



Separatum aus:

THEMENHEFT 10

Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hrsg.)

Konrad von Würzburg als Erzähler

Publiziert im März 2021.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Müller, Jan-Dirk: »Konsonantes«, »dissonantes« und perspektivisches Erzählen. Medeas Hilfe für Jason (»Trojanerkrieg«), in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 293–308 (online).

Jan-Dirk Müller

›Konsonantes‹, ›dissonantes‹ und perspektivisches Erzählen

Medeas Hilfe für Jason (›Trojanerkrieg‹)

Abstract. Der von Genette eingeführte Begriff der Fokalisierung (*focalisation*) bedarf in Historischer Narratologie der Differenzierung. Die Verteilung des Erzählvorgangs auf mehrere Instanzen (Erzähler, Figuren) kann sehr viele verschiedene Funktionen haben und ist noch keine hinreichende Bedingung perspektivischen Erzählens. Perspektivisches Erzählen sollte den Formen der Fokalisierung vorbehalten sein, in denen verschiedene Erzählerstandpunkte gleichberechtigt und ohne Hierarchisierung nebeneinander stehen. Der Artikel untersucht an höfischen Romanen Formen der Fokalisierung, die allesamt nur Ansätze zu perspektivischem Erzählens haben. Am weitesten geht Konrad von Würzburg, der Erzählerstandpunkt und Figurenstandpunkt dissonant und, ohne sie aufeinander zu beziehen, nebeneinander stehen lässt.

Die Frage, inwieweit vormoderne Literatur perspektivisches Erzählen kennt, spielt in der modernen Narratologie keine herausragende Rolle. Dabei hat sie durch den von Gérard Genette (1972, 1983, 2010) eingeführten Begriff der ›focalisation‹ einen neuen Akzent erhalten.¹ Genette unterscheidet zwischen ›Wer sieht‹ und ›Wer spricht‹, zwischen ›Modus‹ und ›Stimme‹ und leitet daraus unterschiedliche Formen von ›interner‹ und ›externer‹ Fokalisierung durch die Beteiligung anderer Erzählinstanzen neben dem Erzähler am Erzählprozess ab. Interne und externe Fokalisierung gibt es selbstverständlich in älteren Erzählungen auch, und so glaubte

man den Unterschied zu Erzählformen in der Moderne eingeebnet. Die Überzeugung, dass der Erzähler im alten Epos ›objektiv‹ berichte (Auerbach 1946/1967), ist deshalb in der Homerforschung differenziert und in dieser Pauschalität widerlegt worden (De Jong 1987, S. 44f.). Es wurde herausgearbeitet, dass auch im Epos Erzählerrede und Figurenreden bzw. Erzählerstimme und Figurenstimmen ineinander verflochten sind; dass es unterschiedliche Grade der Information und mehr oder weniger begrenzte Ausblicke auf die Geschichte geben kann; dass Homer mit direkter und indirekter Fokalisierung arbeitet. Dies schien das homerische Epos (und erst recht die Erzählformen, die sich von ihm ableiteten oder an seine Stelle traten) an modernes Erzählen heranzurücken.

In der Auseinandersetzung mit diesen Untersuchungen hatte ich vorgeschlagen, um Scheinähnlichkeiten zu vermeiden, das Problem in mehrere Aspekte auseinanderzulegen und verschiedene Schritte der Fokalisierung auf dem Weg zu einem ›perspektivischen‹ Erzählern zu unterscheiden (Müller 2018, S. 197–205). Eine Erzählung kann aus dem Blick einer der Figuren auf den Erzählgegenstand erfolgen, sodass die Figur den Erzähler bei der Informationsvergabe ablöst. Teile der Geschichte oder einzelne Geschehnisse oder Sachverhalte werden vom Standpunkt einzelner Figuren geschildert. Diese Möglichkeit findet sich in ältesten Erzählungen. Dabei kann aus verschiedenen Gründen die Sicht der Figuren begrenzt sein; das unterscheidet sie noch nicht grundsätzlich vom Erzähler, der auch bekennen kann, über bestimmte Tatsachen nicht informiert zu sein. Die begrenzte Sicht kann korrigiert werden. Entscheidend ist, dass zuletzt das Erzählte ›einstimmig‹ ist, d.h. die vielen begrenzten Fokalisierungen sich einer ›richtigen‹ Erzählung zu- und unterordnen. Die Homerforschung hat gelehrt, welche raffinierten Möglichkeiten bereits älteres Erzählen kennt. Insoweit kann man nicht von einem ›objektiven‹ Erzählstil sprechen, wie er im Anschluss an Auerbachs ›Mimesis‹ für Homer behauptet wurde (Auerbach 1946/1967). Aber die Charakterisierung trifft nicht Auerbachs Analysen. Gemeint ist, dass Figuren- und Erzählerstimmen sich zwar durch

