

# Der Heilige im Schemalabyrinth

## Strukturen der Handlungsmotivierung im ›Münchener Oswald‹

von SARAH BORIES, JILL HELDER, ELLEN JOST, DJORDJE KANDIĆ, MAGNUS ROOK, STEFAN SEEBER und LARA TARBUK, Redaktion: VERA AUER (Universität Freiburg, Deutsches Seminar)

### 1 Einleitende Bemerkungen

Der Oswaldstoff war lange literaturwissenschaftlich randständig und erlangt erst in jüngster Zeit vermehrt Aufmerksamkeit. Sein Herausgeber Curschmann hat den Grund für die Marginalität auf den Punkt gebracht: Zwar ist Oswald, der König von Northumbria, durchaus ein gewichtiger Spieler auf der politischen Bühne des frühmittelalterlichen Großbritanniens, er kann aber nicht an die mittelalterliche Popularität eines anderen Königs heranreichen, der eine weitaus größere literarische Karriere machte, nämlich Artus.<sup>1</sup> Der Kult um den 642 im Kampf gegen die Heiden gefallenen König erreicht im 9. Jahrhundert den deutschsprachigen Raum und breitet sich in Richtung Südosten aus,<sup>2</sup> im 11. Jahrhundert erreicht er einen ersten Höhepunkt, als die Tochter Heinrichs II. von England Heinrich von Braunschweig heiratet.<sup>3</sup> Wann der erste »proto-Oswald«<sup>4</sup> entstanden ist, ob im 12. Jahrhundert oder doch erst später, lässt sich nicht mehr klären, klar ist nur, dass die Legende um Oswald mit Zügen der gefährlichen Brautwerbung<sup>5</sup> versehen wurde und so ein literarisches Eigenleben entwickelte.

Dieses Eigenleben, und aus dieser Perspektive ist die literaturwissenschaftliche Zurückhaltung Oswald gegenüber wiederum verwunderlich, hat es in sich, denn ein und derselbe Heilige ist einmal ein keuscher, weltabgewandter Herrscher (im ›Wiener Oswald‹), vollzieht ein andermal quasi-performativ eine *conversio* vom Brautwerber zum Heiligen (im ›Münchener Oswald‹) und darf schließlich einmal sogar heiraten und Kinder haben (in der schwäbischen Prosafassung).<sup>6</sup> Augenscheinlich wohnt dem Stoff viel Entwicklungspotential inne, das in den Fassungen des Textes reflektiert wird. Dass die Textzeugen der deutschsprachigen Oswaldbearbeitungen allesamt dem Spätmittelalter entstammen, also zeitlich deutlich entfernt von der brautwerbungsepischen »Protoversion« stehen, gibt der Tradition zusätzliche Komplexität: Wir haben es mit späten Bearbeitungen eines früh in die deutschsprachige Literatur

---

<sup>1</sup> Curschmann 1974, S. VIII.

<sup>2</sup> Curschmann 1964, S. 172.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Curschmann 1974, S. VIII.

<sup>4</sup> Kalinke 2005, S. 32.

<sup>5</sup> Der Begriff der Brautwerbungsepik ist in Verruf geraten, vgl. dazu allg. Bowden 2012, spezifisch zum ›Münchener Oswald‹ und Brautwerbungsspezifika ebd., S. 102.

<sup>6</sup> Zur Prosatradition allg. vgl. Kalinke 2005, S. 31.

gekommenen Stoffes zu tun, die unterschiedliche Deutungsalternativen des Geschehens anbieten.

Diese Konstellation ist der Ansatzpunkt für den folgenden Aufsatz, der als Gemeinschaftsarbeit von Studierenden am Deutschen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Wintersemester 2014/15 angefertigt worden ist. Die Universität Freiburg hat das Projekt mit Mitteln aus der Qualitätssicherung der Lehre unterstützt und so wesentlich zu seinem Gelingen beigetragen, da sie die redaktionelle Betreuung der Arbeit durch Vera Auer ermöglicht hat. In kleinem Rahmen (insgesamt haben sechs Studierende an dem Text mitgewirkt) haben wir in der ersten Semesterhälfte die unterschiedlichen Fassungen des Stoffes analysiert, ihre Differenzen und Übereinstimmungen herausgearbeitet und die Schwerpunkte der bisherigen Forschung zum Oswaldstoff erarbeitet und kritisch diskutiert. Die zweite Hälfte des Semesters war der Ausarbeitung dieses Aufsatzes gewidmet; in einem ersten Schritt wurden von jeder Teilnehmerin und jedem Teilnehmer Einzelessays zu Teilaspekten der Fragestellung verfasst, diese wurden dann gemeinsam diskutiert und in Kleingruppen zu Einzelkapiteln überarbeitet. Aus diesen Arbeiten ist in einem nächsten Schritt die erste Version des vorliegenden Aufsatzes entstanden, den die Autorinnen und Autoren sodann gekürzt und geglättet haben und den Vera Auer redaktionell bearbeitet hat. Der Aufsatz besteht nun aus den inzwischen verfügbaren, miteinander verbundenen, aber ursprünglich von den einzelnen Teilnehmerinnen und Teilnehmern verfassten Kapiteln,<sup>7</sup> verantwortlich zeichnen jedoch alle Autorinnen und Autoren für den einen, gesamten Text. Sarah Bowden (University College London) hat die erste Fassung unseres Textes kritisch gelesen und uns wichtige Hinweise zur Verbesserung gegeben, wofür wir ihr herzlich danken möchten.

Die leitende Frage der folgenden Seiten ist, wie sich die unterschiedliche Handlungsentwicklung in den verschiedenen mittelhochdeutschen Fassungen des Oswaldstoffes erklären lässt. Vorausgesetzt ist dabei die gängige Ansicht der Forschung, dass die deutschsprachigen Oswaldsdichtungen zwischen Brautwerbungsepik und Legende oszillieren, dass also spezifische Schemata aufgerufen und durchkreuzt werden. Dies kann nur funktionieren, wenn theoretisch reine Formen von Legende und Brautwerbung postuliert werden,<sup>8</sup> die dann in der Praxis aufgeweicht und durchmischt werden. So hat Schmid-Cadalbert<sup>9</sup> wegweisend das Muster der Brautwerbung und seine Stationen paradigmatisch herausgearbeitet, das topische Figureninventar ebenso wie die zehn Fixpunkte der brautwerbungsepischen Handlung aufgeführt

---

<sup>7</sup> Sarah Bories hat die Oswald-Figur analysiert, Jill Helder hat die Rolle des Raben beleuchtet, Ellen Jost hat die Heidentochter Paug/Pamige in den Blick genommen, Djordje Kandić hat die Frage nach Oswalds Versprechen und Gottes Forderungen bearbeitet, Magnus Rook hat sich der Ambivalenz der Gottesinstanz im Oswaldstoff angenommen und Lara Tarbuk hat die Komik der Dichtungen neu beleuchtet.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch Seidl 2013, S. 209.

<sup>9</sup> Schmid-Cadalbert 1985, S. 83-94. Vgl. dazu auch Miller 1978, S. 230-236.

und damit eine Folie erstellt, vor der sich die Versepen lesen lassen, die gemeinhin der (wenig homogenen) Gruppe der Brautwerbungsepik zugeordnet werden.

Legendarisches Erzählen hingegen ist weniger stark formell bestimmt als brautwerbungsepisches; hier steht das Ziel im Vordergrund, den Heiligen in der Bewährung zu zeigen und in seiner Heiligkeit zu erweisen, und das Wirken Gottes bestimmt die Texte,<sup>10</sup> die den Anspruch haben, zur Imitation anzuregen.<sup>11</sup> Mit Feistner ist zwischen syntagmatisch verknüpften Märtyrerlegenden und paradigmatisch gereihten Bekennerlegenden zu differenzieren: Der »Basisnexus« der Märtyrergeschichten besteht in Verhör – Haft – Hinrichtung, ergänzt die Elemente Wunder und Bekehrung,<sup>12</sup> während Bekennerlegenden eine lockere Reihung von Ereignissen aufweisen, die einen Tugendkatalog narrativ entfalten.<sup>13</sup> Finale Motivation teilen Brautwerbungsschema und Legendenschema dabei, denn das Ziel – Braut oder Heiligung – gibt jeweils die Richtung vor, die das Erzählen nimmt,<sup>14</sup> nur sind die Ziele einander diametral entgegen gesetzt.

Schematisch sind die Erzähltypen dabei, weil sie Topoi nutzen und bekannte Muster immer wieder neu aufrufen und dabei variieren. Das bringt auch eine eigene Vorstellung von Sinnhaftigkeit und Sinnstruktur mit sich. Schemaliteratur ist (für moderne Begriffe) inkohärent, gerade weil sie in einer anderen Logik als der modernen verortet ist.<sup>15</sup> Sie kann auf eine Erwartungshaltung<sup>16</sup> bauen, die sich am ausgestellten Grundmuster, mit dem der spezifische Text arbeitet, aufhängt und die Rezeption maßgeblich prägt. Pointiert gesagt: Das Etikett »Legende« ebenso wie das der »Brautwerbung« weckt Erwartungen und bedient Konventionen, die auch in der Verschachtelung von finaler und kompositorischer oder kausaler Motivation nicht aufgehoben werden, im Gegenteil: kompositorische bzw. kausale Einschübe können dem final motivierten Fluss der Erzählung zuarbeiten, indem sie das Motivationsgefüge stärken. Umgekehrt ist es auch möglich, Schemata des Erzählens auflaufen zu lassen, sie zur Implosion zu bringen: Das geschieht, wenn die Erwartungen, die das Schema weckt, unterlaufen, ausgehebelt oder ad absurdum geführt werden. Dies kann ironisch und auch parodistisch geschehen, indem das einzelne Schema überzogen vorgeführt wird.

---

<sup>10</sup> Vgl. zur Problematik der Unverfügbarkeit des Heiligen z. B. Schulz 2012, S. 146f. mit Literaturhinweisen.

<sup>11</sup> Kästner 2000, S. 390.

<sup>12</sup> Feistner 1995, S. 29.

<sup>13</sup> Feistner 1995, S. 34, vgl. auch Kunze 2000, S. 390.

<sup>14</sup> Vgl. zum Begriff der finalen Motivierung z. B. Martínez/Scheffel 2009, S. 114f. oder Schulz 2000, S. 33 in Auseinandersetzung mit Lugowski 1994.

<sup>15</sup> Vgl. dazu allg. Martínez/Scheffel 2009, S. 120 und spezifisch mediävistisch die von Lugowskis mythischem Analogon inspirierte Debatte über Alterität, wie sie z. B. in den Arbeiten von Schulz zu finden ist.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu wiederum einfürend Martínez/Scheffel 2009, S. 129. Rabinowitz 1987, S. 29 betont mit Berufung auf Culler die besondere Rolle, die die Lesererwartung für die Rezeption von literarischen Texten allgemein hat, dies gilt, übertragen, auch für das Hören von Texten im Spätmittelalter und ist nicht auf eine Rezeptionsform begrenzt.

Schemaliteratur gehört, zumal da sie nur selten in »Reinform« vorkommt, in den großen Bereich der literarischen Hybriden, die unterschiedliche Schemata kombinieren.<sup>17</sup> Dies gilt auch für die Oswaldichtungen, z. B. für den »Münchener Oswald«: Der Held macht sich als Brautwerber auf den Weg und kehrt als Heiliger heim, an die Stelle des initialen Wunsches nach Progenitur treten der legendarische Eheverzicht und die Konzentration auf das Leben nach dem Tod; die Koordinaten weltlicher Herrschaft und ihrer Sicherung verlieren am Ende der Handlung ihre Bedeutung und werden nicht weiter erwähnt. So wird eine Doppelung betrieben, die in der Forschung entweder als hybride Konstellation des Narrativs beschrieben<sup>18</sup> oder aber als (nachgerade dialektische) Kombination alternativer Sinnstiftungsmodelle zu einem spannungsvollen Ganzen verstanden wird.<sup>19</sup>

Was in den Beiträgen der letzten Jahre<sup>20</sup> allerdings nicht berücksichtigt wurde und worauf im Folgenden ein besonderes Augenmerk gelegt werden soll, ist der Umstand, dass die interpretatorischen Versöhnungsversuche zwischen den potentiell konfligierenden Erzählschemata auf der Makro-Ebene das Problem der Motivation im Text selbst nicht lösen. Denn auch wenn die Schemata dialektisch versöhnt oder hybride kombiniert erscheinen, ergeben sie in der konkreten Umsetzung des Textes, auf der discours-Ebene noch keinen Sinn: Es gibt, das ist die Ausgangsthese dieser Arbeit, keinen Automatismus des schemagerechten Erzählens, keinen narrativen »Selbstläufer«, ganz im Gegenteil: Das Erzählen vom Heiligen Oswald ist, zumindest in der Münchener Fassung des Stoffes, ein stockendes, schwer vorankommendes Unterfangen, das sich immer wieder in sich verheddert und ein überraschend statisches Bild vom Helden zeichnet, der gerade nicht einem Ziel zustrebt, sondern zwischen zwei Zielen verloren zu sein scheint.

Hieraus ergibt sich als Konsequenz die Frage danach, wie finale, kausale und kompositorische Motivation in der Münchener Oswald-Geschichte konkret umgesetzt werden, welche Figuren welche handlungsauslösenden, die Handlung vorantreibenden Impulse geben und wie diese Motivierungen kombiniert werden. Die Mikro-Ebene tritt in den Vordergrund, um von hier aus neue Impulse für eine Bewertung des großen Ganzen zu geben. Wir analysieren die Engpässe der Handlung und ihre Auflösung, wir blicken auf die Konsequenzen der Kombination unterschiedlicher Motivierungen und fragen danach, welche Rolle diese spezifische Konstellation für die Sinnstiftung des Textes hat, ob also nicht so sehr die hybride Kombination von Erzählmustern als vielmehr die »anthropozentrische Lösung«,<sup>21</sup> der Blick auf die Rolle der Figur

---

<sup>17</sup> Kritisch Kohnen 2014, S. 76 mit Literaturhinweisen zu hybriden Deutungen.

<sup>18</sup> Schulz 2002.

<sup>19</sup> So Kohnen 2014, S. 85 mit Fokus auf zwei Typen der Heiligkeit im Oswald-Stoff.

<sup>20</sup> Vgl. neben Kohnen 2014 auch Bowden 2012, Schulz 2012, Kragl 2007.

<sup>21</sup> Stock 2010, S. 193.

im narratologischen Kontext, der entscheidende Schlüssel für das Verstehen der Oswald-Geschichte in ihrer Münchner Fassung ist.

