einigen gravierenden stofflichen Modifikationen (siehe unten; 5va–6ra)
 - zweiter Teil der *Heldendämmerung*: eine nicht näher spezifizierte Schlacht vor Bern, bei der alle übrigen Helden sterben mit Ausnahme Dietrichs (6raf.)
 - nach fließender Überleitung die Entrückung Dietrichs durch einen Zwerg (6rb)
 - die vermeintliche (*Man fermeint auch*) Wache des getreuen Eckart vor *Frau Fenus berg* bis an den jüngsten Tag, der dort *warnet alle die in den berg gan wöllent* (6rb; zugleich die letzten Worte der *Heldenbuchprosa*)

Der kursorische Blick auf den groben Aufbau (wenn das Wort erlaubt ist) der *Heldenbuchprosa* lässt das ungemeine Wirrsal erkennen, das in diesem kurzen Text waltet. Sprachlich auffällig ist eine unmäßige Varianz der Wort-, auch der Namensformen, paratextuell bemerkenswert die scheinbar völlige Beliebigkeit in der Setzung von Zwischentiteln, narratologisch ins Auge sticht der chaotische Wechsel von Listen und Erzählpassagen, inhaltlich charakteristisch ist, wie die *Heldenbuchprosa* immer wieder dasselbe adressiert, und dies nicht selten in kurzer Frequenz (z. B. mehrfach zum Gebiet um Köln, Aachen etc., dem *Grippigen lant*, 1ra, 2rb u. ö., oder Eckart als Wächter vor dem Venusberg: 2ra und 6rb), dabei aber teils auch eklatante Widersprüche produziert.

Diese rätselhafte Sorglosigkeit auf so vielen Ebenen der textuellen Gestaltung kann indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass die *Heldenbuchprosa* die oben schon benannten Ziele konsequent verfolgt. Sie zwingt die verfügbaren Helden geschichten in einen kompakten zeitlichen, genealogischen und programmatischen Rahmen und bindet sie auf diese Weise zusammen. Dass sie den Anfang gleich dreimal setzt – Orendel als *erster Held*, der stofflich nicht in die Heldendichtung gehört; die *Herogonie*; Dietrichs heroische Zeugung –, macht deutlich, dass die Markierung von heroischen Anfängen essentiell ist, genauso wie die Finalisierung durch eine doppelte *Heldendämmerung*, inklusive Entrückung Dietrichs und Eckarts ewiger Wache.

Die *Heldenbuchprosa* scheitert an ihren Zielen, mitunter indem sie diese übererfüllt; wenn es aber nicht darum geht, sie als Text zu würdigen, sondern sie als Symptom der Handhabe heldenepischer Geschichtenwelten zu begreifen, kommt diese von Brüchen durchzogene Struktur der Analyse besonders entgegen.

Die Gegenstände, die die *Heldenbuchprosa* verbinden will, entsprechen weitgehend dem, was man auch heute unter deutscher heldenepischer Dichtung begreift (vgl. Lienert 2015). Nur ein Teil der bedachten Erzählstoffe ist im Heldenbuch enthalten. Die *Heldenbuchprosa* aber umfasst programmatisch das gesamte Heldenuniversum: die Geschichten um Ortnit und Wolfdietrich, den Nibelungenstoff, teils wie gesagt sogar Abseitiges wie die *Kudrun* (die in der deutschen Literaturgeschichte stoffgeschichtlich vereinzelt ist), vor allem aber die Geschichten um Dietrich von Bern, seien dies nun die Fluchtsage, die ihn ins Exil und dann zur Rückeroberung Oberitaliens treibt, seien es *aventurehafte* Texte wie *Rosengarten* oder *Eckenlied* (13. Jahrhundert) oder *Goldemar* (bald nach 1200), die die *Heldenbuchprosa* ebenfalls einspielt. Vieles ist ungeschickt geklittert; beispielsweise verblüfft es, dass der (*Große*) *Rosengarten*, der ins Heldenbuch aufgenommen ist und der motivationslogisch für die *Heldendämmerung* eine tragende Rolle spielt (Kampf Dietrich vs. Siegfried), nicht ins zeitliche Verlaufsschema eingepasst ist. Auch stoffgeschichtlich fürchtet die *Heldenbuchprosa* keine Widersprüche, diesmal solche zu vorgängigen Texten: Eine neu installierte Feindschaft zwischen

Dietrich und Kriemhild zum Anlass für das Morden am Hunnenhof zu nehmen, ist kühn.

Abermals sind die mutigen Unternehmungen klare Indizien für das poetische und generische Wollen: Zentral für all diese Unternehmungen sind die einzelnen Figuren und ihre genealogischen Verbindungen. Das wirre Ineinander der Listen (von Figuren-, seltener von Ortsnamen) und narrativen Fragmenten deutet sicher darauf hin, noch mehr das strenge Augenmerk der *Heldenbuchprosa* auf genealogische Verflechtung. Auch hier ist die *Heldenbuchprosa* eigensinnig und verlässt immer wieder die Vorgaben jener Geschichten, die sie bündelt, indem sie neue Ansippungen vornimmt oder bestimmte genealogische Bindungen besonders betont, stets darum bemüht, die Netzwerke kompakt zu halten: Wolfdietrich ist Dietrichs Großvater, Dietrich und Ermenrich sind Brüder (andernorts ist Ermenrich der Onkel Dietrichs), Rüdiger ist Gunthers Neffe. Überhaupt sind alle Helden miteinander verwandt, auch alle Dienstmannen (das Geschlecht Berchtungs) mit allen Dienstmannen (vgl. die Grafiken bei Kragl 2010, 159 f. sowie Leuzinger 2015, 181–185). Bemerkenswert ist, dass der *Heldenbuchprosa*, die sonst so nachlässig komponiert erscheint, auf diesem Sektor keinerlei interne Fehler unterlaufen: Die genealogischen Strukturen, die in den Listen immer wieder wiederholt werden, sind zwar mit Blick auf vorläufige Heldenepen mitunter verblüffend, doch sind sie in sich stimmig.