den Grad des Wissens und die Sehweise unterscheiden können, sich aber letztlich alles zu einer und nur einer Erzählung fügt.² Interne und externe Fokalisierungen und Null-Fokalisierung der Erzählerstimme werden in einer Sicht aufgehoben oder wenigsten implizit miteinander verrechnet.

Fokalisierung ist insofern allein noch keine hinreichende Bedingung für perspektivisches Erzählen. Doch kann Fokalisierung zur Folge haben, dass die Darstellung von der besonderen Weltsicht der Figur gefärbt ist; Fokalisierung kann damit der Charakteristik dieser Figur dienen; diese Weltsicht kann von der Weltsicht des Erzählers oder anderer Figuren korrigiert werden oder sie kann auch unverbunden und unvermittelt neben ihnen stehen. Von perspektivischem Erzählen würde ich aber erst dann sprechen, wenn nicht eine Sicht letztlich dominiert, sondern unterschiedliche Sichtweisen unabgestimmt nebeneinander stehen. »Von einer Perspektivierung zu sprechen ist sinnvoll nur bei der grundsätzlichen Möglichkeit der ›Multiperspektivität‹ einer unaufhebbaren Diversität von Weltsichten. Erst wo Perspektiven explizit unentscheidbar konkurrieren, sich eine neben der anderen behauptet, ohne dass nach ›richtig‹ und ›falsch‹ entschieden werden kann, sollte man von Perspektivierung sprechen« (Müller 2018, S. 200).³ Die von Genette eingeführte Unterscheidung ›Wer sieht‹ und ›Wer spricht‹, zwischen »Modus« und »Stimme« (Genette 2010, S. 213) ist insofern oberhalb der Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen ›fokalisiertem‹ und ›subjektiv-perspektivischem‹ Erzählens angesiedelt. In jedem Fall muss eine semantische Analyse der jeweiligen Besetzung der Fokalisierung hinzukommen. Ich möchte daher vorschlagen, anders als Burrelter (2018)⁴, in älterer Literatur zwischen Fokalisierung und perspektivischem Erzählen noch einmal zu unterscheiden.⁵

Die ›Multiperspektivität‹ wird nicht auf einen Schlag erfunden. Eine entscheidende Stufe analysiert Hübners (2003) grundlegende Untersuchung zur Fokalisierung in einigen höfischen Romanen. Deren Erzählweise unterscheidet sich deutlich vom älteren Epos, kennt aber noch kein ›perspektivisches‹ Erzählen wie der Roman seit dem 18. Jahrhundert. Die fol-

gende Skizze soll Hübners Überlegungen am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ fortsetzen, der über die von Hübner analysierten Modelle hinausgeht. Die folgende Skizze erörtert zunächst knapp bekannte Beispiele, um vor diesem Hintergrund Konrads abweichende Position zu bestimmen.

Der höfische Roman scheint viele Erzählformen neuerer Literatur vorwzunehmen (Hübner 2003, S. 75), aber es handelt sich um Übergangsformen zu perspektivischem Erzählen (Müller 2018, S. 205–211). Es kann die falsche Weltsicht durch den Verlauf korrigiert werden, wie bei Eneas und Lavinia, die einsehen, dass ihre Zweifel an der wechselseitigen Liebe gegenstandslos sind; aber sie kann auch – wie im Falle Didos – eindeutig als falsch gekennzeichnet sein, aber gleichwohl ›verständlich‹, sodass in der psychologischen Charakterisierung der Figur an ihr festgehalten wird (Hübner 2003, S. 202–249). Fokalisierung hat in diesem Fall eine fehlerhafte Sicht auf das Geschehen zur Folge, die aber durchaus Geltung beansprucht, bevor sie aufgelöst werden kann.