Dafür nehmen wir die folgenden Punkte in den Blick: erstens die Passivität des Helden Oswald, der allein von Träumen und Visionen gelenkt erscheint, zweitens die aktive Rolle seiner Braut Paug, drittens die besondere Stellung des Raben als Brautwerber und viertens die Präsenz Gottes im »Münchner Oswald«, die in Teilen schwankhafte, ans Drama der Zeit gemahnende Züge trägt. Ausgehend von der Interaktion der Figuren mit Gott als legitimierender, sinnstiftender und auch die Handlung vorantreibender Instanz<sup>22</sup> erweist sich der »Münchner Oswald« als ein Epos, das auf der Mikro-Ebene eine Kohärenzbildung betreibt, die genau das auszugleichen versucht, was die Forschung als besonderes Kennzeichen der Makro-Ebene des Textes postuliert, nämlich das Aufeinanderprallen von Schemata. Uns wird es um lokal wirksame Kohärenzbildungen gehen, um sodann hierauf aufbauend das Ganze des »Münchner Oswald« neu in den Blick zu nehmen.

## 2 Oswald in der Rolle des Brautwerbers

Analysiert man das Geschehen im »Münchner Oswald« hinsichtlich seiner handlungsauslösenden Komponenten, fällt auf, dass Oswald entgegen seiner einleitenden Beschreibung als mächtiger Herrscher (vgl. V. 7-36) und auch entgegen der Erwartungen, die man an ihn als Protagonisten einer gefährlichen Brautwerbung stellen könnte, eine eher passive Haltung einnimmt. Innerhalb der meisten Textstellen, in denen Oswald selbst aktiv wird, befolgt er den Rat einer der anderen Figuren. Seiner Darstellung als Heiligem gemäß erfährt Oswald jedoch auch große Unterstützung durch Gott; es scheint gar, als könne Gott Oswald keinen einzigen Wunsch abschlagen, was die Vermengung der Legenden- und Brautwerbungsschemata als besonders intrikate Mischung erscheinen lässt. Dies ist allerdings nicht von Anfang an offenbar:

Denn die eigentlich die Erzählung auslösende Idee stammt von Oswald: *er sprach: »solt ich mich sein nicht schämen, / so wolt ich geren ain frauen nemen [...]«* (V. 35f.). Hiermit wird nach Schmid-Cadalbert ein erster »Fixpunkt« innerhalb des Schemas der Brautwerbung erfüllt.<sup>23</sup> Gleich darauf jedoch bittet er Gott um *rat und ler* (V. 42), wie er diese Werbung angehen soll, was ebenfalls dem Schema nach Schmid-Cadalbert entspricht.<sup>24</sup>

Von diesen an Gott oder auch an andere Figuren gerichteten Bitten um Rat und von Gebeten um Beistand ist die weitere Erzählung geprägt. Sie treten vor allem dann auf, wenn die

---

<sup>22</sup> Vgl. Kohnen 2014, S. 77, die Gott als Figur der Handlung liest.

<sup>23</sup> Schmid-Cadalbert 1985, S. 88: »Entweder entschließt sich der Brautwerber selbst zur Werbung oder seine Dienstleute, seine Eltern oder andere Ratgeber raten ihm dazu [...]«

<sup>24</sup> Ebd.: »Diese erste Phase endet damit, daß man keine geziemende Frau kennt.«

Handlung, wie Haug es formuliert, »von einer Sackgasse in die andere«<sup>25</sup> gerät: Oswald benötigt Rat, wo und wie er die ihm ebenbürtige Frau finden kann (vgl. V. 38-42; 153-155; 215-217), wer sich als Bote eignet (vgl. V. 309; 349f.), wie er Paug gewinnen kann (vgl. V. 1366-1368) und ob er die Burg ihres Vaters angreifen soll (vgl. V. 1659f.). Er betet, dass Gott ihn sicher über das Meer bringen (vgl. V. 73), dass er den Raben bei der Erfüllung seiner Aufgabe unterstützen (vgl. V. 621f.), dass er ihn, Oswald, aus misslichen Lagen befreien und ihm beistehen möge (vgl. V. 1768-1770; 2376; 2809-2812), dass er Aron Zeichen seiner Macht gebe (vgl. V. 2991f.; 3075f.) und die auferstandenen getauften Heiden erlöse (vgl. V. 3172-3174). Und oftmals wird Oswald Rat oder Hilfe zuteil, nachdem er ein Unglück beklagt hat, beispielsweise durch die Ankunft des Pilgers an seinem Hof (vgl. V. 192-195) oder den Traum von der Hirschlist (vgl. V. 2330-2334).

Die Figur des Pilgers entspricht dem Schema: der Aussendung des Boten geht die Nennung der Braut, eine Warnung vor etwaigen Gefahren und die Darlegung eines Plans durch »Nenner« und »Kundigen«, die in diesem Fall beide durch den Pilger verkörpert werden, voraus,<sup>26</sup> wobei es hier aber nicht der Kundige ist, der den Boten und das Heer führt. Vielmehr finden diese ihren Weg selbstständig (vgl. V. 616; 1630-1632). Dass der Brautwerber also Rat einholt, um seine Aufgabe zu erfüllen, ist nichts Ungewöhnliches. Gleichwohl überrascht die Häufung, mit der dies im »Münchner Oswald« geschieht, sodass man den Eindruck gewinnt, Oswald sei selbst zu keiner Entscheidung fähig und lasse sich durchweg fremdbestimmen. Dadurch wirkt die Handlung träge und stockend.

### 3 Oswald im Schema der Heiligenlegende

Neben der Figur des Pilgers ist Gott eine wichtige Quelle für Rat und Unterstützung; er treibt die Handlung entscheidend voran: Gerade in Situationen, in denen Oswald nicht weiter weiß, wendet er sich an Gott oder in einer allgemeinen Klage scheinbar indirekt an höhere Mächte. Dabei zeigt sich besonders deutlich, dass Oswald unmöglich um etwas bitten könnte, was Gott ihm nicht gewähren würde, vor allem nach seinem im Angesicht der unmittelbaren Gefahr gegebenen Versprechen:

er sprach: »himlischer trachtein,  
nu nim hin die treu[e] mein,  
daz mich auf ertreich chain man  
nimmer mer nichts gepiten chan,  
- wes er durch deinen willen begert,  
her got, des wirt er alles gewert  
[...]  
und hilf mir mit eren  
hin von den haidnischen herren,

---

<sup>25</sup> Haug 1990, S. 272.

<sup>26</sup> Vgl. Schmid-Cadalbert 1985, S. 85, S. 89.

daz ich nicht chom zuo laid[e]  
hie von den wilden haiden!« (V. 2799-2812)

Am Ende der Erzählung prüft Gott, ob Oswald dieses Versprechen einlöst. In seinen Gebeten zeigt sich Oswalds Gottergebenheit; in der Erfüllung seiner Bitten durch Gott wird deutlich, dass Oswalds Ansinnen redlich und angemessen sind.<sup>27</sup> Dadurch wird dem bereits zu Beginn der Dichtung – *[du muost in die haidenschaft cheren] / und kristenleichen glauben meren* (V. 67f.) – eingeführten zweiten Handlungsschema, dem Erzählen einer Heiligenlegende, Rechnung getragen.

### 3.1 Handlungsmotivation durch Gott

Gott hilft also im Austausch gegen Gebete und Versprechen moralischen Handelns aus scheinbar unlösbaren Situationen; und schließlich ist es der *lemptic got*, der Oswald auf dessen gegebenes Versprechen hin prüft und ihm seine Heiligkeit im Anschluss verbrieft. Die vielfältigen Funktionen, die der Instanz ›Gott‹ dabei zukommen, sollen im Folgenden analysiert werden.

Dabei fällt auf, dass *got* sowohl Gott Vater als auch Gott Sohn oder den Heiligen Geist bedeuten kann, so dass z. B. für den ›Münchner Oswald‹ unklar bleibt, wer da gegen Ende des Textes eigentlich auf die Erde hernieder fährt – Gott selbst oder Christus. In der Forschungsliteratur wird jener *himlisch trachtein* fast durchgehend mit Jesus Christus identifiziert.<sup>28</sup> Diese Eindeutigkeit liefert der Text aber nicht, er bleibt vage.

Ebenso problematisch wie die genaue Identifizierung der göttlichen Instanz ist die Frage nach ihrem Status in der Dichtung – ist Gott eine handelnde Figur? Wenn mit Martínez/Scheffel gilt, dass eine Figur durch »Intentionalität« definiert wird<sup>29</sup> zeigt sich die Schwierigkeit, die diese Definition für die Gottesfigur im ›Münchner Oswald‹ bedeutet, denn fast immer<sup>30</sup> ist Gottes Wille identisch mit dem Oswalds. Oswald hadert nie, er lehnt sich nie auf, es findet sich keine Trennlinie zwischen der Intentionalität Gottes und der Oswalds. Das bedeutet natürlich nicht, dass Oswald und Gott in irgendeinem theologischen Sinn verschmelzen – blickt man aber nur auf die Motivierung der beiden, gerät man schnell in die vertrackte Lage, eine Intentionalität auf zwei Figuren aufteilen zu müssen. Um nicht auch noch in die Verlegenheit zu kommen, Oswald und Gott als eine einzige Figur zu behandeln, scheint es uns deshalb sinnvoller, Oswald als Figur

---

<sup>27</sup> Zu Oswalds Gottesfurcht vgl. die Erzählerkommentare (V. 30-32; 2661f.) und die Figurenrede Oswalds (V. 281-286; 324f.; 433; 2286; 2297-2302).

<sup>28</sup> So etwa Müller 1978, S. 238; Müller 1995, S. 138; Bowden 2012, S. 108; Kohnen 2014, S. 84; anders hingegen bei Müller 2010, S. 186. Der Gedanke, nur Jesus Christus, nicht aber Gott selbst trete in Form einer menschlichen Figur auf, ist möglicherweise einer unbewussten Parallelführung mit Texten der mittelalterlichen Novellistik und Dramatik verschuldet, wo dies tatsächlich der Fall ist.

<sup>29</sup> Martínez/Scheffel 2012, S. 145.

<sup>30</sup> Vgl. V. 1203f. Das *himlisch kind* schickt einen Sturm, der den Raben den Ring verlieren lässt. Unter ähnlichen Gesichtspunkten hat Kohnen diese Stelle bereits angesprochen (vgl. Kohnen 2014, S. 76).

zu betrachten, Gott hingegen vorerst eine eigenständige Intentionalität und damit den Figurenstatus abzuspüren.<sup>31</sup> Für dieses Vorgehen spricht auch, dass für das Handeln Gottes im ›Münchener Oswald‹ keine andere kausale Motivierung angeboten wird als die Gebete Oswalds, Oswald selbst hingegen auch von weiteren Elementen motiviert zu werden scheint, worauf wir später noch zurückkommen werden. Von diesen Überlegungen bleibt der *himlisch trachtein*, wie er im Schlussteil erscheint, unberührt (V. 3225, vgl. dazu unten), einstweilen beschäftigen wir uns jedoch mit Gott, wie er sich im Hauptteil der Handlung manifestiert.

### 3.2 *Finale und kausale Motivierung durch Gott*

Dabei ist eine Szene etwa in der Mitte des Hauptteils für uns von exemplarischem Interesse: Als der Rabe von seinem ersten Botenflug ins Heidenland zurückkehrt, begegnet er einem Einsiedler. Dieser erkennt ihn sofort als sprachbegabt, mehr noch – obwohl er schon seit zweiunddreißig Jahren auf einem Felsen im Meer lebt, weiß er vom Herrn des Raben, Oswald. Gott ist die Quelle seines Wissens: *nu hat mir gepoten der himlisch trachtein, / daz ich sull dreistund piten umb den herren dein* (V. 1238f.). Für uns ist an dieser Stelle interessant, dass hier Gott jemandem geboten hat, zu Gott – zu sich selbst – zu beten. Für einen modernen Leser entbehrt diese Verkettung nicht einer gewissen Komik, sie wirkt um sich kreisend und paradox. Sie lässt sich aber durch die Art, wie die Instanz ›Gott‹ im Text strukturiert ist, erklären: Im ›Münchener Oswald‹ funktioniert Gott auf zwei Ebenen.

Auf der ersten Ebene wird Gott als eine allmächtige Kraft etabliert, der der gesamte Fortgang der Handlung auf Gedeih und Verderb unterworfen ist. Vor Beginn von Oswalds Brautwerbung schärft ihm der Pilger Warmunt ein, er werde Paug nie gewinnen können, *ez tuo dann got sein steur darzuo / paiden spat und fruo* (V. 279f.). Diese Kraft hat Gnadencharakter, was Oswald selbst betont: *er hilft mir mit den genaden sein, / daz mir werd die junge kunigin* (V. 284f.). Nun liegt es im Wesen von Gnade, dass sie nicht verdient, sondern nur gespendet werden kann – sie ist grundsätzlich von den Taten des Gnadenempfängers unabhängig. Vor dem Hintergrund der erzähltheoretischen Überlegungen von Martínez/Scheffel erscheint die Instanz Gottes in dieser Szene als Träger einer finalen Motivierung.<sup>32</sup> Zu einem solchen Gott zu beten ist unlogisch, denn was vom Ende her – final – motiviert ist, kann nicht etwa durch Gebete – kausal – von seinem Weg abgebracht werden. Das Gebet und die anschließende göttliche Hilfe aber sind derart integrale Bestandteile des Textgeschehens, dass Gott noch auf einer weiteren Ebene des Textes existieren muss.

---

<sup>31</sup> Anders deutet Kragl 2007, S. 164f., Gott würde »als Handelnder mit den und für die Protagonisten interagier[en]«.

<sup>32</sup> Vgl. Martínez/Scheffel 2012, S. 114.

Innerhalb der vom Göttlichen durchdrungenen, vorab final determinierten Welt, funktioniert Gott auf einer zweiten Ebene als Träger kausaler Motivierung. Am prominentesten ist dabei die Abfolge: unüberwindbares Hindernis – Hilfesuche bei Gott – göttliche Hilfe.<sup>33</sup> Wie bereits angeschnitten, erscheinen Gottes Wille und Oswalds Wille identisch: Pointiert lässt sich von einem »Wunschgott« sprechen.

Strukturell bewegt sich dieser kausal motivierte Wunschgott innerhalb einer Welt, die durch Gott als Träger finaler Motivierung determiniert ist. Dadurch erklärt sich, dass Gott die Handlung auch in seiner kausalen Funktion immer nur vorantreibt, niemals hingegen in behindernder oder verlangsamender Weise eingreift.<sup>34</sup> Zu Gott wird gebetet, um das der Handlung vorausbestimmte Finale kausal zu unterfüttern.