2.2 Dietrich von Bern als transtextuelle Figur

Die Prävalenz genealogischer Strukturen deutet bereits darauf hin, dass die Trans-textualität von Figuren die Voraussetzung für jene Verbindung heldenepischer Geschichten ist, die die *Heldenbuchprosa* unternimmt. Darunter begriffen ist nicht die Transtextualität einer Figur in dem Sinne, dass eine anderweitig bekannte Figur in der *Heldenbuchprosa* erneut auftaucht, sondern die Tatsache, dass die *Heldenbuchprosa* schon bestehende transtextuelle Figurenrelationen aufgreift, stabilisiert, präzisiert, teils auch modifiziert – oben ist von *Orchestrierung* gesprochen worden, um diesen Aspekt der *Heldenbuchprosa* ins Zentrum zu rücken. Diese vorhandene, verfügbare Transtextualität heldenepischer Figuren ist das Bindemittel jener Klitterung, die die *Heldenbuchprosa* vorschlägt. Sie ist eine Transtextualität ganz eigenen Rechts, die sich weit entfernt von jenem Modus transtextueller Figuren, der einleitend umrissen ist. Die Transtextualität jener Figuren, mit denen die *Heldenbuchprosa* arbeitet, ist nicht punktuell, sondern ubiquitär, sie ist nicht spektakulär, sondern konventionell.

Es sei dies anhand jener Figur, bei der alle generischen Fäden und damit auch (fast) alle Fäden der *Heldenbuchprosa* zusammenlaufen, kurz dargestellt: Dietrich

von Bern (neben seinem *Meister* Hildebrand). In gleich dreierlei Hinsicht ist diese Zentrierung um eine Figur textprägend: Vieles, was abseits von Dietrich erzählt wird, ist auf diesen hingerichtet; Dietrich wird zum motivationalen Zentrum entscheidender Handlungsmomente; und die Dietrich-Vita gibt der *Heldenbuchprosa* einen inneren Rahmen (namentlich für die zweite Texthälfte).

1) Wo es sich anbietet, justiert die *Heldenbuchprosa* vorgängige Geschichten so, dass sie auf Dietrich hin durchsichtig werden. Als der Text sich noch bei Ortnit aufhält, wird explizit erwähnt, dass sich dessen Herrschaft auch auf das *lant zû Bern* erstreckt habe, nicht ohne zu ergänzen: *Darnach über zweyhundert iar ward dz land bern herr dieterich von bern* (2vb). Als Berchtung und seine 16 Söhne – das Dienstmannengeschlecht – benannt werden, wird gleich doppelt notiert, dass dieser Berchtung der Großvater, Berchtungs Sohn Herbrand aber der Vater Hildebrands sei (3rb und 3va), was wenige Zeilen später ein weiteres Mal, und wieder in rascher Doppelung, wiederholt wird (3vbf.). Von Wolfdietrich aus wird eine genealogische Linie zu Dietrich konstruiert über Dietrichs Vater Dietmar, auch dies doppelt in rascher Folge (3va und 3vb).

2) Dass Dietrich Zentralgestalt ist für die motivationslogischen Aspekte der *Heldenbuchprosa*, erhellt vor allem gegen Ende des kurzen Textes. Wohl ausgehend vom (*Großen*) *Rosengarten*, in dessen Fassungen Dietrich im Zweikampf gegen Siegfried gewinnt, konstruiert die *Heldenbuchprosa* einen Totschlag Dietrichs an Siegfried (eine »mutwillige Erfindung«; Kofler 1996/97, 466) in diesem Wormser Rosengarten, was wiederum ursächlich wird für die *Heldendämmerung(en)*. Bereits bei der Vorstellung des nibelungischen Personals (4ra) heißt es zu Siegfried, dem Gemahl Kriemhilds: *Vnd ward von dem berner dotgeschlagen*. Am Hunnenhof, zu Beginn der ersten *Heldendämmerung*, wird der Hass Kriemhilds auf Dietrich – zweimal innerhalb weniger Zeilen – als Grund ihrer todbringenden Initiativen und Pläne benannt. Wieder geht es also um Siegfried, *der von dem berner in dem rosengarten erschlagen ward. das mieget fraw crimhilt gar sere / vnd ward des berners vnd aller wölffing feindin die auß der húnen lant warent* (5va). Wenige Zeilen später: *da het sie heimlichen gar grossen neid vnd haß wyder die wölffing auß húnen land / dz sie den húrnen Seifrit iren man in dem rosengarten erschlagen hetten* (5va). Dazu passt, dass am Ende dieser ersten großen Schlacht Dietrich, der davon zunächst nichts mitbekommt, zwei Brüder Kriemhilds (wohl Gernot und Giselher; Gunther ist später in der Schlacht vor Bern noch präsent) überwindet und fesselt. Verwunderlicher und – zumindest innerhalb der *Heldenbuchprosa* – völlig unmotiviert ist dagegen, dass Kriemhild diese ihre beiden Brüder enthauptet, als sie diese zufällig findet. Konsequenter hingegen erscheint, dass Dietrich sie, als er sie dabei entdeckt, kurz verhörartig befragt und als Vergeltung für die Brüder (?) in der Mitte entzweischlägt.

3) Nicht der gesamten *Heldenbuchprosa*, zumindest ihrer zweiten Hälfte aber wird durch Dietrich von Bern eine Viten-Struktur aufgepfropft. Für Zeugung und

Geburt Dietrichs bedient sich der Text des Erzählmotivs der ungewöhnlichen, außergewöhnlichen, auch obskuren Herkunft, das seit der Antike verfügbar ist und im Mittelalter verfügbar bleibt (vgl. Weitbrecht 2012) – zu denken ist an Alexander den Großen oder auch an die evangelischen Berichte von der Zeugung und Geburt Jesu (vgl. Malcher 2017, bes. 116–118). Zu Dietrich heißt es in der *Heldenbuchprosa*:

Als des berners müter sein swanger ward da machet ein böser geist machmet sein gespenst Eins nachtes da dietmar in der reiß was / da traumte ir wie sie bey irem man dietmar lege. da sie er wachet / da greiff sie neben sich / vnd greiff auff einen holen geist / da sprach der geist / du solt dich nit fürchten ich bin ein gehürer geist. ich sag dir / der sun den du treist wirt der sterckest geist der ye geborn ward. darumm das dir also getraumet ist / so würt feür auß seinem mund schiessen wann er zornig wirt / vnd wirt gar ein frumer held. Also bawet der teuffel in treyen nechten ein schöne starcke burg das ist die burg zû bern. (3vb)

Die Relation der verschiedenen Geister ist unklar, auch Dietrich wird Geist genannt, unklar ist, wer zeugt und wer nur Attribute beisteuert, unklar sind auch die axiologischen Verhältnisse (vgl. Leuzinger 2015, 195–200). Genau dieses dunkle Mit- und Gegeneinander aber konstituiert das besagte Motiv und seine mythische Wirkung (vgl. Kragl 2007). Die *Heldenbuchprosa* installiert es mit Umsicht, wenn sie davon sogleich Dietrichs ebenfalls mythischen Feueratem ableitet, der in einer Reihe spätmittelalterlicher Dietrichepen (darunter der *Rosengarten*!) eine wichtige Rolle spielt (vgl. Kragl 2007, 75–88). Es gelingt ihr, die mythische Zeugung und Geburt unmittelbar in konkretes Handlungswissen umzumünzen.