Fokalisierung kann auch Mittel sein, die Eindeutigkeit der Geltung von Normen in Frage zu stellen, »alternative Normenhorizonte« aufzurufen, »Spannungen im Normengefüge selbst« bewusst zu machen (Hübner 2003, S. 200f.). Das unterschiedliche Urteil über das Brunnenabenteuer im ›Iwein‹ – als Erfolg des Aventure-Ritters (so der Artushof) oder als Aggression und Zerstörung von Ordnung (so Ascalon) – verdankt sich nicht subjektiven Standpunkten, sondern dem sozialen Zusammenhang, in dem das eine wie das andere Geltung beansprucht. Die Regeln der *aventure* gelten nicht uneingeschränkt. Sie stehen neben anderen Regeln (vgl. Hübner 2003, S. 105–110). Im Artusroman allerdings behalten sie Recht, aber nur, indem sie mit den entgegenstehenden Regeln versöhnt werden: Der Artusritter wird der beste Verteidiger des Landes werden. Insofern folgt der ›Iwein‹ noch keinem »Vielstimmigkeitskonzept« (Hübner 2003, S. 201).

Lunetes Anklage vor dem Artushof stürzt Iwein in den Wahnsinn und zwingt ihn, den Hof zu verlassen, während für den Hof insgesamt Iweins

Reaktion nicht nachvollziehbar ist. Man bedauert sein Verschwinden und nimmt ihn, wenn er zurückkehrt, bereitwillig wieder auf. Aber Iwein kann nur zurückkehren, weil er, was ihn von dort vertrieb, zuletzt integriert hat. *Âventiure* muss ins Gleichgewicht mit den Forderungen der Landesherrschaft gebracht werden. Die beiden Schlüsse des ›Iwein‹ reflektieren das Problem: Indem er sich in einem ritterlichen Leben vergaß, hat Iwein die Erwartungen Laudines enttäuscht. Bis zuletzt stehen die Einschätzungen seines Vergehens unversöhnlich nebeneinander, und es bedarf des komödiantischen Arrangements Lunetes, damit Iwein und Laudine wieder zusammenkommen. Doch scheint für den Erzähler und sein Publikum ein Rest zu bleiben. In einem Teil der Überlieferung erfolgt der berühmte Kniefall Laudines, der anzuzeigen scheint, dass die Heldin ihren Anteil an der Entfremdung anerkennt und Iwein um Verzeihung bittet, während sich bis dahin Iwein in der langen *Aventiure*-Reihe mühsam – und letztlich ohne Aussicht auf sicheren Erfolg – um die Wiedergutmachung seiner Verfehlung bemühte. Der Kniefall relativiert Laudines bisherige Position rigoroser Abweisung Iweins und deutet an, dass sie seine Position, die ihn im Wirbel ritterlichen Lebens die Rückkehr vergessen ließ, anerkennt. Damit würde die unbedingte Geltung beider Positionen aufgehoben. Aber ein Teil der Überlieferung vollzieht diesen Schritt nicht, der Kniefall fehlt (vgl. Hübner 2003, S. 182–199).

Die Diskrepanz zwischen der Sicht aller und der Sicht des Helden findet sich auch bei der Verfluchung Parzivals durch Cundrie. Der Hof bemüht sich, Parzival zu halten, doch für diesen ist die Trennung unausweichlich. Die Divergenz der Standpunkte bleibt auch hier unaufgelöst. Wenn Parzival zurückkommt, wird er am Hof begeistert begrüßt. Für den Hof war Parzivals Verhalten beim ersten Besuch auf der Gralsburg nicht defizitär. Anders für Parzival selbst. Für ihn hebt erst Cundries zweiter Auftritt, der Vergabung anzeigt, seine Selbstentfremdung auf. Es handelt sich nicht um eine perspektivisch bedingte unterschiedliche Beurteilung des Vergehens, sondern um die Diskrepanz zwischen christlich-individueller und ritterlich-

gesellschaftlicher Moral. Auch das bedeutet noch nicht ›Mehrstimmigkeit‹. Es stellt sich heraus, dass die Sichtweise des Hofes und die des Protagonisten zusammengeführt werden können. Der Schluss bestätigt Parzival als hervorragenden Ritter und als Gralskönig.