### 3.3 Handlungsmotivierung durch Träume und Visionen

Neben den direkten kausalen Wechselwirkungen zwischen Gott und Oswald sowie dem prädeterminierten Finale wird Oswald jedoch noch auf weitere Arten motiviert, so etwa durch seine Visionen: »Mittelalterliche Beschreibungen von Heiligenleben enthalten oft Traumerzählungen«<sup>35</sup>, aber über die Bedeutung von Vision und Traum für das Mittelalter beziehungsweise für mittelalterliche Literatur gibt es unterschiedliche Theorien. Es beginnt schon damit, dass die Begriffe ›Traum« und ›Vision« oft synonym gebraucht<sup>36</sup> und Träume in der Epik auch »als Engelserscheinungen ausgestaltet«<sup>37</sup> werden. Allgemein dienen Träume in der Literatur »der Vorausdeutung oder der Motivierung von Handlungssträngen«<sup>38</sup>, eine Rolle, die sie auch in der Oswald-Erzählung erfüllen. Des Weiteren geht man im Mittelalter allgemein davon aus, dass unverschlüsselte Träume »göttlichen Ursprungs«<sup>39</sup> seien und diese »vor allem hochgestellten Persönlichkeiten«<sup>40</sup> zuteilwurden. In Dichtungen haben sie oft »lehrhaften Charakter« bzw. übermitteln »einen bestimmten Auftrag Gottes«.<sup>41</sup> Wo nötig werden wir im Folgenden Oswalds Träume und die Engelserscheinungen unter dem Oberbegriff ›Vision« zusammenfassen, wobei wir uns nach der Definition Schmidts richten: »Der von der Antike bis zur Neuzeit unverändert

---

<sup>33</sup> In diese Kategorie fallen etwa die bereits genannten Textstellen: V. 38-42, V. 1768, V. 1779-1784, V. 2813-2822.

<sup>34</sup> Die einzige Ausnahme bildet der Sturm, den das *himmlisch kind* sendet, und aufgrund dessen der Rabe den Ring ins Meer fallen lässt (vgl. V. 1203f). Dem Handlungsfortgang, der das Zwischenziel der Ringübergabe an Oswald hat, läuft dieses göttliche Eingreifen zuwider. Wie Kohnen aber beobachtet, wird gleich die nachfolgende Szene genutzt, um die grenzenlose Macht Gottes zu zeigen (vgl. Kohnen 2014, S. 76). Hinzuzufügen ist außerdem, dass die Bezeichnung *himmlisch kind* nicht völlig eindeutig ist. Sie könnte möglicherweise auch als Name für Naturgewalten dienen. Es bedürfte der bereits erwähnten umfangreicheren semantischen Analyse, um in dieser Frage Klarheit zu schaffen.

<sup>35</sup> Wittmer-Butsch 1990, S. 234.

<sup>36</sup> Vgl. Schmidt 2003, S. 785.

<sup>37</sup> Schmidt-Hannisa 2003, S. 677.

<sup>38</sup> Schmidt-Hannisa 2003, S. 677.

<sup>39</sup> Speckenbach 1998, S. 302.

<sup>40</sup> Speckenbach 1998, S. 299.

<sup>41</sup> Speckenbach 1998, S. 303.

gebrauchte Oberbegriff ›Vision‹ umschließt eine Vielzahl heterogener Phänomene wie Traum, Erscheinung, Halluzination, Phantasie, Ekstase, prophetische oder mystische Schau.«<sup>42</sup>

Visionen erlebt Oswald an zwei für den Handlungsfortgang signifikanten Textstellen. Zu Beginn der Erzählung fasst Oswald den Entschluss zu heiraten. Doch *mie sol ich es greifen an?* (V. 38). Die Antwort erhält er im Schlaf: Sein Herz spricht zu ihm (vgl. V. 44), darauf erscheint ihm ein Engel (vgl. V. 59), Gott greift also ein.<sup>43</sup> Besonders interessant ist hier, dass beide Visionen auf eine im wachen Zustand gestellte Frage Oswalds antworten, sodass die enthaltene klare Anweisung nach Wittmer-Butsch als »Verarbeitung der schon tagsüber aufgetauchten Idee«<sup>44</sup> gelten kann, was durch die Ansprache seines Herzens noch verdeutlicht wird. Bedeutsam sind diese Visionen vor allem deswegen, weil sie Oswalds Beschluss bestätigen und dadurch bestärken. Gleichzeitig gibt ihm die Engels-Vision Hinweise für die Ausführung des Vorhabens und enthält darüber hinaus auch die Anweisung, während der Brautwerbungsfahrt das Christentum zu verbreiten, was gerade im Hinblick auf den Schluss der Erzählung – die das Brautwerbungsschema negierende auferlegte Keuschheit – eine wichtige neue Handlungsmotivation mitbringt und beide Schemata miteinander verknüpft. Bemerkenswert ist hier, dass der Engel Oswald ziemlich genau sagt, wo er suchen muss:

nim dir dhain frauen in den landen dein.  
ich wil dir ez raten auf die treuen mein:  
du muost varen uber mer  
mit ainem kreftigen her  
nach ainer haidnischer kuniginne. (V. 61-65)

Obwohl eine Braut aus dem missionierten Teil der Welt also explizit ausgeschlossen wird, fragt Oswald die ihm untergeordneten Landesherrn und auch den Pilger nach einer Königin *unter kristen und unter haiden* (V. 154).<sup>45</sup> Auf der Handlungsebene scheint die primäre Funktion der Vision diejenige zu sein, dass Oswald eine heidnische Braut zumindest in Betracht zieht, was für einen so christlichen und gottesfürchtigen Herrscher wie ihn ansonsten nicht in Frage gekommen wäre. Im Kontext der Erzählung legitimiert die Vision überdies auch die spätere Akzentverschiebung vom Brautwerbungsschema zur Heiligenlegende mit der Voraussetzung der Heidenbekehrung und der Konsequenz der keuschen Ehe.

Die zweite Vision hat Oswald, als er schon über ein Jahr lang mit mehreren Goldschmieden vor der Burg des Heidenkönigs lagert und wegen der augenscheinlichen Erfolglosigkeit dieses Unterfangens den Mut verliert (vgl. V. 2320): Wie zuvor sein Herz, so raten

---

<sup>42</sup> Schmidt 2003, S. 785.

<sup>43</sup> Schmidt 2003, S. 785 spricht von Visionen als »Sprachrohr göttlicher Eingebungen und Weisungen« mit »handlungsauslösende[r] bzw. -vorwärtstreibende[r]« Funktion.

<sup>44</sup> Wittmer-Butsch 1990, S. 248.

<sup>45</sup> Vgl. auch V. 216: *unter cristen und unter haiden*.

ihm hier seine Sinne, was er tun muss, und auch hier bezieht sich der Rat auf Informationen, die Oswald zuvor schon hatte: *ainen ubergulten hirsch muoß er haben* (V. 1180). Prinzipiell benötigt Oswald die Visionen also nicht, um zu handeln, aber seine Entschlüsse müssen durch sie bekräftigt beziehungsweise seine Erinnerungen wach gerufen werden. Die Lösungen, die Oswald durch sein Herz und seine Sinne erkennt, entstehen in ihm selbst, sind also nicht gottgesandt, treiben die Handlung jedoch so voran, wie Schmidt es Visionen generell zuschreibt.<sup>46</sup> Wichtig ist, dass Oswald im wachen Zustand nicht imstande ist, zu den für sein Vorhaben nötigen Erkenntnissen zu gelangen, was den Bezug auf Gott zur unabdingbaren Voraussetzung für das Gelingen seines Unternehmens macht.

Der Engel dagegen ist, wie oben ausgeführt, von Gott gesandt, und seine Funktion lässt sich Wittmer-Butsch folgend so erklären, dass auch seine Träume einen Versuch darstellen, Spannungen zwischen Forderungen einer sozialen Gruppe und religiösen Idealen aufzulösen.<sup>47</sup> Auf die Oswald-Erzählung übertragen heißt dies, dass zumindest die Engelserscheinung die Funktion hat, die durch die konkurrierenden Schemata, beziehungsweise durch die Figurenzeichnung des Protagonisten – König und Heiliger –, aufgerufenen Konflikte zu lösen.

### 3.4 Handlungsmotivierung durch die textimmanenten Schemata

Bis hierher wurden viele Textstellen aufgeführt, in denen das Motivationsdefizit Oswalds durch den Rat anderer Figuren oder die Hilfe Gottes ausgeglichen wird. Es folgen nun zwei Textstellen, in denen die Initiative bei Oswald liegt, wodurch schließlich deutlich wird, dass Oswald, und nicht Gott, die eigene Intentionalität und damit der Figurenstatus zuerkannt wird: Er selbst wünscht sich eine Frau (vgl. V. 36) und er führt sein Heer in die Schlacht gegen die Heiden (vgl. V. 2903f.). So wenig handlungsvorantreibend Oswald sonst auch erscheint, als Heerführer nimmt er aktiv am Geschehen teil und wird darüber hinaus noch für seine Ritterlichkeit gelobt:

sand Oswalt der weigant  
fuort den sturm von in sein selb[es] hand:  
der manhait was er nicht ein tor,  
den seinen vacht er ritterleichen vor;  
er vacht als ein wilder per  
und gab den seinen rat und ler; (V. 2903-2908)

Während durch die zahlreichen handlungsvorantreibenden göttlichen Interventionen und den durch Gott final und kausal motivierten Handlungsrahmen das Schema der Heiligenerzählung von Anfang an miterzählt wird, sind im Text neben der Herrscherbeschreibung,<sup>48</sup> der einführenden Idee der Brautwerbung, die durch die auferlegte Keuschheit ad absurdum geführt

---

<sup>46</sup> Vgl. Schmidt 2003, S. 785.

<sup>47</sup> Vgl. Wittmer-Butsch 1990, S. 241.

<sup>48</sup> Vgl. Schmid-Cadalbert 1985, S. 88.

wird, und der Ratsszene noch weitere Elemente vorhanden, die dem Brautwerbungsschema entsprechen, so etwa die Schilderung der Schlacht und Oswalds führende Rolle darin im Rahmen der »Heimführung der Braut«.<sup>49</sup>

Trotzdem dominiert auch hier die Heiligenlegende, da weniger die Eroberung der Braut als vielmehr der Kampf von Christen gegen Heiden im Vordergrund steht. Somit enthalten sowohl diese Szene als auch die anfängliche Idee der Heirat mit deren Bestätigung durch den Engel Aspekte, die beiden Schemata entsprechen, folglich den Kreis schließen und die Erzählung abrunden. Auch die keusche Ehe erfüllt diese Funktion. Die hybride Kombination beseitigt aber nicht alle Probleme: Warum erweckt Oswald immer wieder einen derart fremdbestimmten Eindruck, dass das auf der Erzählebene sorgfältig mit der Legende verknüpfte Brautwerbungsschema auf der Handlungsebene so unerfüllt erscheint? Und warum kann Oswald auf die offensichtlich bereits vorhandenen Informationen nicht zurückgreifen und die Handlung aus eigener Kraft vorantreiben?

#### 4 Legitimation Oswalds als Heiliger

Die Leerstellen in der Motivierung und das mit ihnen einhergehende Stagnieren der Handlung werden in den meisten Fällen aber eben nicht durch Oswalds Unterbewusstsein, sondern durch göttliche Hilfe aufgelöst. Diese Hilfe Gottes hat dabei neben der bereits dargelegten Handlungsmotivation einen weiteren erzählerischen Zweck: Der göttliche Beistand ist nicht nur Beistand an sich, er dient dazu, die Aktionen aller christlicher Figuren zu legitimieren. Innerhalb der final motivierten Diegese dient Gott als der absolute Maßstab, an dem sich ablesen lässt, dass eine Handlung, ein Herrscher oder auch ein Heiligtitel berechtigt ist. So verspricht Oswald etwa seinen Kriegern Vergebung aller ihrer Sünden, sofern sie auf der mit Missionscharakter aufgeladenen Brautwerbungsfahrt ihr Leben verlören (V. 1545f.). Wenn Oswald ausnahmsweise ein Gedanke von selbst zu kommen scheint, wie etwa die Hirschlist (*mir haben geraten die sinne mein*, V. 2341), braucht er trotzdem immer noch die Bestätigung durch Gott (V. 2376). Als Paug verängstigt den drohenden Tod der Christenflotte befürchtet, beruhigt Oswald sie damit, dass niemand einem Christen schaden könne außer Gott selbst (V. 2782). Die Legitimation, die Sinnstiftung für das eigene Handeln, wird so stark auf Gott bezogen, dass dieser auch in Floskeln allgegenwärtig ist: Der Rabe, der Pilger, die Goldschmiede – jede dieser Helferfiguren ist Oswald *gotwilchomen*.<sup>50</sup> Wie bereits angemerkt, wird Oswalds Handeln immer erst durch Gott legitimiert, erhält in Gott sein sinnstiftendes Moment. Dass es Gott ist, durch dessen Hilfe die Figuren der christlichen Sphäre ihre Ziele erreichen, wird dem Rezipienten durch zahlreiche

---

<sup>49</sup> Schmid-Cadalbert 1985, S. 92.

<sup>50</sup> Vgl. V. 206, V. 1229, V. 1457.

Erzählerkommentare überdeutlich, und dieser Sachverhalt wird präsent gehalten, indem Oswald vom Erzähler wiederholt als *sand Oswald* bezeichnet wird (V. 19, 75, 103, 113). In der mittelalterlichen Kultur der Sichtbarkeit ist er aber nicht nur dem Rezipienten, sondern auch den Figuren innerhalb der Diegese evident zu machen.

#### 4.1 *Legitimation durch Wunder*

Besonderes Augenmerk verdienen dabei die Wunder, die Oswald, beziehungsweise Gott, kurz vor dem Schlussteil der Dichtung vollbringt – in ihnen legitimiert Gott Oswalds Heiligkeit nun auch vor dessen Schwiegervater in *spe*.<sup>51</sup> Die Missionierung des Brautvaters – ein optionaler Teil des Brautwerbungsschemas<sup>52</sup> – kann nur gelingen, wenn auch Aron das Heilige sinnlich erfährt: Es braucht ein Wunder. Auch bei den beiden Wundern, deren Zweck sich für Oswald im ersten Moment auf die Bekehrung Arons beschränkt,<sup>53</sup> tritt Gott nicht als eine Figur mit eigener Intentionalität auf, sondern erscheint als eine Kraft, über die Oswald quasi freie Verfügungsgewalt besitzt. Ein Gebet kann man die Art, wie Oswald sich hier an Gott wendet, kaum mehr nennen: *nu man ich dich an die selben not: / hilf mir durch deiner marter eren, / daz die toten all () wieder lempfig werden!* (V. 2990-2992). *manen* lässt sich zwar mit »jemanden an etwas erinnern« übersetzen, konventioneller wäre aber »jemanden einer Sache (ge)mahnen«. Als Aron die Evidenz durch die Wiederauferstehung all seiner Krieger noch nicht ausreicht, fordert er Oswald zu einem zweiten Wunder auf, wobei der Ablauf unverändert bleibt (V. 3070-3097). Der Umweg von Oswalds Willen über den Willen Gottes ist derart nahtlos, dass dem Abgleich dieser beider Willen in Gebet und Erhörung fast ausschließlich die Funktion zukommt, Oswald als Heiligen zu legitimieren.

Bei diesen Wundern wirkt durch Gott auch eine stärkere kompositorische Motivation als bisher.<sup>54</sup> Die Motive – die Wiederauferstehung der Heiden und die Quelle – werden gleich dreifach verknüpft:<sup>55</sup> Zunächst werden sie als Mittel zur Bekehrung Arons genutzt, weiter als Legitimation von Oswalds Heiligkeit, sie erweisen außerdem Gottes Allmachtstellung, und schließlich sind sie mit der folgenden Massentaufe verzahnt: Ohne lebendige Heiden keine Taufe, und die Taufhandlung selbst findet in der zweckdienlich durch göttliches Wunder eingerichteten Quelle statt. Oswald tut durch die Instanz Gott zwei Wunder, die also in vielfacher Weise mit anderen Motiven verknüpft und dadurch kompositorisch motiviert sind.