Typisch für eine Helden-Vita, vielleicht auch für eine heilige Vita – doch ist das eine vom anderen nicht scharf zu trennen (vgl. Zilling 2011, bes. 39–117) –, ist Dietrichs finale Entrückung am Ende der Schlacht vor Bern:

Da kam ein cleiner zwerg / vnd sprach zû jm. Berner berne du solt mit mir gan. Da sprach der berne / wa sol ich hin gan. Da sprach der czwerg / du solt mit mir gan. dein reich ist nit me in diser welt. Also gieng der berne hin weg. vnd weißt [sic!] nieman wa er kumen ist obe er noch in leben oder dot sey. weißt [sic!] nieman warlichen da von zû reden. (6rb)

Dietrich wird entrückt wie Artus und weitere Großhelden des mittelalterlichen Erzähluniversums, und wieder schleicht sich eine religiöse Konnotation ein, wenn der Zwerg den Helden mit einem modifizierten Christuswort (Io 18,36) adressiert.¹⁷

Welche Art Transtextualität einer Figur ist es nun, die mit Dietrich in der *Heldenbuchprosa* begegnet?

¹⁷ Die Stelle hat in der Forschung einiges Aufsehen erregt. Siehe Kragl 2010, 114, Anm. 88 mit Literaturverweisen.

Dass diese Transtextualität eine (wie gesagt) umfassende, ubiquitäre ist, erhellt aus den vorgängigen Texten und Geschichten, auf die sich die *Heldenbuchprosa*, wenn auch oft eigensinnig, bezieht. Diese Ubiquität unterscheidet sie von jener exklusiven Transtextualität, die eingangs bedacht ist. Sie wird von der *Heldenbuchprosa* mit ihrem genealogischen Faible ganz markant herausgestrichen. Der Text verlässt sich auf die Verfügbarkeit der Figuren und auf ihre transtextuellen Verbindungen, beutet sie geradezu aus, und flicht daraus ein lückenloses heldengenealogisches Netzwerk. Transtextualität der Figur ist in der *Heldenbuchprosa* nicht die Ausnahme, sondern die Norm, womöglich sogar ihre Essenz.

Unterschiedlich sind auch die poetischen Effekte: Friktionen zwischen den Erzählwelten (vgl. 1.2) gibt es praktisch nicht; dies nicht etwa, weil die *Heldenbuchprosa* bestehende Reibflächen abschleife, sondern im Gegenteil, weil sie kein Engagement erkennen lässt, dass solche Begradigungen nötig wären. Die heldenepischen Erzählwelten sind gegeneinander – aus Sicht der *Heldenbuchprosa* – voll kompatibel. Auch Friktionen zwischen Figurenerwartung und transtextueller Figurenverwendung (vgl. 1.3) bleiben aus. Die Heldenzeugung und -geburt Dietrichs kommt stoffgeschichtlich überraschend. Die Attribute und Eigenschaften der Figur aber bleiben konstant, die neuen Motive sind auf diese abgestimmt. Die *Heldenbuchprosa* liefert keine Indizien dafür, dass die Figuren als solche adaptiert werden müssten, um vom einen Erzählzusammenhang in den nächsten (also: von einer Station der *Heldenbuchprosa* zur nächsten) verschoben zu werden.

Wer die *Heldenbuchprosa*, wer zugleich die Texte des Heldenbuchs, wer darüber hinaus weitere deutsche heldenepische Texte des hohen und späten Mittelalters liest, die oder der wird keine großen Schwierigkeiten haben, genau jenes transtextuelle Geflecht als Vorstellungsinhalt zu gewinnen, ohne dass es zu den eingangs beschriebenen erratischen, spektakulären Effekten käme, die transtextuelle Figuren heute provozieren können. Dietrich hier, Dietrich dort, Dietrich jung, Dietrich alt – Dietrich ist immer derselbe: immer der Held schlechthin (vgl. pointiert Heinze 1984, 141), immer flüchtig oder rückerobernd (zur Exil-Rückkehr-Sage bzw. Fluchtsage: Lienert 2010, bes. 66–76), immer in Verona und im Tiroler Wald (vgl. die Beiträge in Kühnberger 1979), immer agonal (vgl. Malcher 2009), immer zaudernd (vgl. Haustein 1998; Breyer 2000), immer feuerspeidend (vgl. Kragl 2007, 75–88). Diese stark vergrößerten Figurenattribute sind stabil, sie haben Geltung im gesamten heldenepischen Erzählgefüge; in der konkreten Ausgestaltung können sie variiert werden, ohne aber an den Grundzügen etwas zu ändern (vgl. Lienert 2018). Friktionen bräuchten eine feinere Körnung der Figur. Diese feine Körnung aber gibt es in diesen Texten nicht.

3 Zur Narratologie, Literatur- und Medien-geschichte einer figureschonenden Transtextualität

3.1 Generisches Prinzip statt diegetischem Reiz

Die *Heldenbuchprosa* ist nicht so sehr für sich bemerkenswert als ein transtextuelles Phänomen, sondern, wie oben vorweggenommen, als eine Orchestrierung von Transtextualität, als ein narrativ-reflexiver Text *zweiter Ordnung*. Diese Transtextualität, die von der *Heldenbuchprosa* vermittelt wird, ist ganz überwiegend die Transtextualität von Figuren: Zum einen, das zeigen die vielen und vergleichsweise langen Listen, ist es dem Text ein Anliegen, vor allem die Figuren in einen kontinuierlichen narrativen Zusammenhang zu bringen oder aber diesen Zusammenhang, insofern er schon vorläufig durch andere Texte im Erzählgedächtnis vorhanden ist, herauszustreichen und zu konsolidieren. Zum anderen geschieht dies über ein Arrangement, in dessen Zentrum mit Dietrich von Bern abermals eine Figur *sitzt*. Sie ist gewissermaßen der Anker, an dem – vielleicht abgesehen von der einleitenden Orendel-Partie – alles, was in der *Heldenbuchprosa* verhandelt wird, hängt.