Die wechselnde Fokalisierung kann zu interessanten Verwerfungen führen. Gert Hübner hat an Gottfrieds ›Tristan‹ gezeigt, dass eine ›Komplizenschaft‹ des Erzählers mit dem Liebespaar besteht, dass der auktoriale Erzähler manchmal ›aus den Liebesgrotten‹ heraus erzählt, aus denen die Protagonisten die Welt wahrnehmen. So kann er ein Identifikationsmodell für die *edelen Herzen* darstellen; »der Erzähler leiht dem Figurenstandpunkt seine Stimme« (Hübner 2003, S. 368). Der Erzähler begeben sich gewissermaßen selbst in ihre »Innenweltgrotten«; »die Erzähltechnik richtet gleichsam Innenweltgrotten ein, in denen man mit den Figuren die erzählte Welt erlebt« (S. 393). Hübner spricht von »einem explizit konsonanten Duktus«, einer »analytisch-konsonante[n] Relation zum dargestellte Figurenbewußtsein« (Hübner 2003, S. 405 u. 397; vgl. S. 367). Allerdings gelten diese »Innenweltgrotten« nicht uneingeschränkt. Zuletzt verfällt die allein auf Innerlichkeit gegründete Liebe; sie behält nicht das letzte Wort, ebenso wenig wie die Empathie des Erzählers (was von Hübner unterbewertet wird).⁶

Konrad wählt im ›Trojanerkrieg‹ ein anderes Verfahren, andere Stimmen neben der des Erzählers zu Wort kommen zu lassen. Er inszeniert eine Spannung zwischen Erzähler- und Figurenstimme, die ich in Abwandlung von Hübners Formulierung ›dissonant‹ nennen möchte.

Der Gewinn des Goldenen Vlieses ist ein Raub, und als Raub wird er auch in den meisten Versionen der Sage erzählt. Der Widder gehört dem Herrscher von Kolchis. Jason gewinnt ihn mit Hilfe von dessen Tochter Medea, die mit ihm und dem goldenen Fell nach Griechenland flieht, wo Jason sie verrät. Bei Konrad ist diese Tat entproblematisiert, jedenfalls wenn man der Stimme des Erzählers glaubt: Der Herrscher von Kolchis fühlt sich durch den Besuch Jasons und sein Vorhaben, das Vlies zu gewin-

nen, geehrt; er fürchtet für Jasons Erfolg, ist froh, wenn das Abenteuer gelingt und gibt Jason bereitwillig seine Tochter.

wan dô der künic von im vernam,
durch waz er dar ze lande kam,
seht, dô begunde er mêren
nâch volleclichen êren
sîn lop und sîne werdikeit,
er was ûf allez dinc bereit,
daz im ze saelden und ze fromen
in sînem rîche wolte komen.

(›Trojanerkrieg‹, V. 7369–7376)

Auch Medea gegenüber preist der König Jason:

sîn herze muotet unde gert,
daz er den schaeper hie bejage,
durch den vil manger sîne tage
lîp unde leben hât verzert.

(V. 7618–7621)

Der König beklagt, dass Jason das gleiche Schicksal wie allen übrigen droht: *dâ von sîn leben riuwet mich* (V. 7624; vgl. V. 7525–7628).

Jason bewältigt das Abenteuer relativ leicht. Er besiegt die Wächter des Widders; das Gewinnen des Vlieses selbst ist frei von Gewalt, gar keine besondere Tat, indem der Widder nicht gehäutet wird, sondern das Vlies wie ein Kleid ablegt und Jason überlässt. Trotzdem erregt Jason Bewunderung (V. 10097–10103), auch beim König: *der künic rîch von hôher art / der bôt im êre und alle zuht* (V. 10106f.).

Der erfolgreichen Aventure folgt scheinbar schemagerecht eine Eheschließung:

des hôchgebornen küniges kint
MÊDÊÂ, diu getriuwe,
wart im ân alle riuwe
zer ê gegeben an der stat,
wan er genôte ir vater bat

der frouwen z'eime wibe dô.
der bete wart der künic frô,
wan er in dô gewerte
mit willen, des er gerte.
Die frouwen schoene und ûzerkorn
gap er dem ritter hôchgeborn
ze wibe und offenliche z'ê
diu von im tougenlichen ê
beslâfen und geminnet was.
(V. 10188–10201)