---

<sup>51</sup> Vgl. Schulz 2012, S. 146.

<sup>52</sup> Vgl. Schmid-Cadalbert 1985, S. 63.

<sup>53</sup> Vgl. V. 2978-2982; V. 3099-3102.

<sup>54</sup> Wir halten uns hier an die Definition von kompositorischer beziehungsweise ästhetischer Motivation von Martínez/Scheffel 2012, S. 117.

<sup>55</sup> Zu verknüpften Motiven siehe Martínez/Scheffel 2012, S. 111f.

#### 4.2 *Legitimation durch Prüfung*

Nachdem Oswald mit Paug heimkehrt und zur Vollendung des Brautwerbungsschemas nur noch Hochzeitsnacht und Progenitur fehlen, kommt der *himlisch trachtein* in Form eines Pilgers an Oswalds Hof. Unabhängig davon, ob es sich bei dem Pilger nun um Gott oder Christus handelt, stellt dieser eine aus Perspektive der Handlungsmotivation völlig andersartige Instanz dar als der *got* aus dem vorangegangenen Textteil. Im Unterschied zu diesem besitzt der *himlisch trachtein* aus dem Schlussabschnitt eine klar definierte Intentionalität, die nicht mit der Oswalds identisch ist: Er will Oswald auf sein gegebenes Versprechen hin prüfen (V. 3228). Diese Intentionalität, und damit das Auftreten Gottes als Figur, wird durch Oswalds vorheriges Versprechen vorbereitet und legitimiert. Im Unterschied zu allen anderen Schnittstellen zwischen Gott und Oswald im Text fällt Oswald das Dienen diesmal aber sehr schwer, verlangt Gott doch zuletzt sogar sein Königreich und seine Frau. Oswald und Gott haben hier eindeutig divergierende Intentionalitäten, beide können nach Martínez/Scheffel als Figur betrachtet werden – das bedeutet einen Bruch (oder auch eine abschließende Umdeutung) in der Konzeption der Gottesfigur im Text. Gott wirkt final, indem er durch seine Prüfung des frisch verheirateten Helden dessen Heiligkeit ausstellt und das vorhergesehene Ende herbeiführt. Er wirkt für Oswald gleichzeitig kausal, da er wie zufällig<sup>56</sup> auftritt und ihn herausfordert, das Fest also die Begründung für den Auftritt des Pilgers liefert. Dass Oswald die finale Motivation Gottes an dieser Stelle nicht bewusst ist, macht die Prüfung überhaupt erst möglich.

In der Figur Oswald werden das Schema legendarischen Erzählens und das Brautwerbungsschema miteinander verknüpft, von größerer Bedeutung für die Gesamthandlung der Dichtung scheint jedoch das Legendenschema zu sein. Damit geht einher, dass Oswald und Gott strukturell stärker miteinander verknüpft sind, als es in der bisherigen Forschung deutlich gemacht wurde. In einer von einer göttlichen Finalmotivierung durchdrungenen Erzählwelt gleicht Oswald sein eigenes Motivationsdefizit aus, und zwar durch Visionen, die auf die Erfüllung des Legendenschemas ausgerichtet sind, sowie durch kausale Gebet-Gotteshilfe-Sequenzen. Während Gott und Oswald im Prüfungsteil der Dichtung zwei getrennte Intentionalitäten und daher beide Figurenstatus besitzen, können sie im Hauptteil der Dichtung praktisch als eine Einheit betrachtet werden. Das trägt wesentlich zur hybriden Konstruktion der Dichtung bei.

---

<sup>56</sup> Auch der Zufall fällt nach Martínez/Scheffel 2012, S. 114 in die Kategorie der kausalen Motivierung.

## 5 Die Heidentochter Paug – eine aktive Problemlöserin

Im ›Münchener Oswald‹ spielt neben Oswald selbst auch seine Braut eine wichtige Rolle.<sup>57</sup> Sie hat großen Einfluss auf die Handlung, indem sie diese durch ihr eigenes Eingreifen vorantreibt oder andere Figuren zum Handeln veranlasst. Auch auf der Makroebene der Schemata von Legende und Brautwerbung kommt ihr eine hohe Bedeutung zu, da sie die Motivierungen beider Schemata in sich vereint. Im Folgenden soll nun also untersucht werden, welchen Einfluss Paug im ›Münchener Oswald‹ auf die Handlung nimmt.<sup>58</sup>

Schon bei ihrem ersten Auftritt im zeigt sich die Aktivität von Paug.<sup>59</sup> Der Rabe hat Paugs Vater, den Heidenkönig Aron, durch seine Klugheit dazu gebracht, ihm Unversehrtheit zuzusichern. Nachdem er jedoch Oswalds Anliegen, Paug zu heiraten, vorgebracht hat, bricht Aron sein Versprechen. Er lässt den Raben gefangen nehmen und will ihn hinrichten lassen (V. 881-1002). Als Paug erfährt *daʒ der rab durch iren willen gevangen wār* (V. 1004), tritt sie vor ihren Vater, um ihn umzustimmen. Zunächst appelliert sie an seine *êre*, sie setzt ihm auseinander, wie sehr sein Ansehen unter dem Friedensbruch leiden würde:(V. 1015-1021).Aron zeigt sich von ihrer Argumentation jedoch unbeeindruckt, er hält *zorenleichen* (V. 1028) an seinem Entschluss fest, den Raben zu töten. Als Paug daraufhin jedoch droht, mit einem *spilman* (V. 1053) davonzulaufen, besinnt er sich anders und schenkt ihr sogar den Raben: *»wildu sein nicht enwesen / so mag der rab wol genesen. / pis niir aller sorgen frei / trag in, wa er dir aller liebstei!«* (V. 1071-1074).

Schmid-Cadalbert benennt in seinem Schema der Brautwerbungshandlung drei mögliche Varianten der sogenannten Botenwerbung.<sup>60</sup> Die im Oswald vorliegende Variante ist eine davon:

Der Bote wird nach dem Verkünden der Werbungsbotschaft vom Brautvater gefangengesetzt, von der Braut jedoch befreit und in ihr Gemach genommen. In einer Kemenatenszene gibt sie ihre Zustimmung zur Werbung und entläßt den Boten mit einer Botschaft an den Werber.<sup>61</sup>

Da der ›Münchener Oswald‹ jedoch die einzige Brautwerbungsdichtung ist, die Schmid-Cadalbert für diese Variante des Schemas angibt, halten wir es für möglich, diese Stelle auch anders zu interpretieren. Im gesamten ›Münchener Oswald‹ lässt sich beobachten, dass die Brautwerbungshandlung nicht flüssig abläuft, sondern immer wieder in Sackgassen landet und neu angestoßen werden muss. Vor diesem Kontext kann auch die Gefangensetzung des Raben

---

<sup>57</sup> Der Prosa-›Oswald‹ setzt andere Akzente, auf die gesondert einzugehen wäre.

<sup>58</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass Spange im ›Wiener Oswald‹ ebenso wichtig ist, jedoch auf andere Art und Weise funktioniert. Sie ist allgemein betrachtet passiver als Paug und erscheint mit ihren Handlungen und Anweisungen in eine Kette kausaler Motivation eingebunden. Im Gegensatz zu Paug ist sie jedoch stärker in die Bekehrungshandlung verwickelt, da sie zum einen selbst bekehrt wird und zum anderen einen signifikanten Beitrag zur Bekehrung ihres Vaters leistet. Somit hat Spange eine Bedeutung für die Legendenhandlung, die Paug in dem Maße nicht zufällt.

<sup>59</sup> Auch Kragl 2007, S. 166 betont Paugs Aktivität und ihre Bedeutung für das Voranschreiten der Handlung.

<sup>60</sup> Vgl. Schmid-Cadalbert 1985, S. 91.

<sup>61</sup> Schmid-Cadalbert 1985, S. 91.

durch Aron als Sackgasse der Handlung gesehen werden. Durch die geplante Hinrichtung des Raben, der vom Pilger Warmunt als idealer Bote bezeichnet<sup>62</sup> und durch das Gewähren der Gabe des Sprechens gewissermaßen von Gott selbst zum Boten bestimmt wurde,<sup>63</sup> droht die Brautwerbung Oswalds vollkommen zu scheitern, da die Burg Arons unmöglich durch Gewalt einzunehmen ist.<sup>64</sup> Durch ihr – nach unserer Interpretation – nicht vom Schema vorgesehenes aktives Eingreifen rettet Paug jedoch den Raben und ermöglicht so das Weiterlaufen des Brautwerbungsschemas.

Direkt im Anschluss an die Befreiung nimmt Paug den Raben mit und es folgt die Kemenatenszene. Auf die Werbungsbotschaft des Raben reagiert sie jedoch zunächst überhaupt nicht. Erst kurz vor dem Abflug des Boten neun Tage später gibt sie ihm ihre Zustimmung, sowie die Werbung zusammen mit einem Ring und Brief mit; außerdem gibt sie dem Raben Handlungsanweisungen für Oswald mit auf den Weg:

rab, nu sag im mer, daz ist mein rat:  
wenn der winter ain end[e] hat,  
wil er nach mir uber mer varen,  
so sol er sich wol bewaren:  
wel er mit gemach bestan,  
zwen und sibitzig kiel müeß er han  
und als manik tausent ritter erleich  
und die sein alle muotes reich.  
[...]  
haiß [in] des kiel[e]s maspaum  
(und haiß im die wort nicht wesen ain traum)  
beschlāhen mit edelm gestain;  
daz daz sei lauter und rain;  
war er var des nachtes auf dem mer,  
er und auch sein cluoges her,  
daz im daz edel [gestain] erglast  
vollichleichen () vierdhalb rast.  
nu haiß in auf die kiel tragen  
waz er zuo acht jaren sull haben  
[...]  
ainen ubergulten hirsch muoß er haben.  
nu sag dem fursten hochgeporen,  
chom er () an dich, sein arbait sei gar verloren. (V. 1155-1182)

Oswald befolgt diese Anweisungen, vergisst jedoch den Raben, wodurch die Handlung erneut in eine Sackgasse gerät. Dieser Stillstand wird durch den Engel aufgelöst, der den Raben gegen dessen Willen zu Oswald bringt (V. 1779-1892). Von diesem wird der Rabe erneut zu Paug geschickt, um herauszufinden, wie weiter vorgegangen werden soll. Auf die Frage antwortet Paug mit einer erneuten Anweisung:

haiß im volgen der ler mein

<sup>62</sup> Vgl. V. 349-354.

<sup>63</sup> Vgl. V. 355-359 und V. 420-424.

<sup>64</sup> Warmunt beschreibt Oswald die Burg Arons und betont ihre Uneinnehmbarkeit: V. 332-342.

und daz er nem ain [rot] gallein,  
darein [ain] hundert helt guot  
und die ir leibs sein () hochgemuot.  
waz er sunst dienstlüt müg gehan  
die sol er zwischen der perg lan;  
mit hundert küenen degen  
sol er sich () für die purg legen.  
in ainer dunkel muoß daz geschehen,  
umb daz in niemant müg gesehen.  
da her für die purg auf daz veld  
haiß in richten ain chlains gezelt,  
und wer in dan frag der mâr,  
so sprich, daz er leb an alle schwâr:  
daz si dan sprechen, si sein wâch goltschmidt  
und varn durch fremdeu lant nach irm sit. (V. 2071-2086)

Seltsamerweise ändert der Rabe diese Anweisung Paugs jedoch ab. Zusätzlich zu den hundert Mann soll Oswald nun noch zwölf echte Goldschmiede aufreiben, von denen Paug jedoch niemals gesprochen hat.<sup>65</sup> Diese Abwandlung des Auftrags durch den Raben bringt die Handlung erneut ins Stocken, denn zwischen dem Auffahren echter Goldschmiede und dem Vortäuschen des Berufs besteht ein himmelweiter Unterschied – der Zufall will es, dass sich tatsächlich die benötigte Anzahl von Goldschmieden unter den Begleitern findet und die Handlung weitergehen kann (V. 2105-2146). Der »Münchner Oswald« spielt in Szenen wie diesen mit den Grenzen der Motivierungsmöglichkeiten und führt vor, wie fragil das Sinnkonstrukt der Dichtung immer wieder wird.

Als Aron sodann von den Fremden vor seiner Burg berichtet wird, reagiert dieser zornig. Er hält sie für Christen, die nach seiner Tochter geschickt wurden und will sie mit seinen Truppen bekämpfen und töten (V. 2162-2170). Schon wieder gerät die Handlung in eine Sackgasse, denn die geplante Goldschmiedeliste droht schon im Ansatz zu scheitern. Auch hier ist es wieder Paug, welche die Initiative ergreift und ihrem Vater den Zorn und die Streitlust ausredet, so dass die List glücken kann (V. 2191-2244).

Als Oswald schließlich seinen Hirsch vergoldet und ihn einsetzt, um Aron aus seiner Burg fortzulocken, ergreift Paug wiederum die Initiative. Sie nutzt die Gelegenheit, für die Oswald gesorgt hat, um aus der Burg zu fliehen. Zunächst überredet sie eine ihrer *junkfrauen*, sich als sie zu verkleiden, angeblich, um sich von Kopfschmerzen zu erholen, in Wahrheit jedoch, um die Mutter über ihren Fortgang hinwegzutäuschen. Anschließend verkleiden sie und drei ihrer *junkfrau* sich als *baidnisch ritter*. Jedoch ist das Burgtor verschlossen, so dass sie nicht hinauskommen und die Handlung erneut ins Stocken kommt. Doch auch dieses Problem löst Paug selbst: Vor dem Tor kniet sie nieder und betet zu Maria um Hilfe. Daraufhin öffnet sich das Tor wie von selbst, Paug gelangt zu Oswald und kann mit ihm fliehen (V. 2485-2582).

<sup>65</sup> er sprach: »[her], wildu er bejagen, / () z̄welf goltschmid muostu haben.« (V. 2097f.).