Allein die ubiquitäre transtextuelle Natur dieser einen Figur ist bemerkenswert und liegt einigermaßen quer zu den einleitend skizzierten Phänomenen von Transtextualität, insofern nun nicht eine Figur transtextuell verpflanzt und gebeugt, sondern das Erzählen um eine schlechterdings transtextuelle Figur herum stattfindet. Bemerkenswert ist auch und noch mehr, dass diese Figur dabei, wiederum im Gegensatz zu den einleitenden Beispielen, keinerlei Schaden zu nehmen scheint. Der Dietrich der *Heldenbuchprosa* ist sich immer selbst der gleiche, er bricht nicht mit Erwartungshorizonten, die man aus anderen helden- oder dietrichepischen Texten mitbringt oder mitbringen könnte (ich komme darauf zurück). Die überbordende Transtextualität der Figur modifiziert diese nicht, sie birgt kein figurespezifisches Irritationspotential. Im Umkehrschluss sind es die *Geschichten* (auch auf diesen Begriff, der bereits mehrfach fiel, komme ich zurück), die an Stabilität verlieren und anstelle der Figur flektiert werden. Die Nibelungengeschichte der *Heldenbuchprosa* ist nicht die Nibelungengeschichte, wie man sie auch um 1500 noch aus dem *Nibelungenlied* (um 1200) kennt oder kennen kann (vgl. zu dieser Flexibilität Lienert 1999 und bes. Kofler 1996/97), die Fluchtsage um Dietrich von Bern ist eine andere, als man sie in der Dietrichepik bis in die Frühe Neuzeit hinein tradiert findet (vgl. die Zusammenschau bei Lienert 2010, bes. 66–76). Je stabiler die transtextuelle Figur einem Anker gleich das Arrangement von Geschichten organi-

siert, desto flexibler werden diese Geschichten, um sich dieser Figur passend anzuschmiegen.

Diese *figurenschonende* Transtextualität ist systematisch auffällig (3.2), möglicherweise ist sie auch literarhistorisch spezifisch (3.3).

3.2 Narratologisch-systematische Aspekte: Verfügbarkeit des Erzählstoffes – *Blässe* der Figur – *Geschichte*

In systematischer Hinsicht ist daran zu erinnern, dass der Ausgangspunkt – also das Davor der *Heldenbuchprosa* – kein prinzipiell anderer ist als bei den einleitenden Beispielen. Auch im Bereich der deutschen Heldenepik passen die Erzählwelten nie völlig zusammen, auch in diesen heldenepischen Texten regieren die Figuren ihre Geschichte, und zwar vor allem über figurenbezogene Handlungsmuster bzw. –schemata (prägend: Hoffmann 1974, 211; Heinzle 1978, 194 f.), deren prinzipielle Verfügbarkeit das Genre charakterisiert (vgl. Meyer 1994, 233–237 u. ö.). Der handlungsdominante Rhein- und Donauraum des *Nibelungenlieds* ist ein anderer Handlungsbezirk als das Tiroler Ambiente vieler *aventiurehafter* Dietrichepen, und Dietrich von Bern ist im *Nibelungenlied* ein anderer Dietrich als im *Eckenlied* (vgl. Lienert 1999). Wer – ein Gedankenexperiment – gut vertraut wäre mit dietrich-epischen Texten und dann erst das *Nibelungenlied* zu Gesicht oder (doch eher) zu Gehör bekäme, die oder der fände sich in exakt jener transtextuellen Reizaktivierung, die man heute erfahren kann, wenn man zuerst Quatermain-Filme schaut und dann *The League of Extraordinary Gentlemen* (2003): Die Figur bekommt neue, verblüffende Konturen – ein ästhetisches Ereignis.

Just diese Rezeptionshaltung macht die *Heldenbuchprosa* mit ihrer kompilatorischen Masterstrategie zunichte. Wenn man sie als Zeugnis für die Handhabe von Heldenepik begreifen darf, dann lässt sich aus ihr ableiten, dass diese figurenbezogenen Aspekte nicht im Zentrum irgendeines Interesses stehen. Die *Heldenbuchprosa* arbeitet nicht an der Figur Dietrich von Bern, sondern sie arbeitet mit dieser Figur, indem sie das Drumherum dieser Figur anverwandelt. Sie generiert eine Figur, die sich als Abstraktion verschiedener konkreter Einzelfiguren beschreiben lässt. Eine solche Abstraktion ist für mittelalterliches Erzählen grundsätzlich nicht ungewöhnlich – man könnte etwa an den Artus der höfischen Artusromane denken –; die *Heldenbuchprosa* verstärkt aber mit dem Brennglas der Transtextualität diese Abstraktion entscheidend. Verlaufszeitlichen Halt gewinnt die narrative Sortierung (denn Erzählung wäre zu viel gesagt) aus der Vita ihrer zentral gesetzten Figur; das Übrige hat sich diesem Modell einzusortieren. Dass die *Heldenbuchprosa* dabei Anleihen nimmt auch bei der religiösen Dichtung, ist im Gefüge

des heldenepischen *Universums* aufsehenerregend.¹⁸ Die Voraussetzung für diese theologische Aktivierung aber, zugleich die Voraussetzung für diese Einpressung im Grunde einer ganzen Gattung in die Vita einer einzigen Figur, ist über die Idiosynkrasie der *Heldenbuchprosa* hinaus gegeben: Ihre Strategie setzt nicht auf den Effekt einer transtextuellen Figur, sondern auf die Adaptierung der verschiedenen Erzählszusammenhänge, in denen diese Figur vorher schon steht (vgl. Kragl 2010, 104–109; Leuzinger 2015, 201–207).