Allerdings ist das Schema von Anfang an gestört. Das Abenteuer ist nicht durch den Entschluss des Ritters, Ehre zu erwerben, sondern durch eine heimtückische Intrige angestoßen; Peleus trachtet Jason nach dem Leben und stiftet ihn dazu an. Jason erweist sich darin nicht als der beste Ritter, sein Beitrag zum Gelingen ist zweifelhaft. Er kann das Vlies nur gewinnen, weil Medea ihm die Bewandnisse auf der Insel, auf der der Widder lebt, verrät und ihn mit Hilfsmitteln ausstattet, um mit den Bewachern des Widders fertig zu werden. Sie tut das, weil sie ihm verfallen ist und gegen ein Eheversprechen sich ihm vorehelich hingibt. Ansporn für das Wagnis ist nicht die Minne des Mannes, sondern die sexuelle Leidenschaft. Durch die Ehe, sonst Lohn des Abenteuers, wird ein unordentliches Liebesverhältnis geheilt, das ebenso gut in eine Entführung münden könnte (und in anderen Fassungen der Sage mündet): statt Raub und Brautraub eine dynastische Ehe mit Einverständnis des Vaters. Dieses Happy end ist aber keineswegs das Ziel. Es folgen weitere Verbrechen. Jason wird Medea wegen einer anderen Frau verlassen. Statt eine neue harmonische Ordnung zu begründen, endet die Aventure im Desaster.

Der Erzähler erzählt scheinbar das Geschehen konventionell, in Null-Fokalisierung, aber erzählt zunehmend nur die scheinbar unproblematische Außensicht auf das Geschehen, das, was alle an Verlauf und Ergebnis des Abenteuers ablesen können. Die Bedenklichkeiten dagegen werden mit der Stimme Medeas artikuliert, zuerst als sie vor der Entscheidung für Jason reflektiert, welcher Vergehen sie sich damit schuldig macht, später

im Rückblick auf ihre Entscheidung. Die Darstellung des Erzählers und die Bewertung der Figur fallen also auseinander, und sie werden bis zuletzt keineswegs miteinander versöhnt.

Medeas innere Zerrissenheit ist dem Erzähler mehrere hundert Verse wert. Sie zweifelt, ob sie *heimlichen von den liuten* (V. 8440) Jason in ihr Bett holen soll und ihm verraten, wie er das Fell des Widders holen kann, *kiusche sinne* (V. 8604) stehen gegen *minne, triuwe* gegenüber dem Vater und der Sippe gegen Verrat. Das eine ist mit dem anderen verknüpft:

mir solte ferre lieber sîn,
daz er ein bitter ende kür,
denn ob der vater mîn verlür
prîs unde ganze wirdikeit.
(V. 8646–8649)

tuon aber ich im helfe schîn,
daz krenket mînen kiuschen namen,
ich möhte mich des iemer schamen
(V. 8698–8700)

diu scham diu wil mîn ere,
diu minne mîne unwerdikeit
(V. 8724f.)

Der Ausgang ist offen, die Bewertung streitig. Mal entscheidet sie sich für *blüclicher schame güete* (V. 8822), denn das Gegenteil würde ihre Ehre *verswîne(n)* (V. 8877) und ihre *triuwe zebrechen*:

wan ob ich mit im über sê
von mînen friunden kêre,
sô muoz ich triuwe und êre
zebrechen an dem künne mîn.
ich wil bî mînem vater sîn
und sînes willen fâren
in allen mînen jâren.
(V. 8786–8792)

Mit *kiusche*, *êre* und *triuwe* gegen Vater und *künne* sind Höchstwerte der feudalen Gesellschaft angesprochen. Und trotzdem entscheidet Medea sich dagegen. Das ist keine typische *altercatio* zwischen entgegengesetzten Normen, sondern eine asymmetrische Konstellation:

Liebesleidenschaft und Verrat stehen gegen individuelles und soziales Ethos. Die Alternativen liegen nicht auf derselben Ebene; ein Wertvergleich erfolgt nicht, nur eine Entscheidung.