Paugs Handlungen sind augenscheinlich in eine Kette kausaler Motivationen eingebunden. Martínez/Scheffel definieren kausale Motivierung innerhalb eines Geschehens folgendermaßen:

Die (I) *kausale Motivierung* erklärt ein Ereignis, indem sie es als Wirkung in einem Ursache-Wirkungs-Zusammenhang einbettet, der als empirisch wahrscheinlich oder zumindest möglich gilt. Kausale Motivierung umfasst nach dieser Bestimmung nicht nur Figurenhandlungen, sondern auch Geschehnisse – nichtintendierte Handlungsfolgen, Gemengelagen sich überkreuzender Handlungen, gänzlich nichtintentionales Geschehen oder auch Zufälle.<sup>66</sup>

Folgt man dieser Definition, kann man kausale Motivierung für und durch die Handlungen Paugs erkennen, ihre Anweisungen bleiben aber dennoch unklar – auch für sie selbst, denn warum Oswald einen *ubergulten hirsch* (V. 1180) mitbringen muss, weiß sie selbst nicht; Oswald kommt die notwendige Idee im Schlaf.<sup>67</sup> Doch trotz dieser scheinbaren Zusammenhanglosigkeit zwischen der Anweisung zum Mitführen des Hirsches und seiner Nutzung wird der Hirsch zweifelsfrei benötigt, um die Handlung voranzutreiben. Es stellt sich also die Frage, ob Paugs Anweisung in diesem Falle final motiviert ist. Martínez/Scheffel sagen über finale Motivation Folgendes aus:

Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.<sup>68</sup>

Dieser Sinnhorizont scheint aufgrund des Heiligenstatus‘ Oswalds, der erfolgreichen Bekehrungshandlung und des häufigen Eingreifens durch Gott zumindest plausibel, doch es ist auch eine andere Sichtweise möglich. Schulz definiert die finale Motivation etwas anders:

Ich verstehe, anknüpfend an Lugowskis Vorstellung der ›Motivation von hinten‹, die finale Motivation als einen Wirkmechanismus der erzählten Welt, der nicht gleichgerichtet zur kausalen Motivation, sondern ihr entgegengerichtet zu begreifen ist, nicht vom Anfang zum Ende, sondern vom Ende zum Anfang [...].<sup>69</sup>

Dieser Definition werden wir im Weiteren folgen. Das Ergebnis motiviert die Ereignisse, die zu ihm führen. Davon ausgehend könnte man für den Hirsch im ›Münchner Oswald‹ von einer finalen Motivation auf der Mikroebene ausgehen. Der Hirsch wird gebraucht, um Aron wegzulocken. Doch nur, weil Oswald einen Hirsch dabei hat, kann er im Schlaf auf die folgende Vorgehensweise kommen:

»[...] wurcht () dem hirschen () guldein clo,  
so wil ichs im mit schnüeren seidein  
pinten zuo den füessen sein.«

<sup>66</sup> Martínez/Scheffel 2012, S. 114.

<sup>67</sup> Über den Hirsch hat sich die Forschung schon verschiedentlich gewundert, darunter Kragl, Curschmann (für beide vgl. Kragl 2007, S. 166-168.) und Bowden (vgl. Bowden 2012, S. 114-116.).

<sup>68</sup> Martínez/Scheffel 2012, S. 115.

<sup>69</sup> Schulz 2012, S. 328.

also sprach der furst hochgeporen:  
 »und macht mir zwai guldeiniu hirsch[h]oren:  
 macht mirs schon und innen hol,  
 als si der hirsch auf dem haubt tragen sol.  
 noch wil ich euch mer sagen:  
 ein guldein dek muoß ich haben,  
 daz si neben des hisch ge auf die erd.  
 so nim ich in.« sprach der furst werd,  
 »und fuer in an den purkgraben zuo:  
 daz tuon ich aines morgens fru,  
 so ist der chung ain ern reicher man  
 und jagt mir den hirsch her dan,  
 [er und alle sein hainden.]  
 lat euch nür nicht wesen laid[e]:  
 leucht bleibt die port unbehuot,  
 so gewin ich leucht die kungin guot.« (V. 2344-2362)

Durch diese Anweisung Oswalds wird auch deutlich, dass er den Hirschen offensichtlich nicht schon vergoldet mitgebracht hat, wie ursprünglich von Paug angewiesen. Dadurch wiederum wird auch deutlich, warum Oswald die echten Goldschmiede braucht. Diese müssen den Hirsch erst noch vergolden, damit Aron abgelenkt werden kann. So lassen sich die auf den ersten Blick merkwürdigen Anweisungen Paugs und des Raben zwar nicht mit einer kausalen, aber mit einer finalen Motivierung erklären. Sowohl die Anweisung, den Hirsch überhaupt mitzubringen, wie auch die Notwendigkeit, zwölf Goldschmiede aufzutreiben, sind nötig, um die Hirschlist letztlich durchführen zu können.

Was auf der Mikroebene und von kausalen Zusammenhängen her betrachtet jedoch zunächst unerklärbar bleibt, ist die Anweisung Paugs, zweiundsiebzigtausend tapfere Soldaten mitzubringen. Es erscheint höchst unwahrscheinlich, dass sie einen Kampf zwischen Oswald und ihrem Vater im Sinn hat. Nicht nur Warmunt, sondern auch Paug selbst betonen die Unbezwingbarkeit von Arons Festung.<sup>70</sup> Und nicht nur das: Als Paug erfährt, dass Aron sich mit seinen Truppen an ihre Verfolgung gemacht hat, gesteht sie den Christen keine großen Erfolgsaussichten zu:

ich furcht, die cristen werden all erschlagen;  
 begreift in sein haidnischer zoren,  
 so () hab wir all daz leben verloren;  
 er wirt uns ertrenken  
 und in dem wilden mer versenken. (V. 2774-2778)

Auch für die Anweisung zur Heeresbringung bietet sich hier die Annahme einer finalen Motivierung an, wie sie auch für den Hirsch erkennbar ist. Jedoch lässt sich auf der Makroebene ein weiterer möglicher Zusammenhang erkennen: Denn Paug beeinflusst die Motivierung der Handlung nicht nur auf der Mikroebene, die Suche nach der Braut initiiert auf der Makroebene

---

<sup>70</sup> Für Warmunts Aussage vgl. V. 355-359 und V. 420-424, für Paugs Aussage vgl. V. 2064-2068.

die gesamte Handlung,<sup>71</sup> und Paug ist die einzige potentielle Braut, die sich überhaupt als Oswalds Frau eignet.<sup>72</sup> Sie vereint in sich also die beiden grundlegenden Motivationen Oswalds, die Bekehrung der Heiden und die Progenitur.<sup>73</sup>

## 6 Der Rabe

Als letzte Figur sei noch der bereits mehrfach erwähnte Rabe genauer in den Blick genommen. Er erscheint aus religiöser Perspektive als Sprachrohr göttlichen Willens, genau wie der Pilger und der Engel, die der finalen Motivation der Oswaldgeschichte zuarbeiten. Zugleich ist der Rabe aber auch Brautwerber,<sup>74</sup> er gehört also beiden Sphären an und trägt die Spannungen, die die Dichtung prägen, gleichsam paradigmatisch zur Schau

Dabei dient die Figur auch dem Ausgleich, so werden etwa Motivationslücken und Inkohärenzen auf den Raben übertragen, der Unvereinbares löst und mit sich verschwinden lässt, als er nach dem Erfüllen seiner Pflicht verschwindet. Gott »aktiviert« den Raben, um die festgefahrene Brautwerbung in Gang zu bringen.<sup>75</sup> Der Rabe wird mit Sprache begabt und zum Sprecher des Unternehmens,<sup>76</sup> er meistert das, woran die menschlichen Figuren fast scheitern, und bringt die Werbung zustande, zugleich ist er aber auch ein entscheidender Hemmschuh für den Fortgang der Handlung, er ist von Gott eingesetzt und zugleich defizitär. Dies liegt in der Kombination von göttlicher Begabung und fehlender Demut begründet, beides kollidiert und schafft eine spezifische Spannung, die den Raben auszeichnet.

Es kollidieren also seine narrationstreibende Position, wie auch die Botenrolle und die Kreatürlichkeit der Rabenfigur, die mit Eitelkeit und der Hybris einhergeht, mit der er sich über die finale Motivation, also die göttliche Vorhersehung, hinwegsetzt. Auf die Erklärung des

---

<sup>71</sup> Vgl. V. 45-50.

<sup>72</sup> Vgl. V. 225-254.

<sup>73</sup> Die namenlose Heidentochter im schwäbischen Prosa-»Oswald« weist große Ähnlichkeiten zu Paug auf. Jedoch gibt es auch ein paar bemerkenswerte Unterschiede. Im Prosa-»Oswald« trägt die Heidentochter tatsächlich noch mehr zum aktiven Fortschreiten der Handlung bei als im »Münchener Oswald«. Sie plant die Überlistung ihres Vaters bis ins kleinste Detail. »Blinde Motive« wie Paugs Hirsch existieren bei ihr nicht. Auch gibt es während dieses Teils der Brautwerbung (Überlistung des Brautvaters) keine Anstöße der Handlung durch andere Figuren oder Begebenheiten, wie beispielsweise Oswalds Traum zur Nutzung des Hirschs. Und letztlich stellt sich jegliches Problem, das auftaucht – wie das Vergessen des Raben oder der Jähzorn des Heidenkönigs – lediglich als nebensächlich heraus und kann schnell gelöst werden. Ansonsten funktioniert das Brautwerbungsschema gewissermaßen von selbst.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu Curschmann 1964, S. 59-68, der den Raben als *principium movens* erkennt. Die Passivität des Schemas, man könnte ergänzen, die Passivität Oswalds, wird überbrückt.

<sup>75</sup> Zur Definition von Motivation vgl. Martínez/Scheffel 2012, S. 117, kompositorische oder ästhetische Motivation als künstlerische Kategorie, die finale und kausale Motivation einschließen kann, vgl. weiter Tomaševskij 1986, S. 227f.

<sup>76</sup> Müller 2001, S. 458-459, beschreibt den Botenvogel als gängige Figur mittelalterlicher Literatur. Auch seine tierhafte Gestalt verstärkt seine Eignung als Bote, da er die Werbung, wie es im »Tristan« oder im »Nibelungenlied« der Fall ist, nicht gefährdet. Siehe hierzu auch Grimm 1876, S. 559 zur Charakterzeichnung des Raben.

Engels: *kämpstu im nicht zuo hilf in kurtzer zeit,/ so verliesent si all iren leib* (V. 1795-1796), erwidert der Rabe trotzig:

»engel, du solt stil[le] dagen  
und merk waz ich dir hab zuo sagen:  
mein herr der sant mich uber mer,  
do was ich im nutzer dann ein gantzes her.  
[...]  
nu half mir deu [junge] chun[i]gin,  
daz ich belaiß bei dem leben [mein];  
ir er wol an mir erschain,  
daz ich mit er[e]n kam her haim.  
nu wie [gar] ist mein herr ain tor!  
[...]  
ich sagt dem fürsten hochgeporn,  
chäm er an mich, sein arbeit wär gar verlorn.  
[...]  
si nemen frum oder schaden,  
den gewin sullen si an mich haben! (V. 1801-1830)

Trotzdem ist es dem Raben möglich, beide Aspekte, Botenrolle und göttliche Vorhersehung, in sich zu vereinen, ohne zwangsläufig einen Schwerpunkt setzen zu müssen. Würde, um es an einem Beispiel zu veranschaulichen, der Engel, oder auch der Pilger, die Botenrolle einnehmen oder zu präsent in der Handlung erscheinen, wäre ihre Rolle klar einer religiösen Seite zuzuordnen. Der Rabe hingegen kann Christenglauben vermehren wollen und trotzdem der weltlichen Sphäre angehören, da er als vieldeutiges Symbol erscheint,<sup>77</sup> und er füllt seine Rolle, darauf wird im nächsten Abschnitt einzugehen sein, durchaus auch im Kontext komischer Handlungszeichnung aus. Er wird mithin seinem göttlichen Auftrag gerecht, wird aber immer wieder von natürlichen bzw. kreatürlichen Bedürfnissen wie Hunger und Schlaf eingeholt. Diese komisch inszenierten und in Kontrast zum Auftrag gesetzten Bedürfnisse behindern den Raben in seiner Funktion und bringen ihn regelmäßig dazu, seinen Auftrag hintenanzustellen (V. 639-643). Nun muss eine höhere Ebene der Motivation auf die Figur einwirken, und der Rabe wird durch Gott befähigt, die Brautwerbung seinerseits weiter anzutreiben. Fällt eine motivierende Figur aus, so wird diese, zum Beispiel durch direktes göttliches Handeln in Form von Wundern, wieder in seine vorgesehene Stellung gebracht: *nu half im der himlisch trachtein,/ daz er zuosamen schluog ob dem mer daz gevider in aller der gepär,/ als er nie in chain wasser chomen wär* (V. 730).

Der Rabe ist dabei nur situativ relevant, er kann, z. B. bei der Überfahrt Oswalds zu Paug, vorübergehend in Vergessenheit geraten (V. 1706-1709). Oswald, der sich bis hierhin ganz auf Paug's Ratschläge verlassen hat, gerät nun erneut in eine Situation, in der er auf sich selbst gestellt ist, und erkennt hierin die Aussichtslosigkeit der Brautwerbung (V. 1723-1755). Aus der größten

---

<sup>77</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Müller 2001, S. 458-463, der erst in der folgenden ikonographischen Tradition der Heiligenverehrung den Raben mit historiografischer Semantik verbindet. Im Verlauf wird die semantische Ambivalenz innerhalb der Erwartungshaltung der Rezipienten getilgt: Rabe als Erkennungszeichen Oswalds.

Verzweiflung heraus rafft sich Oswald nun auf, selbstständig einen Engel zu rufen, der den gekränkten Raben wieder in seine angemessene Rolle als Bote setzen soll. Ein Wandel der Funktion der Figur zeichnet sich im Verlauf der Erzählung ab. Im letzten Teil der Handlung beschränkt sich die Rolle des Raben darauf, Oswald die direkten Veränderungen seiner Umgebung mitzuteilen. Er *ersach die junkfrauen* (V. 2585) sowie die herannahende Gefahr durch Arons Schiffe, die Oswald einzuholen drohen (V. 2753-2766). Sein Weitblick, das heißt seine überblickende Perspektive, wird genutzt, um letzte Gefahren zu verhüten. Die passende Besetzung der Botenrolle zeigt sich hier also durch seine Fähigkeiten.<sup>78</sup> Nach der erfolgreichen Entführung der Braut stellt Aron ganz richtig fest, wie diese Aktion gelingen konnte: *do west ich wol, ließ ich leben den raben, / daz ich sein küm zuo grossen schaden!* (V. 2691-2692). Auffällig ist die allmähliche Reduzierung der Vielschichtigkeit der Rabenfigur auf seine kommunikative Funktion und seinen perspektivischen Weitblick. Diese Tendenz setzt schon in der Umgebung des Heidenlandes ein und bereitet möglicherweise sein späteres Ausscheiden vor.<sup>79</sup>

Göttliche Motivation setzt immer dort ein, wo das Schema der Brautwerbung aus seinen vorgesehenen Bahnen gerät, nämlich den Bahnen, die final motiviert in eine Missionierung heidnischen Landes und dem Heiligenleben Oswalds führen. Um diesen untypischen Kurs beizubehalten, wird die Figur des Raben genutzt, der alle nötigen Merkmale in sich vereint und somit als passendes Vehikel für diesen Transformationsprozess auf narrativer Ebene erscheint. Nach Müller entlädt sich »die Spannung zwischen Heiligkeit und Werbung, zwischen Unberührtheit und genealogischer Reproduktion [...] in der Figur des Raben«<sup>80</sup>. Die anfänglich widersprüchliche Doppelmotivation aus Herrschaftssicherung und Heiligenleben wird sukzessiv in eine einheitliche Richtung bewegt: Weg von einer weltlichen Herrschaftssicherung hin zu einem religiös vertretbaren Leben. Der Rabe selbst ist damit ein sich widersprechendes Gebilde, das seinerseits Kohärenz bewirkt. Die Kohärenzbildung ist auf diesem Weg möglich, da die Figur sich in Analogie zur widersprüchlichen Textgestaltung befindet.