Mit dem Begriff ›vorher‹ ist die wichtigste systematische Bedingung für diese Strategie berührt. Damit die Strategie Erfolg hat, muss die Transtextualität der Dietrich-Figur bereits im Erzählgedächtnis stabilisiert sein. Dietrich muss bereits Teil sein aller oder zumindest der allermeisten Texte, die verbunden werden oder verbunden werden sollen. Die *Konfabulation* (vgl. Haferland 2007) der Dietrich-Figur mit anderen Geschichten (wie der Nibelungensage) – die vielleicht irgendwann einmal durch eine konventionellere Form von Transtextualität entstanden ist – muss längst erfolgt, die Synchronisierung der verschiedenen heldenepischen Stoffbezirke bereits abgeschlossen sein. Auf diese stoffliche Verfügbarkeit der Dietrich-Figur kommt es für die *Heldenbuchprosa* ganz wesentlich an. In dieser Art Transtextualität regieren nicht präzise Bezugnahmen auf vorgängige *Werke*, sondern diffuse Referenzen auf ein kommunes Erzählwissen, das keine klaren Konturen kennt (vgl. Philipowski 2019, 126). Die *storyworld* wird um die Dietrich-Figur herum aggregativ-kumulativ erschaffen. Das Netzwerk der auf diese Weise transtextuell verbundenen Texte oder Geschichten oder Stoffe ist hierarchisch flach, ungerichtet, das *Vorher* von grundlegend anderer Natur als bei dem einleitend skizzierten Typ Transtextualität (siehe Anm. 14).

Diese stoffliche Verfügbarkeit ist *conditio sine qua non*. Sie wird flankiert von zwei weiteren, ebenfalls generischen Aspekten, die die transtextuelle Verbindung des Gattungsuniversums über den Anker einer transtextuellen Figur erheblich befördern.

Der erste Aspekt betrifft die blasse Figurengestaltung in den vorgängigen Texten (vgl. grundlegend Lienert 2016). Mit Dietrich verbinden sich zwar bestimmte heldenepische Attribute wie sein erzählweltumspannender, räumlich und zeitlich entgrenzter Ruhm, geographische Attribute, bestimmte Erzählmotive, bestimmte Charaktereigenschaften (vgl. die Liste oben); doch Dietrich ist, in allen Texten, und durchaus im Einklang mit den meisten übrigen Figuren der deutschen Heldenepik, weit entfernt von einem komplexen Charakterprofil, wie wir es in moderner Literatur erwarten würden und wie wir es aber auch aus anderen mittelalterlichen

¹⁸ Ganz singular allerdings ist es nicht; zu vergleichen sind insbesondere legendenhafte Handlungsstrukturen und Motive in *Ortnit* und *Wolfdietrich* (beide in mehreren Fassungen ab dem 13./14. Jahrhundert), vgl. zusammenfassend Lienert 2015, 150–162.

Genres (wie dem höfischen Roman) nur vereinzelt¹⁹ kennen (vgl. abermals Lienert 2016). Die *Blässe* der Figur sorgt dafür, dass es zu intensiveren Friktionen zwischen verschiedenen *Dietrichen* gar nicht kommen kann.

Der zweite Aspekt zielt auf die *Geschichten* selbst. Es rechnet zu den Gemeinplätzen der Mediävistik, dass mittelalterliche Texte im Allgemeinen, heldenepische aber im Besonderen eine starke Tendenz zur Offenheit und Flexibilisierung haben (vgl. die Einleitung zum Themenheft sowie speziell zur Dietrichepik Bleumer 2003/04). Philologisch fassbar wird diese Tendenz in den Fassungen und Versionen, deren Varianz im heldenepischen Bereich besonders drastische Ausmaße annimmt (vgl. Heinze 1978).²⁰ Jüngst hat Jan-Dirk Müller in der Untersuchung der Überlieferungsvarianz des *Nibelungenlieds* gezeigt, dass neben der Wahrung von poetischer Form und Stil der grobe Verlauf des Plots, also die Geschichte, Signum heldenepischer Dichtung ist, während viele andere poetische Komponenten zur Disposition stehen (vgl. Müller 2023). (Dies ist denn auch der Grund, weshalb mir der weiche Begriff der ›Geschichte‹ hier angemessener erscheint als jener härtere des ›Textes‹, geschweige denn des ›Werks‹.) In einem solchen generischen System, in dem zwar die *Geschichten* – die stofflichen Verlaufskurven – eine ungefähre Stabilität haben, unterhalb dieser grobstofflichen Ebene aber große narrative Flexibilität herrscht, ist es für einen Text wie die *Heldenbuchprosa* umso leichter, vorgängige Geschichten auf ein figurales Zentrum abzustimmen.

Der systemische Effekt dieser Art transtextueller Figur nimmt paradoxe Gestalt. Zum einen ist die Transtextualität der Dietrich-Figur erdrückend und ubiquitär, sie ist der Textreihe als basales generisches Feature eingeschrieben. Gerade wegen dieser Ubiquität aber verliert sich jener ästhetische Effekt, der andernorts von transtextuellen Figuren angeregt wird, völlig. Es ist eine gleichsam unaufgeregte Transtextualität. Die transtextuelle Figur ist nicht länger poetisches oder kompositorisches Kalkül, verbunden mit einem (in aller Regel) starken ästhetischen Reiz, sondern sie ist so geläufig wie banal. Das ganze Genre ist *per se* transtextuell im nüchtern-analytischen Sinne, Transtextualität ist die generische Norm. Jene Figuren, die dieses Prinzip tragen, sind keine erratischen Irrläufer, sondern zentrale Konstituenten der generischen Architektur. Die Transtextualität der Figur ist – in

¹⁹ Vgl. u. a. Stock 2007; Brüggem 2014 sowie Lienert 2014 zum *Parzival* Wolframs von Eschenbach oder Kragl 2019 zum *Tristan* Gottfrieds von Straßburg (beide frühes 13. Jahrhundert). Typisch für mittelalterliches Figurenerzählen dürfte das Hin und Her zwischen (dominanter) Innensichtrestriktion und (punktuellem) Verbalisierung des Innenraums einer Figur sein (vgl. Stock 2010 zum *Erec* Hartmanns von Aue [um 1180]).