Mit Medeas Entschluss für die eine Seite ist deshalb auch nichts endgültig entschieden. Nicht einmal die Zustimmung des Königs zu Medeas Verbindung mit Jason kann die bedenklichen Anfänge dieser *minne* vergessen machen. Der Erzähler erinnert an die Norm, desavouiert die Figurenstimme und kündigt den üblen Fortgang an. Es ist *ein übel maere*, dem er folgt:

daz diu getriuwe künigîn
von ir vater schiet durch in
und mit im fuor ze lande hin,
daz was ein übel maere,
wan diu vil tugentbaere
wart sît von im verlâzen
(V. 10206–10211)

Es könnte so aussehen, als würde die Figur vom Erzähler zur Ordnung gerufen; doch warum nennt er sie *getriuwe* und *tugentbaere*? Hat er nicht selbst den Gewinn des Vlieses als unproblematisch und keineswegs als Raub erzählt? Der Normbruch scheint sanktionslos. Die Figuren bleiben, was sie im höfischen Roman immer sind: *getriuwe* und *tugentbaere*.

Wenn Medea mit Jason nach Griechenland zurückgekehrt ist und bemerkt, wie *getriuwe* (V. 10417) dieser gegenüber seinem Vater ist, erinnert sie sich plötzlich an die Norm, die sie selbst verletzt hat:

ich hân verworht êr unde leben
an mînem vater leider,
sît ich des widers kleider

enpfloehet sînem lande hân.
ez ist vil sêre missetân,
daz ich in êren hân verheret
und sînen wunneclîchen wert
des goldes hân enterbet.
durch einen man verderbet
hân ich an lobe mîn sippebluot,
der sînem künne gerne tuot
daz aller beste, daz er kan.
er ist ein gar getriuwer man
und ich ein triuwelôsez wîp
(V. 10422–10435).

Ehre und Leben hat sie verwirkt, den Vater um seine Ehre und seinen Besitz gebracht, um eines Mannes willen *künne* und *sippebluot* verraten. Sie verdient das schlimmste aller Prädikate: *triuwelôs*.

Medea übernimmt also die Argumente für die Sippentreue, aber unter merkwürdigen Bedingungen. Gewissermaßen kompensatorisch beschwört sie (ausgerechnet!) Jasons *triuwe* und handelt in deren Sinne, indem sie Jasons greisem Vater seine Jugend zurückgibt. Gegenüber dem ungerührt harmonisierenden Erzähler bringt Medea jetzt Kernbegriffe sozialer Ordnung – *triuwe*, *êre*, *sippe* – ins Spiel, aber unter zweifelhaften Umständen, nämlich mit den fragwürdigen Mitteln der aufwendig inszenierten schwarzen Kunst.

Die Ambivalenz ihres Handelns stellt sich gleich heraus, wenn sie dieselben Mittel, die sie als Wunderheilerin – aus *triuwe*! – einsetzt, das nächste Mal für ein Verbrechen aus Rache gebraucht, den Mord an Peleus. Zwar ist dessen *untriuwe* der Anlass, aber rechtfertigt der ihr Handeln? Der Erzähler berichtet kommentarlos, wie die Rache dank raffinierter Täuschung aller durch Medea, immerhin *daz erwelte wîp* (V. 10905), gelingt. Das geschehe, wie der Erzähler bekräftigt, auch in Übereinstimmung mit einer Norm, da Medea auch diesmal nur ihre *minne* zu Jason im Sinn hat.

gelouben ir der maere sult,
daz ir JÂSÔNES minne

ze herzen und ze sinne
lac mit ganzer staetekeit
(V. 10978–10981)

Staete minne ist ein Wert, der scheinbar alles erklärt; doch sie ist kontaminiert durch schwarze Kunst und ihr verbrecherisches Ziel. Norm und Normbruch fallen zusammen: Medea veranlasst die Töchter des Peleus den Vater zu ermorden und – Steigerung des Vorwurfs, der sich gegen sie selbst richtete – ihr *sippebluot* zu vergießen (V. 11117).

Verdankt sich dieser Mord der *staetekeit* der *minne*, so ist die Grausamkeit der Rache in der Verbrennung Creusas und Jasons durch der *minne unstaetekeit* (V. 11228) motiviert, den Verrat Jasons von *triuwe* und *êre* (V. 11199). Die Folge ist ein klägliches Ende für den strahlenden Helden des Beginns, der sogar jetzt noch der *werde ritter*, der *keinen wandel nie begie* (V. 11340f.), heißt, außer dem einen *unstaete*:

mit bitterlicher siure
wart sîner sîezekeite leben
dem tôde bî der zeit gegeben.
Sus nam ein ende bitter
JÂSÔN, der werde ritter,
der keinen wandel nie begie
wan disen einen, daz er die
verkôs durch sîne unstaete,
diu gar mit triuwen haete
geminnet und gemeinet in.
(V.11336–11346)

Medea hat keine Sanktionen zu fürchten; sie verschwindet einfach.