Durch die Auslagerung narrativer Widersprüchlichkeiten auf die Rabenfigur wird der hybride Stil der Erzählmuster überwunden und in eine ambivalente Figurenzeichnung überführt.

---

<sup>78</sup> Dazu nennt Curschmann 1964, S. 15-17, die typischen Attribute des Botenvogels.

<sup>79</sup> In diesem Stadium der Erzählung ist durchaus eine Parallele zu den klarer gefassten Fassungen des »Wiener Oswald« und des Prosa-Oswald zu ziehen. Der Rabe ist in beiden Fällen, ganz besonders in der schwäbischen Fassung, ein Mittel zur Kommunikation und völlig in die Narration eingelassen. Es muss keine sinnentleerte Handlung auf komplexe Weise angestoßen werden, da die Narration die Figuren antreibt, nicht umgekehrt, wie es im ersten Teil des »Münchner Oswald« der Fall ist. Paug übernimmt vor allem die Rolle der schematreibenden Kraft nach dem Wegfall des Raben, aber auch Oswald erhält schrittweise eine größere Eigendynamik. Seine Figur steht nicht mehr in dem lähmenden Spagat, einer Heiligenfigur wie auch einem Herrscher genügen zu müssen. Er erhält durch den Übergang des Herrscherideals in eine christliche Lebensweise der *keusche* Freiraum und zeigt sich als reaktionsfähiger. Mit der Ankunft in England und dem beginnenden Kampf zwischen Heiden und Christen verschwindet die Rabenfigur nun völlig. Ihr Zweck, die Erzählung der Brautwerbung in eine Heiligenvita zu überführen, ist gelungen und ihre Rolle entfällt.

<sup>80</sup> Müller 2001, S. 457.

Der Rabe erscheint als undurchsichtiges Sammelsurium erzählerischer Muster, die an ihm jedoch nicht verdeutlicht, sondern verdeckt werden. Die Figur des Raben ist auf höchster Ebene final motiviert und verdunkelt daneben inkongruente Strukturen der Erzählung. Durch die besondere symbolische Aufladung<sup>81</sup> wie auch durch die anfängliche Doppelmotivation seiner Figur ist es möglich, die Narration in ihrer disparaten Ausrichtung aufzugreifen und umzuorientieren. Der Rabe verschleiert und ermöglicht somit das Eingehen religiöser Muster. Er steht zwischen dem Weltlichen und Himmlischen und ist mit keiner der beiden Sphären direkt in Verbindung zu bringen, und er verliert seine Bedeutung nach der erfolgreichen Heimführung der Braut, wenn es darum geht, Widersprüche nicht mehr auszulagern, sondern abschließend (wenn auch nur vordergründig) zu bewältigen. In der Brautwerbung selbst bietet die Rabenfigur hingegen eine Art Pufferzone für die Inkohärenzen, die in der hybriden Verfung der unterschiedlichen Motivierungsmuster entstehen.<sup>82</sup>

## 7 Die Funktion der Komik

### 7.1 Komik – eine Arbeitsdefinition

An diese Diagnose kann nahtlos angeknüpft werden, wenn es um die Komik der Dichtung geht – die Diskrepanz zwischen Kreatürlichkeit und göttlicher Sendung, die Egozentrik und die Kombination eines sprechenden Tieres mit einem schwachen Helden verweisen deutlich auf den Bereich der Kontrastkomik, die bereits seit den frühesten Definitionsversuchen einen Schwerpunkt der Komiktheorie bildet: Die Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen Ideal und Umsetzung, zwischen der Rolle und ihrer Ausfüllung bringt den Rezipienten zum Lachen. Linguistisch fasst dieses Phänomen Attardo, der den Bruch der Erwartungshaltung betont: »[I]f a text is compatible fully or in part with two scripts, and the two scripts happen to be opposed to each other, then, and only then, will the text be classified as ›funny.«<sup>83</sup>. Diese aus der Linguistik stammende Definition lässt sich auf literarische Texte übertragen. Die sog. *scripts* stehen in dieser Definition nicht nur für standardisierte Ereignisabfolgen, sondern auch für

---

<sup>81</sup> Müller 2010, S. 475 nennt hier das ›reflektierte Zeichen‹ das dem rituellen entgegensteht und durch alternative Deutungsmöglichkeiten einen Kommunikationsspielraum um die Figur des Raben eröffnet.

<sup>82</sup> Ein weiteres kohärentes Merkmal der Rabenfigur kann man an der These Schreibers erkennen. Er stellt fest, dass der Pilger die Figur des Raben vorbereitet und später, das heißt nach seinem Verschwinden, in ihr aufgeht. Göttliche Hilfe tritt demnach zuerst in Form des Pilgers Warmunt in die Handlung ein, dessen Weltwissen ausreicht, um eine geeignete Frau zu bestimmen. Er ist zudem die erste direkte Initiierung, der erste ›göttlich bewegte Balk, der die Handlung ins Rollen bringt, und den Raben als Boten aktiviert (V. 345-376). Seine Figur besitzt schon eine allumfassende, göttliche Perspektive auf das Geschehen, die es ihm erlaubt, Aussagen über das Gelingen und Nicht-Gelingen des Unternehmens zu treffen: *du macht ir nicht gewinnen/ mit allen deinen sinnen/ ez tuon dann got sein steur darzuo/ paiden spat und fruo* (V. 277-280). Neben den sehr einheitlich gezeichneten Figuren des Engels und des Pilgers, die ihre Rollen als ›Instrument göttlicher Vorsehung‹ völlig erfüllen, kommt dem Raben als ambivalenter Übermittler eine besonders prominente Rolle zu. Er selbst benötigt göttlichen Beistand.

<sup>83</sup> Attardo 1994, S. 205.

»allgemeine kulturelle Regelmäßigkeiten wie den typischen Verlauf von Handlungen oder auch die lexikalische Bedeutung von Ausdrücken.«<sup>84</sup> In diesem Sinne lassen sie sich mit Erzählmustern wie dem Brautwerbungsschema, das »Fixpunkte bereitstellt, welche von der Handlung durchlaufen werden müssen«<sup>85</sup>, vergleichen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie auf einer bestimmten Regelmäßigkeit beruhen, die eine Erwartungshaltung aufbaut, welche im Falle der Komik durch die Spannung zwischen aufeinander treffenden Mustern gebrochen wird.

Neben der linguistisch fundierten Herangehensweise sind auch rhetorische<sup>86</sup> Zugänge und philosophische Betrachtungsweisen von Belang,<sup>87</sup> bestehen bleibt dabei die als Arbeitsdefinition für das Folgende zugrunde gelegte Annahme,<sup>88</sup> dass komisch ist, was der Erwartung des Rezipienten widerspricht und dadurch Lachen erzeugt. Diese weit gefasste Definition setzt Kenntnisse über den Erwartungshorizont der Rezipienten voraus. Im Falle des »Münchener Oswald« ist die Erwartungshaltung des Rezipienten durch die im Text präsenten Erzählmuster geprägt, da diese dem zeitgenössischen Publikum aus zahlreichen anderen Texten bekannt gewesen sein dürften. Dieser Komikauffassung ist eine weitere wichtige Voraussetzung, die die Komikdebatte seit Platon entscheidend geprägt hat, hinzuzufügen: die Harmlosigkeitsbedingung.<sup>89</sup> Diese ist im »Münchener Oswald« insofern erfüllt, als die komischen Episoden weder erhebliche Schäden für die Protagonisten verursachen, noch den allgemeinen Verlauf der Handlung stören.

Auf der Ebene der Figuren, die verschiedene, von den jeweiligen Erzählmustern vorgegebene Rollen übernehmen, funktioniert die Komik auf diese Weise. Wenn die von den Erzählmustern bereitgestellten Rollen von einer für sie ungeeigneten Figur übernommen werden, wird mit dieser Erwartungshaltung gebrochen und es entsteht komisches Potential. Über einen solchen komischen Helden können daher verschiedene Normen und Muster thematisiert werden, weshalb der Komik eine kognitive Funktion zukommt: »[D]er komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen und Normen«<sup>90</sup> komisch, weshalb der, der »nicht weiß oder erkennt, was ein bestimmter komischer Held negiert«,<sup>91</sup> ihn nicht komisch finden wird.

---

<sup>84</sup> Kindt 2011, S. 72.

<sup>85</sup> Schmid-Cadalbert 1985, S. 98.

<sup>86</sup> Vgl. zur Rhetorik des Lächerlichen und des Lachens Ueding 1996 und 1992, zur Übertragung rhetorischer Muster der antiken Theorie auf das mittelalterliche volkssprachige Dichten allg. außerdem Seeber 2010.

<sup>87</sup> Grundlegend für den Oswaldstoff sind die Thesen von Haug 1990.

<sup>88</sup> Vgl. Kablitz 1997, S. 289; Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 407-412.

<sup>89</sup> Vgl. Platon, Philebos, S. 101-103; Aristoteles, Über die Dichtkunst, S. 9.

<sup>90</sup> Jauss 1976, S. 105.

<sup>91</sup> Jauss 1976, S. 105.

Schnell hebt, neben der von Haug betonten Funktion der Komik im geistlichen Spiel als Ausgrenzung des Negativen<sup>92</sup>, eine weitere Funktion hervor: die Affirmation des sakralen Status.<sup>93</sup> Ausgehend von der Gärtnerszene einiger Osterspiele betont er die »Diskrepanz zwischen den Aussagen der Gärtnerfigur und dem sakralen Status Christus«<sup>94</sup> als Grundlage der Komik, die »eine Verstärkung bzw. eine Affirmation des sakralen Charakters der Christusfigur«<sup>95</sup> bewirke. Auch an dieser Stelle erscheinen die Spannung zwischen der Figur und der ihr zugewiesenen Rolle, sowie der damit einhergehende Bruch der Erwartungshaltung des Rezipienten, als grundlegende Voraussetzung der Komik. In Hinblick auf diese These soll die Funktion der Komik<sup>96</sup> im »Münchner Oswald« untersucht werden.

## 7.2 Komische Passagen im »Münchner Oswald«

Oswald selbst erscheint als erste komische Figur der Dichtung: Der Rabe thront gleich zu Beginn über dem König, der ihn als Boten gewinnen will und klagend und hilflos auf ihn einredet, doch den Turm zu verlassen, auf dem er sitzt.<sup>97</sup> Die Ratlosigkeit zeigt Schwäche, und dies ist nicht die einzige Stelle des Werkes, an der Oswald sich eine solche Blöße gibt, wir haben es mit einem strukturellen Muster zu tun. Nachdem Paug ihm den Rat gegeben hat, sich als Goldschmied zu verkleiden und ihren Vater überzeugt hat, Oswald und seinem Gefolge friedlich entgegenzukommen, versteht es Oswald nicht, diese List zu nutzen: *dannoch lagen sie vor der purg, daz ist war, / zwelf wochen und ain jar* (V. 2311-2312). Dass Oswald die Situation, die Paug sorgfältig vorbereitet hat, nicht zu nutzen weiß, wird durch das *dannoch* zusätzlich als Bruch der Erwartungshaltung des Rezipienten markiert.

In all diesen Situationen erweist sich Oswald nicht als geeigneter Brautwerber. Dies wird auch durch die Tatsache unterstrichen, dass er nicht in der Lage ist, die von Paug erteilten Ratschläge zu beherzigen, und den ausdrücklich geforderten Raben zuhause vergisst, wodurch er das Gelingen seiner Werbung entscheidend gefährdet.

Neben den komischen Effekten der Ratlosigkeit Oswalds erscheint seine Werbung besonders durch seinen Boten komisch: einen sprechenden Raben. Als Rabe ist er kein »standesgemäßer königlicher Botenvogel«<sup>98</sup>. Trotzdem bereitet man ihm einen höfischen Empfang, schmückt ihn reich und hält ihn sogar für einen Engel. Die Diskrepanz zwischen der Natur des Raben und der Rolle, die er übernimmt, wird an mehreren Stellen sichtbar. So weigert

---

<sup>92</sup> Vgl. Haug 1990, S. 265.

<sup>93</sup> Vgl. Schnell 2005, S. 91.

<sup>94</sup> Schnell 2005, S. 90.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Zu weiteren Funktionen der Komik im »Münchner Oswald« vgl. Seeber 2010a, S. 96f.

<sup>97</sup> Vgl. Bowden 2012, S. 122.

<sup>98</sup> Haug 1990, S. 269.

er sich, Oswald von seiner Botenfahrt zu berichten, bis ihm ein höfisches Mahl zubereitet wird. Dass er als Rabe großen Wert auf höfische Umgangsformen legt und als Bote dem König Bedingungen aufzuerlegen vermag, erzeugt Komik. Als königlicher Bote ist er dem König untergeordnet, als von Gott eingesetztes Geschöpf ihm jedoch überlegen, was für eine Komik erzeugende Spannung sorgt, weil mit der Erwartungshaltung, die diese beiden Rollen erzeugen, gebrochen wird. Der selbstbewusste Rabe weigert sich so, dem König in Not zu Hilfe zu eilen, bis ihn ein Engel mit einem Trick dazu bringt, seine Flügel zu schwingen (V. 1879f.). Ein solches Benehmen wäre für einen dem König untergeordneten Boten nicht denkbar, jedoch ist sich der Rabe seiner himmlischen Sendung durchaus bewusst und bildet sich darauf umso mehr ein, als er von den anderen Figuren ernst genommen wird.<sup>99</sup>

### 7.3 *Wirkung und Funktion der Komik*

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Brautwerbung des Königs Oswald von mehreren komischen Effekten begleitet wird. Gemäß dem Brautwerbungsschema übernimmt der Heilige die Rolle des Werbers, bringt sich allerdings durch seine ständige Ratlosigkeit in komische Situationen. Wie Christus in der Rolle des Gärtners im geistlichen Spiel, so erscheint auch dieser Heilige in der Rolle des Werbers als eine komische Figur. Die Grundvoraussetzung für das Eindringen des Komischen in die Sphäre des Heiligen ist durch die Übernahme der Rolle des Werbers durch einen Heiligen erfüllt. Die Diskrepanz zwischen den Aktionen und Aufgaben eines Werbers und dem Heiligenstatus Oswalds ermöglicht das Eintreten der Komik. Diese hat die Funktion der Affirmation der Heiligkeit Oswalds. Als Heiliger soll dieser schließlich kein geeigneter Brautwerber sein, weshalb durch seine Ratlosigkeit demonstriert wird, wie ungeeignet die Rolle des Brautwerbers für ihn ist. Der literarische Typus der gefährlichen Brautwerbung feiert die Kraft und die List des Werbers und seiner Gefolgsleute. Oswald wiederum entschuldigt sich für eine solche List, wodurch die Diskrepanz zwischen seiner Heiligkeit und der ihm zugewiesenen Rolle zusätzlich betont wird: *himlischer trachtein, / tuo ez durch die gross[e] gñiet dein / und hilf mir, daz ich nimmer ersterb auf dieser erd, / huntz daz deu lug von meinem mund gepüest werd* (V. 2297-2300). Neben der List und der Kraft des Werbers ist für das Gelingen der Werbung im Brautwerbungsschema das Gemeinschaftshandeln von großer Bedeutung. Dieses spielt bei Oswald jedoch nicht nur eine geringe Rolle<sup>100</sup>, sondern die Ratsuche erscheint sogar stellenweise komisch, zum Beispiel als die Fürstenversammlung Oswalds nach langer Beratung zu keinem Ergebnis kommt. Der Komik erzeugende Bruch der Erwartungshaltung, die das

---

<sup>99</sup> Vgl. Haug 1990, S. 272.