²⁰ Ich erinnere schlaglichtartig an die *Virginal*, deren eine, Heidelberger Version (ca. 1440) in etwa das Zehnfache einer anderen, der Dresdener Version (1472) umfasst (die dritte, die *Wiener Virginal* [ca. 1480], liegt strophemäßig dazwischen).

der deutschen Heldenepik, wie die *Heldenbuchprosa* sie vorstellt – nicht objektiver, sondern subjektiver Genitiv: Die Figur leidet Transtextualität nicht, sie definiert sie.²¹

Blickt man von hier aus zurück auf die einleitend entwickelte Korrelation der Transtextualität einer Figur mit dem diegetischen Status einer Erzählung, lässt sich dieses Verhältnis nochmals neu und präziser fassen: Vorbedingung der ästhetisch effektiven Transtextualität einer Figur ist ein hoher Grad an diegetischer Autonomie und damit eine Abkehr von den Konventionen jenes alltäglichen Erzählens, in dem transtextuelle Figuren nicht die Ausnahme, sondern die Norm sind, ubiquitär, doch ohne dass sie als solche zum perzeptiven Reiz würden. Jene Art transtextueller Figuren nun, die die heldenepische Dichtung des Mittelalters vorhält und wie die *Heldenbuchprosa* sie – und wenn auch in kruder Weise – halbreflexiv umkreist, steht diesem alltäglichen Erzählen näher als jenem autonom-werkhaften Erzählen, das uns heute konventionell erscheinen mag. Die schwache diegetische Entfremdung vom Alltagserzählen ist sichtbar daran, dass Figuren wie Dietrich von Bern und jene Texte, die von ihm und Konsorten erzählen, meist einen nur geringen Grad an Geschlossenheit erreichen (vgl. Bleumer 2003/04 zum *Laurin* [13./14. Jahrhundert]), dass wir es dabei weniger mit Erzählwelten im modernen Sinne als vielmehr mit *Geschichtenwelten* zu tun haben, deren grobstoffliche Verbindlichkeit groß, deren textuelle Stabilität aber gering ist (vgl. Heinze 1978; Müller 2023). Mit dem Alltagserzählen teilt sich das heldenepische Erzählen auch das Charakteristikum, dass die Transtextualität der Figur(en) mutmaßlich nicht die Folge bewussten Texthandelns (eines Autors im starken Sinne) ist, sondern dass sie sich im generischen Prozess über die Jahrzehnte und Jahrhunderte einfach einstellt.

Jan-Dirk Müller (Müller 2017) hat vor wenigen Jahren mit Nachdruck auf diese Nähe des epischen Erzählens zum Alltagserzählen hingewiesen, die sich äußert unter anderem in der kommunen Verfügbarkeit der *Geschichten* (jede/r kann weitererzählen), im Verzicht auf konsequente perspektivische Brechung, in der Tendenz zu variierender Wiederholung und in einer gleichsam blockhaften räumlichen und zeitlichen Scheidung zwischen hier/anderswo bzw. jetzt/zu anderer Zeit.²² Voraussetzung dieses Erzählmodus ist die direkte Kommunikation unter Anwesenden, eine »Face-to-face-Situation« (Müller 2017, 399). An der ubiquitären und doch irgendwie belanglosen Transtextualität der heldenepischen Figuren wird dieser Erzählmodus besonders eindrücklich sichtbar. Mit der Frage, ob dies denn nun geglaubte Geschichte im Sinne historischer Wahrheit wäre (vgl. dazu Kropik

²¹ Vgl. zu dieser Figurenzentriertheit des mittelalterlichen volkssprachlichen Erzählens auch Lienert 2016 (zu heldenepischen Figuren) und Philipowski 2025 (unter anderem zu bibelepischen Figuren).

²² Den einzelnen aufgeführten Aspekten sind in Müllers Buch jeweils eigene Kapitel gewidmet.

2008; Kragl 2010), hat das Phänomen nur bedingt zu tun: Auch das Alltagserzählen kennt Verzerrungen, Fälschungen, Lügen, kennt Genera wie Witz, Satire oder Parodie. Nicht auf solche Zuschreibungen kommt es an, sondern auf die Modalität des Erzählens selbst.

3.3 Literarhistorische Prozesse – medienhistorische Bedingungen

In literar- und medienhistorischer Hinsicht lässt sich fragen, ob diese eigentümliche Form *dominanter* transtextueller Figuren (vgl. Philipowski 2019, 120 u. ö.) Indiz ist für eine charakteristische literar- und/oder medienhistorische Situation bzw. Resultat ebendieser. Die letzten Argumente der systematischen Beobachtungen haben diesem Eindruck bereits vorgegriffen (vgl. auch 1.4): Dass es weniger auf die konkrete textuelle Gestaltung ankommt, sondern auf weiche Konzepte wie Geschichte und Erzählstoff, und dass Figuren geprägt sind von einer charakteristischen Blässe, deutet hin auf eine Erzählsituation, die eben *nicht* vertraut oder vertrauen kann auf hochpräzise und stabile mediale Speichersysteme wie heute Buchschriftlichkeit oder Film und die geprägt ist von größerer Flexibilität, wie man sie für gewöhnlich (auch) mit der mündlichen Vortragspraxis und der zumindest teilweise mündlichen Komposition und/oder Weitergabe vieler mittelalterlicher Genres, ganz besonders aber der Heldenepik, erklärt (vgl. Haferland 2004; Haferland 2019a; Haferland 2019b; Müller 2023). Man kann die Gegenprobe nicht nur anhand moderner Phänomene, sondern auch solcher der Antike machen: Eine zumindest in Teilen schriftgebundene Schulpraxis, die kanonische Texte pflegt (man denke an die Vergil-Graffiti in Pompeii; vgl. Lohmann 2018, bes. 98), eine philologische Schriftkultur der *Grammatici*, die Dichtung bis in Details des Wortlauts hinein stabilisiert (zuvor-derst Servius zu Vergil), eine rhetorische und grammatische Tradition, die präzise aus Dichtung zitiert (etwa Quintilian oder Priscian zu Cicero, Horaz oder Vergil), all das gibt es im Bereich der deutschen Sprache und Dichtung des Mittelalters nicht. Jene Transtextualität der Figur, die die *Heldenbuchprosa* adressiert und die sie sich zunutze macht, wäre dann Teil eines genuin *sub- oder paralitterarischen* (also nur bedingt schriftgebundenen) Systems, das diese Art der Transtextualität ermöglicht und einfordert zugleich.

Es wäre dann vor allem das mediale Setting ursächlich dafür, dass die einleitend beschriebenen transtextuellen Spektakel in einem grundlegenden Sinne nicht sein können. Der Clash einer Figur mit einer dieser fremden Erzählwelt verliert sich (vgl. 1.2), wenn die Erzählwelten nicht nur von Text zu Text, sondern auch von Version zu Version, von Fassung zu Fassung variabel und flexibel sind; die Enttäuschung von figureninduzierten Erwartungshaltungen wiederum (vgl. 1.3) fällt

gering aus, wenn die Figuren nur ein geringes Maß an individueller Charakteristik entfalten.