Es gibt mehrere Erzählerstimmen, die nicht hierarchisiert werden. Die Normen (z.B. *triuwe* oder *staete minne*) wechseln dauernd von einer Seite auf die andere. Die Maßstäbe, nach denen Erzähler und Figur urteilen, geraten ins Wanken. Es besteht eine Disparität zwischen dem Geschehen und den Normen, denen es folgen soll, und zwischen Erzähler- und Figurenposition. Zunächst wird der Eindruck erweckt, als seien die Vorgänge

widerstandslos abgelaufen. Einzig eine Figur – Medea – stellt sie in Frage, aber ohne Folgen für den Blick des Erzählers auf sie und mit ambivalentem Bezug auf die Normen, die sie diskutiert. Diese Widersprüchlichkeit bleibt unaufgelöst. In Abwandlung des von Hübner beschriebenen ›konsonanten‹ Erzählens – der Erzähler passt sich der Sicht seiner Protagonisten an – würde ich hier von ›dissonantem‹ Erzählen sprechen, indem das Geschehen und seine Bewertung – durch den Erzähler, durch die Figur – nicht zueinander passen. Dissonantes Erzählen ist noch kein perspektivisches. Das läge etwa vor, wenn gegen Medeas Sicht die Jasons oder die ihres Vaters gesetzt würden. Aber es gibt auf keiner Seite eine konsistente Beurteilung des Geschehens, die mit einer anderen konkurrierte. Wo es Urteile gibt, sind sie unabgestimmt. Es gibt eine Disparität zwischen der Faktizität des Geschehens und den Normen, denen es von Fall zu Fall zu folgen behauptet.

Solch ein dissonantes Nebeneinander von Beurteilungen gibt es allenthalben im ›Trojanerkrieg‹. Man kann sich an die Faktizität halten, die der auktoriale Erzähler ausbreitet: so und so lief das eben ab. Aber immer wieder werden Normen in Anschlag gebracht, vor denen die Faktizität fragwürdig ist. Dass die Schönheit des Traumpaars Paris und Helena mit berücksichtigenden Versen gefeiert wird, lässt nicht vergessen, dass sie Ehebrecher sind. Dass die Kämpfe vor Troja ein Rausch von Farben sind, ist Kehrseite grässlicher Zerstörung. Oder umgekehrt: Das schauerliche Ende des Herkules ist Strafe für seinen Ehebruch, aber das hindert nicht, dass die Griechen ihn als großartigen Helden feiern. So kann die Großtat des Erringens des Goldenen Vlieses zugleich auf Missachtung von Keuschheit und Sippen-treue beruhen. Konrad stellt Dissonanzen zusammen, aber er löst sie nicht auf. Das ist eine Eigenart Konradschen Erzählens. Er erzählt scheinbar affirmativ von einem glänzenden Krieg mit exorbitanten Waffentaten und unerhörter höfischer Pracht, aber zeigt, wie das höfische Ideal seine eigenen Normen verfehlt und zum Untergang verurteilt ist.