<sup>100</sup> Vgl. Schulz 2012, S. 208.

Brautwerbungsschema aufbaut, hat ebenso die Funktion der Bestärkung der Heiligkeit Oswalds, da diese nicht auf gemeinschaftlichem, sondern auf individuellem Handeln beruht.

Nicht von komischen Effekten begleitet erscheint seine Figur dort, wo er als Bekehrer auftaucht. Weder die Vorbereitung auf den Kreuzzug noch der Kampf zwischen Christen und Heiden wird von solchen Effekten begleitet, da die Diskrepanz zwischen Oswalds Heiligkeit und seiner Rolle in der Brautwerbung durch das übergeordnete Ziel des Kreuzzugs aufgehoben wird. Da er nicht mehr in der Rolle des Werbers, sondern in der eines Kreuzritters auftritt, die mit seiner Heiligkeit durchaus vereinbar ist<sup>101</sup>, verschwindet die Grundvoraussetzung der Komik. Die Rolle des Bekehrers, die er übernimmt, steht nicht in einem Spannungsverhältnis zu seiner Heiligkeit, weshalb auch seine Ratlosigkeit verschwindet. Im Kampf gegen die Heiden »übernimmt Oswald selbst die Regie über das Geschehen«<sup>102</sup> und erweist sich als außerordentlicher Kämpfer: *er vacht als ein wilder per* (V. 2907). In der Rolle eines Bekehrers unterstreicht die Entfaltung seines kämpferischen Potenzials seine Heiligkeit<sup>103</sup>, weshalb die ihn sonst charakterisierende Untauglichkeit bezüglich der Rolle des Werbers, wie auch der für Unterhaltung sorgende Rabe, verschwindet.

Auch die komische Wirkung des Raben ist in der Diskrepanz zwischen seiner Natur und den ihm zugeschriebenen Rollen anzusiedeln. Die Spannungen, die sich zwischen seinen tierischen Trieben und den höfischen Umgangsformen, zwischen seiner weltlichen Aufgabe und seiner göttlichen Herkunft aufbauen, sorgen durchgehend für komische Effekte. Diese Spannung kommt auch in der Episode am Grund des Meeres zum Vorschein, als sich die Meerfrauen nicht sicher sind, was für ein Wesen sie vor sich haben – einen Engel oder einen wilden Vogel?<sup>104</sup>

Die Figur des Raben scheint mit verschiedenen Rollen verbunden zu sein. Hinter seinem sakralen Status einer von Gott eingesetzten Gestalt erscheint immer wieder seine tierische Natur. Die Rolle eines heiligen Boten wird von einem Vogel übernommen, der, obwohl er sie letztendlich hinreichend erfüllt, als nicht vollständig für sie geeignet erscheint. Die Stellen, an denen seine Untauglichkeit zum Vorschein kommt, erzeugen Komik. Der heilige Status eines göttlichen Helfers wird dadurch, dass ein gefräßiger Rabe in dieser Rolle erscheint, komisch. So verhält es sich auch mit der Rolle eines dem Herrschaftsbereich des Königs zugeordneten Boten<sup>105</sup>, die genau dann komisch erscheint, wenn sich der Bote, entgegen der Erwartungshaltung des Rezipienten, über den König stellt, wie es der Rabe tut, als er auf dem Turm thront oder sich weigert, seinem König zu Hilfe zu eilen. Dass der Rabe trotz seiner burlesken Verhaltensweisen

---

<sup>101</sup> Vgl. Kohnen 2014, S. 80-85.

<sup>102</sup> Kohnen 2014, S. 81.

<sup>103</sup> Vgl. Kohnen 2014, S.81.

<sup>104</sup> Vgl. V. 670-680.

<sup>105</sup> Vgl. Schmidt-Cadalbert 1985, S. 85.

als eng mit der geistlichen Sphäre verknüpft wahrgenommen wird, zeigt die Tatsache, dass er von einer literarischen Figur zu einem institutionalisierten Heiligenattribut Oswalds wurde.<sup>106</sup> Wie auch bei Oswald die Heiligkeit über seiner Rolle als Brautwerber steht, tritt über die verschiedenen Rollen des Raben die eines göttlichen Helfers, die durch die Komik affirmiert wird.<sup>107</sup>

Dass nicht nur die Diskrepanz zwischen den verschiedenen Rollen, die die Figuren übernehmen, sondern auch die Diskrepanz zwischen den verschiedenen Erzählmustern im »Münchener Oswald« für Komik sorgt, zeigt am deutlichsten die Episode, in der Christus Oswald auf die Probe stellt. Die Prüfung Oswalds enthält schwankhafte Elemente<sup>108</sup>, die in Spannung mit legendarischem Erzählen geraten. So kommt es zu dem komischen Umstand, dass Christus sich als Pilger verkleidet und praktische Ratschläge zur Einhaltung des Keuschheitsgebots erteilt. Indem schwankhafte Elemente in diesem Kontext komisch erscheinen, kommt es zu einer Affirmation des legendarischen Erzählens und der Heiligkeit des Protagonisten. Das Keuschheitsgebot wird daher durch die Reduktion auf seine praktische Umsetzung nicht degradiert, sondern vielmehr in seiner Heiligkeit durch die Komik der Situation bestätigt.

An den Schnittstellen der Erzählmuster und deren verschiedener Rollen, in die die Figuren schlüpfen, entstehen im »Münchener Oswald« komische Effekte, da es zu Brüchen der von den Erzählmustern hervorgerufenen Erwartungshaltung kommt: Der deplatzierte Heilige in der Rolle eines Brautwerbers erzeugt Lachen, wodurch seine Heiligkeit bestärkt wird. Die Frage bleibt allerdings, ob Haug recht hat, wenn er für den »Münchener Oswald« konstatiert: »In der komischen Legende reflektiert und transzendiert die Gattung sich selbst«,<sup>109</sup> denn erstens ist der Text nicht durchgehend komisch (und auch nicht durchgehend legendarisch), zweitens und damit verbunden bleibt die Komik situativ begrenzt wirksam. Komik durchdringt nicht die ganze Dichtung, sondern wird pointiert eingesetzt. Sie dient also nicht dazu »Distanz zur eigenen Unvollkommenheit« zu gewinnen,<sup>110</sup> sondern hat eine Funktion innerhalb der Dichtung, als

---

<sup>106</sup> Vgl. Müller 2001, S. 458.

<sup>107</sup> Im Vergleich mit dem *Münchener Oswald* ist die Zahl der komischen Elemente im *Wiener Oswald* wesentlich geringer. Vom *Münchener Oswald* unterscheidet er sich außerdem durch eine Vielzahl hagiographischer Elemente und zusätzlicher Bezüge zur geistlichen Dichtung (vgl. Gantert 1999, S. 394). Die Affirmation der Heiligkeit Oswalds wird im *Wiener Oswald* auf andere Weise gewährleistet.

<sup>108</sup> Der Schwank ist als eigenständige Gattung umstritten. Als »sichere Merkmale« schwankhaften Erzählens können jedoch u.a. die Form der listigen Übertrumpfung des zunächst Unterlegenen und das Anliegen zu unterhalten und zu erheitern gelten. Schwankhafte Elemente kommen im Rahmen verschiedener Gattungen vor, weshalb auch eine Wechselbeziehung zwischen Schwank und Legende festzustellen ist. Vgl. Bebermeyer 1977, S. 689. Rosenfeld betont in seinen Untersuchungen zur Legende die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den sich an Marienlegenden anschließenden Mirakelerzählungen und der profanen Schwankerzählung. Vgl. Rosenfeld 1961, S. 44.

<sup>109</sup> Haug 1990, S. 273.

<sup>110</sup> Haug 1990, S. 260 – diese Argumentation geht eher in den Bereich des Humoristischen, den man allerdings, besonders für die mittelalterliche Dichtung, streng getrennt von der Komik sehen sollte, vgl. dazu Seeber 2014, S. 417-419.

ablenkende, situativ neu fokussierende und die Widersprüche der Konzeption unschädlich machende Kraft, sie funktioniert als eine Art Arbeit am Hybriden.

## 8 Das Schuldbewusstsein als »narrative Kreation«<sup>111</sup>

Deutlich wird dies auch, wenn der Schluss der Dichtung, vor allem die Rolle des heiligen Oswald, noch einmal von einer anderen Warte in den Blick genommen wird. Denn der Schluss negiert die gesamte vorangehende Handlung und bedarf der gesonderten Aufmerksamkeit. In den Ansätzen, die das Ende des Textes unter dem Aspekt des Übergangs von dem Brautwerbungsschema in das Legendenschema betrachten, wird oft auf eine Analyse des Werkes als Ganzes verzichtet. Das legendarische Ende wird als ein Schematismus mit der vorangehenden Handlung verknüpft. Dabei wird Oswalds Handeln in ein legendarisches Schema gepresst und seine Taten während der Prüfung werden auf legendenkonforme Formeln reduziert. Oswalds Versprechen auf dem Meer wird als ein »Konstruktionselement«<sup>112</sup> zwischen den Schemata behandelt, wobei ihm seine ganze Kraft für die »narrative Kreation«<sup>113</sup> abgesprochen wird. Die negierende Handlung wird von Oswald selbst begründet:

»do half mir got aus der grossen not: dem himlischen heilant  
dem gab ich da mein treu zuo pfant  
wes man an mich durch seinen willen begert  
des wurd ain ieglich mensch gewert« (V. 3406-3410)

Obwohl dies aus der Perspektive Oswalds einwandfrei ist, bedarf diese Stelle doch aus narrativ-technischen Gründen und aus Verständnisgründen einer näheren Analyse. Da die Leugnung der Handlung nicht nur als eine Projektionsfläche für die »Veranschaulichung der Heiligkeit«<sup>114</sup> dienen muss, sondern auch eine narrative Handlungslogik nachweist, sollen auch andere Elemente außerhalb des Schemazwangs betrachtet werden, so zum Beispiel die Charakterisierung Oswalds durch *milte*. *Milte*, als Freigiebigkeit, Barmherzigkeit oder als richtige Form des Umgangs mit dem Reichtum verstanden, ist eine wichtige Voraussetzung des Seelenheils.<sup>115</sup> Als »Herrin der Tugenden«<sup>116</sup> ist sie unverzichtbar für einen höfischen Adligen. Gegen die schematische Herangehensweise und die Instrumentalisierung der *milte* als einer notwendigen Auszeichnung der Adligen und der zukünftigen Heiligen spricht aber, dass dieses Phänomen auf der Ebene der Motivierung ebenso eine andere und wichtige Rolle spielen kann. Nicht die *milte* Oswalds rückt in

---

<sup>111</sup> Stock 2010, S. 202.

<sup>112</sup> Miller 1978, S. 235.

<sup>113</sup> Stock 2010, S. 202.

<sup>114</sup> Miller 1978, S. 239.

<sup>115</sup> Zur höfischen Verhaltens- und Morallehre in Thomasins von Zerklare »Welscher Gast«, vgl. Krause 2005, S. 141.

<sup>116</sup> Krause 2005, S. 121.

der Szene mit dem als Pilger verkleideten Gott in den Vordergrund, denn die Herrschertugend *Freigiebigkeit* beruht nicht auf einem direkten und obligatorischen Tauschverhältnis, wie es eigentlich hier der Fall ist.<sup>117</sup> Weiter ist für die *milte* konstitutiv, dass sie im Bewusstsein desjenigen, der sie ausübt, nicht als ein Tauschgeschäft verwurzelt ist.<sup>118</sup> Dass das Ende des Textes nicht als Projektionsfläche für *milte* betrachtet werden kann, auch aus der Sicht der mittelalterlichen Rezipienten nicht, beruht darauf, dass einer der Grundsteine der *milte* die *mâze* ist.<sup>119</sup> Nach der mittelalterlichen Tugendlehre kann die *milte* nur durch *mâze* erfolgen, um »sich finanziell nicht selbst zu ruinieren«,<sup>120</sup> was Oswald eigentlich dann doch passiert. Des Weiteren ist *milte* ein wichtiger Teil der Repräsentationskunst eines Fürsten.<sup>121</sup> Bei Oswald kommt es aber gerade zum Gegenteil, indem er, insbesondere aus der Sicht der Gesellschaft am Hof, *lant*, *zepter* und *chron* verliert. Die *milte*, oder Barmherzigkeit, die nicht auf der Verpflichtung beruht, sondern auf dem *milten muot*<sup>122</sup> des Spenders, dem seitens des Empfängers mit Dankbarkeit entgegentzukommen ist,<sup>123</sup> wird durch das Verhalten des *pilgreins* negiert. Er ist nicht nur undankbar, sondern droht den *chamrern* mit Rache, die bemerkt haben, und zwar mit Recht, dass die Grenzen der *milte* hier längst nicht mehr gelten: »euren zoren [den] lat sein! / ich rat euch auf mein treue: / stecht ir mich, ez mächet euch gerenen!« (V. 3418-3420).

Dafür, dass es nicht um *milte* geht, spricht auch Oswalds Wahrnehmung des Geschehens: dem [Gott] *gab ich da mein tren zuo pfant* (V. 3408). Dieses Pfand, das jetzt eingelöst wird, spricht für das Tauschgeschäft. Oswald tritt hier also nicht in ein Verhältnis zum Pilger, indem er *milte* zeigen und aus Mitleid sein Reichtum mit ihm teilen könnte, sondern indirekt in ein Verhältnis zu Gott, demgegenüber er sein Versprechen unbedingt halten muss. In diesem Verhältnis ist Oswald der verpflichtete Schuldner und Gott derjenige, dem geschuldet wird, und genau das ist dasjenige Element, das die Handlung zum Fortschreiten bringt.

In der Tatsache, dass Oswald seine Frau dem *pilgrein* übergibt, gipfelt die Negation der bisher dargestellten Handlung. Jedoch ist diese Negation nicht das Endziel der Handlung, obwohl sie gleichzeitig mit der Prüfung durch Christus ihr Ende findet. Mit der Negation der Handlung, die durch Prüfung Jesu vollzogen wird, wird die Narration nicht zum Stillstand gebracht. Diese Stelle fördert viel eher die Handlung, in dem Sinne, dass sie die handlungsgenerierenden Mechanismen bei Oswald offenbart und wieder in Gang setzt. Dies äußert sich eben darin, dass Oswald durch die Prüfung und Erscheinung Christi zum Handeln

<sup>117</sup> Anders bei Schulz 2012, S. 363 und Kohnen 2014, S. 84.