Solchen weitläufigen medienhistorischen Thesen wohnt immer auch eine gewisse Grobschlächtigkeit inne. Die Annahme ist plausibel, dass medienhistorische Settings die beiden in diesem Beitrag scharf geschiedenen Formen transtextueller Figuren begünstigen bzw. behindern, dass aber zugleich mit breiten Übergangsbereichen zu rechnen ist, so wie ja schon die medienhistorische Beschreibung mit vielfachen Formen des Übergangs zwischen sehr festen und sehr offenen Speichermedien operieren muss (nicht nur im Mittelalter, sondern auch heute). Einleitend ist der (*Große*) *Rosengarten* erwähnt und vielleicht zu vorschnell gleichgesetzt mit modernen Phänomenen, denen er eigentlich – als kanonischer Text jener Heldenbücher, denen die *Heldenbuchprosa* programmatisch zugetan ist – nicht gleichen dürfte. Überhaupt ist auffällig, dass eine Dissonanz besteht zwischen dem Inhalt dieser Heldenbücher, der eine Tendenz hin zur *aventiurehaften* Dietrichepik hat, und dem Argument der *Heldenbuchprosa*, die sich stärker auf *historische* Dietrichepik kapriziert (vgl. Kofler 1996/97, 450 f.).

Von der Idee einer simplen Schwarz-Weiß-Malerei werden wir uns also schon mit Blick auf das unmittelbare Umfeld der *Heldenbuchprosa* verabschieden müssen, und vielleicht gilt dasselbe ja auch für moderne Erzählsituationen. Mit Jan-Noël Thon könnte man Dietrich und seinesgleichen in die Kategorie »*transmedia figures* (or *popular heroes*, or *cultural icons*)« stellen und ihn auf diese Weise absetzen von »*transmedia characters* in a rather more narrow sense« (Thon 2019, 181).²³ Während die erste Gruppe Figuren umfasst, deren *Identität* sich aus einem diffusen Ineinander vieler *Geschichten* und Repräsentationen ergibt, handelt es sich bei der zweiten Kategorie um transtextuelle Figuren im Sinne der einleitenden Notizen: Figuren, die zunächst einem konkreten Werk zugeordnet werden können (vgl. 1.2) und die durch abwandelnde Aufnahme (vgl. 1.3) in weitere Werke, also einen konkret fassbaren Prozess, zu so etwas wie »*glocal* [sic!] *transmedia characters*« (Thon 2019, 193) werden. Je exzessiver dieses Spiel betrieben wird, desto eher stellt sich freilich ein, was Doležel *transworld identity* nennt (Doležel 1998b, 788 f.; vgl. Doležel 1998a, 17) und was man auch für Dietrich von Bern in Anschlag bringen kann.

Die beiden systematisch beschreibbaren Formen der Transtextualität einer Figur – die Figur als Spielball von Transtextualität und Transtextualität eines Textes als figurengetriebenes Phänomen – wären dann Extrema einer breiten Skala von Möglichkeiten, deren Einträge gewissen medialen Bedingungen unterliegen, gegen die sie sich aber immer auch, jedenfalls bis zu einem gewissen Grad, individuell behaupten können.

23 Vgl. ähnlich Bertetti 2014, 2350 sowie Denson/Mayer 2018, 67 f., beide zit. bei Thon 2019, 181.

Literatur

- Albertsen, Anita Nell Bech, Palimpsest Characters in Transfictional Storytelling. On Migrating *Penny Dreadful* Characters from Television to Comic Books, *Journal of Media and Cultural Studies* 33:2 (2019), 242–257.
- Bertetti, Paolo, Toward a Typology of Transmedia Characters, *International Journal of Communication* 8 (2014), 2344–2361.
- Blumer, Hartmut, Wert, Variation, Interferenz. Zum Erzählphänomen der strukturellen Offenheit am Beispiel des Laurin, *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 14 (2003/04), 109–127.
- Breyer, Ralph, Dietrich cunctator. Zur Ausprägung eines literarischen Charakters, in: Klaus Zatloukal (Hg.), *5. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Aventure – Märchenhafte Dietrichepik*, Wien 2000, 61–74.
- Brüggen, Elke, Irisierendes Erzählen. Zur Figurendarstellung in Wolframs *Parzival*, *Wolfram-Studien* 23 (2014), 333–357.
- Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten* [1953], Frankfurt a.M. et al. 1999.
- von Contzen, Eva et al., Introduction: Theorizing Transtextual Characters in Ancient and Medieval Literature, *Journal of Literary Theory* 19:2 (2025), 169–189.
- Denson, Shane/Ruth Mayer, Border Crossing. Serial Figures and the Evolution of Media, *NECSUS. European Journal of Media Studies* 7:2 (2018), 65–84.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London 1998 (Doležel 1998a).
- Doležel, Lubomír, Possible Worlds of Fiction and History, *New Literary History* 29:4 (1998), 785–809 (Doležel 1998b).
- Eder, Jens/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hg.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, Berlin/New York 2010.
- Eilhart von Oberge: [Tristrant]*, hg. von Franz Lichtenstein, Straßburg/London 1877.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993.
- Glauch, Sonja, Transtextuelle Figuren und vormoderne Fiktionalität, in: Meike Rühl/Gabriel Siemoneit (Hg.), *Literarische Fiktionalität in der Vormoderne. Beiträge zu Problemen und Perspektiven*, Stuttgart 2025, 107–126.
- Haferland, Harald, *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*, Göttingen 2004.
- Haferland, Harald, *Poesie des Synchronismus. Historizität, Konfabulation und Mythisierung in der Heldendichtung*, in: Johannes Keller/Florian Kragl (Hg.), *9. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Heldenzeiten – Heldenräume. Wann und wo spielen Heldendichtung und Heldensage?*, Wien 2007, 9–25.
- Haferland, Harald, Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, *Poetica* 46:1–2 (2014), 41–83.
- Haferland, Harald, Das *Nibelungenlied* im Zwischenbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 148:1 (2019), 28–84 (Haferland 2019a).
- Haferland, Harald, Memoriell bedingte Varianz. Zur Fassungsvarianz in der Heldendichtung anhand der *Nibelungenlied*-Handschriften B und C sowie der *Wiener* und *Heidelberger Virginal*, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 148:4 (2019), 453–508 (Haferland 2019b).
- Harweg, Roland, Are Fielding's Shamela and Richardson's Pamela One and the Same Person? A Contribution to the Problem of the Number of Fictive Worlds, *Style* 38:3 (2004), 290–301.
- Haustein, Jens, Die »zagheit« Dietrichs von Bern, in: Gerhard R. Kaiser (Hg.), *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*, Heidelberg 1998, 47–62.
- Heidbrink, Henriette, Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research, 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, 67–110.