Anmerkungen

- 1 Eine Auseinandersetzung mit Genette und der vielfältigen Verwendung des Fokalisierungs-Begriffs ist hier nicht beabsichtigt; vgl. auch Martinez/Scheffel 72007, S. 63–67; Niederhoff 2001. Ich gehe von der Bedeutung aus, die er in Analysen älterer Literatur erfahren hat: die Verschiebung der Erzähl-, Wahrnehmungs- und Beurteilungsinstanz vom Erzähler (Null-Fokalisierung) auf andere Instanzen (interne und externe). Die Differenzierungen, die dabei in neuerer Literatur möglich sind, spielen in meinen Beispielen keine Rolle.
- 2 Vgl. meine Analyse eines Erzählabschnitts im 8. Gesang der ›Odyssee‹ (Müller 2018, S. 201–204).
- 3 Nicht ohne Grund werden die Analysen von Nünning/Nünning 1999/2000 zur ›Multiperspektivität‹ durch ein Zitat von Nietzsche eingeleitet. Die Autoren machen auf deren Differenziertheit in der Moderne aufmerksam, für die es im Mittelalter kein Pendant gibt. Auch in der Moderne muss zwischen ›geschlossenen‹ und ›offenen Perspektivenstrukturen‹ (solchen mit und solchen ohne einen gemeinsamen ›Fluchtpunkt‹ unterschieden werden (Nünning/Nünning 2000, S. 59). Jedoch sind auch erstere nicht mit mittelalterlicher Fokalisierungen identisch.
- 4 Die Identifizierung der beiden Begriffe wird schon im Vergleich zwischen dem Titel des Aufsatzes und dem englischen Abstract deutlich. Ausdrücklich analysiert sie Fokalisierungen als perspektivisches Erzählen (Burrichter 2018, S. 44-47). Auch Martinez/Scheffel 72007, S. 63 behandeln das »Problem der Perspektivierung« unter dem »Begriff der Fokalisierung«.
- 5 Nünning/Nünning 1999, S. 370 schlagen vor, zwischen dem »formale[n...] Aspekt der Art der erzählerischen Vermittlung des Geschehens durch zwei oder mehr Erzählinstanzen« und dem »inhaltliche[n] bzw. semantische[n] Aspekt der Ausgestaltung bzw. Charakterisierung der einzelnen Perspektiventräger« zu unterscheiden (zu den unterschiedlichen Funktionen der letzteren vgl. 2000, S. 70); im Mittelalter ist die Ausgestaltung nie bloß ›subjektiv‹ begründet. Die Liste der in Bezug auf Multiperspektivität zu untersuchenden Autoren (ebd., S. 78) beginnt bei Nünning/Nünning folgerichtig im 19. Jahrhundert.
- 6 Müller 2018, S. 210. Der Roman weist durchaus auf das ›Gespenstische‹, Betrügerische, Triebverfallene der Tristanliebe hin. Wenn Hübner sagt: »Was innerhalb der Grotten als richtig und als falsch gilt, ist gegenüber der moralischen Ordnung der Außenwelt autonom« (S. 393), so spricht der Romanverlauf eine andere Sprache.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Konrad von Würzburg: ›Trojanerkrieg‹ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein (Wissensliteratur im Mittelalter 51), Wiesbaden 2015.

Sekundärliteratur

- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), Bern/ München 41967.
- Burrichter, Brigitte: Perspektive bei Chrétien de Troyes, in: von Contzen, Eva/Kragl, Florian (Hrsg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum (Das Mittelalter, Beihefte 7)*, Berlin/ Boston 2018, S. 43–60.
- De Jong, Irene J. F.: *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.
- De Jong, Irene J. F., *Homer and Narratology*, in: Morris, Ian/Powell, Barry (Hrsg.): *A New Companion to Homer*, Leiden u.a. 1997, S. 305–325.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*, in: Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972, S. 65–282.
- Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 3. durchgesehene und korrigierte Auflage übersetzt von Knop, Andreas, mit einem Nachwort von Vogt, Jochen, überprüft und bearbeitet von Kranz, Isabel, München 2010.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Wein‹ und im ›Tristan‹ (Bibliotheca Germanica 44)*, Tübingen/Basel 2003.
- Hübner, Gert: *Fokalisierung im höfischen Roman*, in: Haubrichs, Wolfgang, Lutz, Eckart Conrad u. Ridder, Klaus (Hrsg.): *Erzähltechnik und Erzählstrategien im höfischen Roman. Saarbrücker Kolloquium 2002, Wolfram Studien 18 (2004)*, S. 127–150.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachlicher Schriftlichkeit (Philologische Studien und Quellen 259), Berlin 2018.
- Niederhoff, Burkhard: *Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz*, in: *Poetica 33 (2001)*, S. 1–21.

Müller: ›Konsonantes‹, ›dissonantes‹ und perspektivisches Erzählen

Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: Multiperspektivität – Lego oder Playmobil, Malkasten oder Puzzle? Grundlagen, Kategorien und Modelle zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. 2 Teile, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 32 (1999), S. 367–388; 33 (2000), S. 59–84.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Jan-Dirk Müller
Institut für deutsche Philologie
Schellingstr.3
80799 München
E-Mail: jan-dirk.mueller@lrz.uni-muenchen.de