- Heinzle, Joachim, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldenepik*, München 1978.
- Heinzle, Joachim, Dietrich von Bern, in: Volker Mertens/Ulrich Müller (Hg.), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart 1984, 141–155.
- Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung*, hg. von Joachim Heinzle, 2 Bde., Göttingen 1987.
- Hoffmann, Werner, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, Berlin 1974.
- Kablitz, Andreas, Literatur, Fiktion, Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler, in: Irina O. Rajewsky (Hg.), *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Fs. für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2008, 13–44.
- Kofler, Walter, Die Ideologie des Totschlagens. *Nibelungen*-Rezension in der *Heldenbuchprosa*, *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996/97), 441–469.
- Kragl, Florian, Mythisierung – Heroisierung – Literarisierung. Vier Kapitel zu Theoderich dem Großen und Dietrich von Bern, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 129:1 (2007), 66–102.
- Kragl, Florian, *Die Geschichtlichkeit der Heldenepik*, Wien 2010.
- Kragl, Florian, *Heldenzeit. Interpretationen zur Dietrichepik des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Heidelberg 2013.
- Kragl, Florian, *Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im Tristan. Mit einem Nachspruch zum Rosenkavalier*, Berlin 2019.
- Kropik, Cordula, *Reflexionen des Geschichtlichen. Zur literarischen Konstituierung mittelhochdeutscher Heldenepik* (Jenaer germanistische Forschungen), Heidelberg 2008.
- Kühnbecker, Egon (Hg.), *Deutsche Heldenepik in Tirol. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters. Beiträge der Neustifter Tagung 1977 des Südtiroler Kulturinstitutes*, Bozen 1979.
- Lăcan, Carmen, Transworld Characters. Inferenzen zwischen realer Welt und der Textwelt von Peter Handkes *Don Juan*, in: Christoph Bartsch/Frauke Bode (Hg.), *Welt(en) Erzählen. Paradigmen und Perspektiven*, Berlin/Boston 2019, 135–151.
- Leuzinger, Sarah, *Heroische Anfänge. Narrative Anfangskonstruktionen in Dietrichs Flucht und der Heldenbuchprosa*, Würzburg 2015.
- Lienert, Elisabeth, Dietrich *contra* Nibelungen. Zur Intertextualität der historischen Dietrichepik, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 121:1 (1999), 23–46.
- Lienert, Elisabeth, *Die ›historische‹ Dietrichepik. Untersuchungen zu ›Dietrichs Flucht‹, ›Rabenschlacht‹ und ›Alpharts Tod‹*, Berlin/New York 2010.
- Lienert, Elisabeth, Können Helden lernen? Wissen und Subjektkonstitution in europäischen Parzivalromanen, *Wolfram-Studien* 23 (2014), 251–267.
- Lienert, Elisabeth, *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*, Berlin 2015.
- Lienert, Elisabeth, Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138:1 (2016), 51–75.
- Lienert, Elisabeth, Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos, *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1 (2018), 38–63, https://doi.org/10.25619/BmE_H201811.
- Lohmann, Polly, *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis*, Berlin/Boston 2018.
- Malcher, Kay, *Die Faszination von Gewalt. Rezeptionsästhetische Untersuchungen zu aventiurehafter Dietrichepik*, Berlin/Boston 2009.
- Malcher, Kay, Dietrich als Christus – die Erzählung als Ikon. Zur Figurenidentität in mittelhochdeutscher Dietrichepik aus semiotischer Sicht, in: Anne-Katrin Federow/K.M./Marina Münkler (Hg.), *Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht*, Berlin/Boston 2017, 115–148.

- Margolin, Uri, Individuals in Narrative Worlds. An Ontological Perspective, *Poetics Today* 11:4 (1990), 843–871.
- Müller, Jan-Dirk, Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs, in: Albrecht Hausmann (Hg.), *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004, 47–64.
- Müller, Jan-Dirk, »Episches« Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017.
- Müller, Jan-Dirk, *Varianz – die Nibelungenfragmente. Überlieferung und Poetik des Nibelungenliedes im Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit*, Berlin/Boston 2023.
- Philipowski, Katharina, Figur – Mittelalter/Character – Middle Ages, in: Eva von Contzen/Stefan Tilg (Hg.), *Handbuch Historische Narratologie*, Stuttgart 2019, 116–128.
- Philipowski, Katharina, Transtextuelle, transdiegetische oder transfiktionale Figuren? Eine theoretische Diskussion am Beispiel biblepischer Figuren, *Journal of Literary Theory* 19:2 (2025), 300–330.
- Prüss, Johann, *Heldenbuch*, Straßburg 1479, [http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:tuda-tudigit-24947\(01.11.2024\)](http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:tuda-tudigit-24947(01.11.2024)).
- 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.
- 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.
- Ryan, Marie-Laure, Transfictionality across Media, in: John Pier (Hg.), *Theorizing Narrativity*, Berlin/New York 2008, 385–417.
- Schwarz, Egon, Grundsätzliches zum literarischen Realismus, *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 59 (1967), 100–106.
- Stock, Markus, Lähelin. Figurenentwurf und Sinnkonstitution in Wolframs *Parzival*, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 129:1 (2007), 18–37.
- Stock, Markus, Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hg.), *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010, 187–203.
- Störmer-Caysa, Uta, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen, Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin/New York 2007.
- Thon, Jan-Noël, Transmedia Characters. Theory and Analysis, *Frontiers of Narrative Studies* 5:2 (2019), 176–199.
- Weitbrecht, Julia, Genealogie und Exorbitanz. Zeugung und (narrative) Erzeugung von Helden in hel-lenepischen Texten, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 141:3 (2012), 281–309.
- Zacke, Birgit et al. (Hg.), *Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter* (2020), <https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/issue/view/10> (20.06.2025).
- Zilling, Henrike Maria, *Jesus als Held. Odysseus und Herakles als Vorbilder christlicher Heldentypologie*, Paderborn et al. 2011.