<sup>118</sup> Krause 2005, S. 45.

<sup>119</sup> Krause 2005, S. 30.

<sup>120</sup> Krause 2005, S. 31.

<sup>121</sup> Krause 2005, S. 33.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Krause 2005, S. 45.

angeregt wird. Während Oswalds Heiratswunsch »keine handlungsauslösende Kraft«<sup>124</sup> hat, sorgt hier das vom *pilgrein* ausgelöste Schuldbewusstsein bei Oswald für die Bewegung der Handlung. Oswald weiß die sich ihm plötzlich erweisende Möglichkeit der Zurückzahlung der Schulden zu schätzen und daher rettet er den *pilgrein* auch vor Angriffen der *hofscheiken*. In den nächsten Versen wird die Beziehung zwischen Gott und Oswald betont, wobei Oswald die Rettung dadurch begründet, dass er den *pilgrein* nötig hat, um seine Schulden zurückzuzahlen:

waz welt ir, umb weu er mich pitt?  
 nu get ez doch aus eurem kasten nit!  
 ich gehieß [ez] dem himlischen fursten guet,  
 do ich schwebt auf des meres fluot  
 und ich fuor in laid[e]  
 vor den wilden haiden,  
 do ich besorgt den herten tod  
 (do half mir got aus der grossen not):  
 dem himlischen heilant,  
 dem gab ich da mein treu zuo pfant,  
 wes man an mich durch seinen willen begert  
 des wurd ain ieglich mensch gewert.  
 und pät er mich umb daz haubet mein,  
 durch in sol ez im unverzigen sein« (V. 3399-3412)

Dass sich die Handlung nicht erschöpft hat, und dass sie immer noch vermag, sich fortzubewegen, zeigt sich auch einige Verse später:

»pilgrein, nu gib mir dein gewät!  
 daz wil ich nun legen an  
 und wil mich geleichin () ainem armen man  
 von dem meinen allen  
 wil ich nu willicheichen wallen  
 hin in fremde lant  
 do ich pin unerchant.« (V. 3460-3470)

Obwohl es so scheinen mag, dass Oswald alles an den *pilgrein* abgegeben hat, seinen Hof, seine Länder und Paug, täuscht das, denn Oswald wurde weder das letzte, noch das höchste Gut<sup>125</sup> abverlangt. Paug ist mit Sicherheit nicht das höchste Gut.<sup>126</sup> In der aufsteigenden Reihung der abgeforderten Güter erscheint als das letzte und das höchste Gut Oswalds Identität. Trotz aller Verluste ist er immer noch der König Oswald; von seinen Fürsten und dem Erzähler wird er als solcher wahrgenommen, und die Wahrnehmung eines Menschen von seiner Umgebung ist für die Konstitution der Identität ausschlaggebend.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Miller 1978, S. 232.

<sup>125</sup> Der *pilgrein* fordert Oswald ein Gut nach dem anderen ab, bis endlich nach Paug verlangt wird. Oswald betrachtet Paug nicht als ein materielles Gut und er fragt sie erst nach ihrem Willen: »möchte ez nür ir will gesein« (V. 3448). Da sie sich dem Willen Gottes fügen will, ist das schnell erledigt.

<sup>126</sup> Anders Miller 1978, S. 238.

<sup>127</sup> Vgl. Hahn 1980, S. 79.

In dem Moment, in dem Oswald die Kleidung von dem armen Mann übernimmt, scheint er die von Christus angegebene Richtung der Handlung einzuschlagen und die Prüfung, die auch von Christus eingeleitet wurde, selbst weiterzuführen. Nun ist Oswald der Prüfende und der Geprüfte zugleich, hier fängt seine Konversion an, die als »displacement of one universe of discourse by another and its attendant grammar or rules for putting things together«<sup>128</sup> angesehen werden kann. Im Ablegen seiner königlichen Kleidung und der Übernahme der Kleidung eines armen Mannes wird das Ablegen seiner bisherigen Identität, der Identität des Königs, evident. Die Übernahme der Kleidung weist aber nicht nur darauf hin, dass Oswald eine andere Rolle zu besetzen versucht, sondern auch darauf, dass er jetzt handlungsfähig ist, was er zuvor selten oder überhaupt nicht war. Jedoch ist diese Handlungsfähigkeit Oswalds auf den Anstoß zurückzuführen, den er von Christus erhält und als eine Erweiterung der von Christus eingeführten Handlungen und Richtlinien zu betrachten. Oswald will in der Kleidung *hin in fremde lant* (v. 3465) ziehen. Dass es hier wahrscheinlich um die Leugnung der Identität geht, bezeugt auch sein Vorhaben, unerkant durch die Länder zu ziehen: *do ich pin unerchant* (V. 3466). Hier gilt zu bemerken, dass Oswalds Wirken ausschließlich auf die Selbstleugnung ausgerichtet ist. Oswald scheint dann die Handlung übernehmen zu können, wenn als Ziel die Negation seiner selbst gesetzt ist. Von Christus also mit dem Bewusstsein eines seine Schulden Büßenden beschenkt, übernimmt er die Gestaltung der Handlung von Christus, jedoch nur darum, um sich selbst seines letzten Gutes, seiner selbst, zu entledigen – sich seiner Schulden zu entledigen.

Hieraus ergibt sich die Frage, warum Oswald bereit ist, seine alte Identität abzulegen und sich dort, wo er nicht erkannt werden kann, zu isolieren. Die selbst auferlegte Askese Oswalds ist nur eine Fortführung der Prüfung durch Christus, die sich auch in Richtung der Leugnung der Weltzugewandtheit bewegte. Der Grund der Prüfung durch Christus liegt im Versprechen Oswalds, oder im Schuldverhältnis. Oswald geht es darum, seine Schulden an Gott zurückzuzahlen.<sup>129</sup> Er fühlt sich dermaßen verpflichtet dazu, dass er die Vergeltung auch durch seinen Tod ermöglichen würde: *und pät er mich umb daz haub[e]t mein* (V. 3411). Hierin findet man die die Handlung bestimmenden und vor allem »narrativ erzeugten Grundbedingungen des Figurenentwurfs«,<sup>130</sup> die den gängigen Schemata und Typen nicht verpflichtet sind: Die Motivierung der von Oswald angestrebten Weltabkehr kann man also im Zusammenspiel des Schuldbewusstseins Oswalds mit dessen Auslöser, nämlich Christus, feststellen. Diese »narrative

<sup>128</sup> Snow/Machalek 1983, S. 265, vgl. dazu Luckmann 1987, S. 40.

<sup>129</sup> Oswald wird nicht nur einmal direkt von Gott auf dem Meer gerettet. Zweimal wird er von dem Raben gerettet, der aber nur durch göttliches Einwirken als Helfer zur Seite stehen kann. Nur der Raabe sieht die Heiden nachrücken und nur er kann Oswald und seine Gefolgschaft im Land der Heiden vor dem sicheren Tod retten: *kämpstu im nicht zuo hilf in kurtzer zeit / so verliesent si all iren leib* (V. 1795-1796).

<sup>130</sup> Stock 2010, S. 202.

Kreation«<sup>131</sup> steht in Konflikt mit der Analyse, die die Handlungen nur aus dem Schema (heilig wird man durch *milte*) oder aus den gängigen Charakterisierungsmustern (Adlige müssen freigiebig sein) zu der Figur kommen sieht.

Somit ist die Weltabkehr Oswalds nur eine Konsequenz seines Schuldverhältnisses, dessen Rahmen die Erscheinung Christi liefert, und kein eigenständiges Handlungsziel. An einer anderen Stelle, nämlich da, wo sich Oswald dem Heidenkönig als Goldschmied vorstellt, sagt Oswald folgendes: »[...] *himlischer trachtein / [...] hilf mir, daz ich nimmer ersterb auf diser erd / huntz daz deu lug von meinem mund gepüest werd*« (V. 2297-2300). Obwohl er sich so nur über eine nebensächliche Lüge äußert, und das nur »Tropfen auf den heißen Stein«<sup>132</sup> sein mag, mindert das nicht den paradigmatischen Wert dieser Äußerung.<sup>133</sup> Das Gemeinsame an den Äußerungen Oswalds ist seine Auffassung, dass die Schulden durch sein Leben eingetauscht werden können. Dass es hier um die Zurückzahlung der Schulden geht, geht auch aus der Vorstellungsrede Christi hervor, in der klar wird, dass Oswalds Wille erprobt wird, die Schulden zurückzuzahlen (V. 3504-3506: [...] »*dich aigenleich versuecht / ob du mir woldest laisten, fuorst guot / daz du mir verbiest auf des meres fluot*«). Die Prüfung ergibt, dass Oswalds Wille stark genug ist (V. 3507: *daz hastu allez sampt getan*), weswegen Christus ihm alles zurückgibt.

Oswald ist also auf der Suche nach einer schuldenfreien Daseinsart im Diesseitigen. Als Mittel dazu wird die Entsagung seiner bisherigen gesellschaftlichen Rolle und Identität eingesetzt. Das Verlassen der personalen Identität ist eine der wichtigsten Formen der Weltabkehr,<sup>134</sup> die wiederum als eine der wichtigsten Bedingungen der Erlösung von Sünden fungiert. Die Handlungen Oswalds, die auf die Prokreation ausgerichtet waren, werden von seinem Versuch der Erlösung von Schulden thematisch überfremdet.<sup>135</sup> Obwohl Oswald am Hof lebt, ist die Kongruenz zwischen den zwei Registern, zwischen den gesellschaftlichen Pflichten eines Königs und der asketischen Lebensführung zum Zweck der Erlösung, die Oswald anstrebt, nicht möglich.<sup>136</sup> Dementsprechend wird die Selbstverleugnung, in der Aufgabe der eigenen Identität gipfelnd, als eine Voraussetzung der Heiligkeit betrachtet.<sup>137</sup> »Das wahrhaft Heilige [...] ist durch Unverfügbarkeit und Unsichtbarkeit bestimmt.«<sup>138</sup> Ohne dies ist also der Ausgang aus der Welt nicht möglich.

---

<sup>131</sup> Stock 2010, S. 202.

<sup>132</sup> Kragl 2007, S. 164.

<sup>133</sup> Lüge zählte im Mittelalter zu den »Sünden des Mundes« und nach dieser Auffassung hätte Oswald durch die Lüge nicht nur auf sich Schulden geladen, sondern auch auf seine Gefolgschaft, die ihm dabei Hilfe geleistet hat. Dadurch käme es also zur Vermehrung der Schulden und Oswald bliebe die Freiheit von Schulden verwehrt, was zum Figurenentwurf Oswalds unbedingt gehört. Zur Sündenthematik vgl. Schumacher 1996, hier S. 172.

<sup>134</sup> Vgl. Soeffner 2010, S. 21.

<sup>135</sup> Vgl. Schulz 2012, S. 208.

<sup>136</sup> Vgl. Weitbrecht 2010, S. 132.

<sup>137</sup> Weitbrecht 2010, S. 143.

<sup>138</sup> Schulz 2012, S. 149.

Wenn Christus aber Oswalds Einsiedelei und Selbstleugnung als Versuche der Schuldentilgung unterbindet, indem er ihn zurück zum Hof ruft, wird diese Form der Askese suspendiert, nur damit eine andere Form dergleichen eingeführt werden kann: *kainschheit*. Dadurch wird das königliche Paar seine Jungfräulichkeit bewahren können, was wichtig ist, denn »bestimmendes Merkmal von Heiligkeit ist allerdings die Jungfräulichkeit, die Virginität.«<sup>139</sup> Christus bestätigt das auch (V. 3510f.). In diesem Sinne ist die Askese »in den Dienst des Zugangs zu einer »Anderwelt«, dem Gott oder den Göttern gestellt.«<sup>140</sup>

Es stellt sich daher die Frage, ob der zweite Teil der Reaktion von Christus auch mit Oswalds Streben nach Befreiung von Sünden komplementär ist. Inwiefern lassen sich die sündenfreie irdische Existenz als Ziel und das Ausscheiden aus dem Leben als komplementär betrachten? Hier muss wieder auf Christus zurückgegriffen werden, denn er ist derjenige, der das ganze Geschehen regiert. Aus den oben zitierten Versen 3504-3507 geht hervor, dass Christus die Bereitschaft Oswalds prüfen will, die Schulden zurückzuzahlen. Es geht also gar nicht um die tatsächliche Zurückzahlung, sondern nur um die Bereitschaft, das heißt um das Bewusstsein Oswalds, das sich zum Ziel die Befreiung von Schulden gesetzt hat. Ein weiterer Beleg dafür ist die Rückgabe der Mittel an Oswald, mit denen er die Schulden begleichen wollte: *purg und lant soltu wider han* (V. 3508).

Die Erscheinung und Prüfung durch Christus lassen dieses Bewusstsein entstehen, das sich dann für Handlung als narrativ-kreierend und als weiterführender Mechanismus erweist. In ihm findet man den Beweis der Stärke der Verpflichtung Oswalds gegen Gott, die zu den Grundbedingungen des Figurenentwurfes Oswalds unbedingt gehören muss. Wenn Christus dieses sich in den nächsten zwei Jahren zu bewährende Bewusstsein bei Oswald einerseits provoziert und andererseits auch festgestellt hat, ist Oswalds Übergang ins Jenseitige, ins Heilige, gesichert. Oswald versucht sich durch das Leben eines Asketen von den Schulden zu befreien. Da dies aber auch in der längsten Zeit nicht möglich ist, belässt ihm Christus, auf der asketischen Lebensform bestehend, das Schuldbewusstsein, kürzt aber die Lebenserwartung. Mit diesem Bewusstsein sind Oswald der Ausgang aus dem irdischen Leben und der Eingang in das Heilige und somit das Schuldenfreie gewährt. Insofern es zwei Arten der Askese gibt,<sup>141</sup> eine körperliche und eine geistig-seelische, kann man davon ausgehen, dass Oswald beide praktiziert oder zu praktizieren bereit ist.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Schulz 2012, S. 209.

<sup>140</sup> Soeffner 2010, S. 22.

<sup>141</sup> Vgl. Soeffner 2010, S. 21.

<sup>142</sup> Belege dafür finden sich einerseits in der Aufgabe aller Güter oder in der mit der Brautwerbung verknüpften Heidenmissionierung, das heißt Kreuzzug (körperliche Büße), und andererseits in dem Verzicht auf eigene Identität.

Auf den Prokreationswunsch folgte ein »Weg durch die Welt«.<sup>143</sup> Das diesen Prokreationswunsch thematisch überfremdende und von Christus ausgelöste, nach einer schuldenfreien Existenz strebende Bewusstsein wollte Oswald auf einem Weg verwirklichen, der den Weg durch die Welt negiert. Der Weg, der tatsächlich am besten zum Ziel führt, wird von Christus auferlegt und ist ein Weg aus der Welt und aus dem Leben. Aus dieser Sicht sollte die Handlungsunfähigkeit Oswalds nicht so sehr verwundern: »Wer seine Jungfrau heiratet, handelt also richtig; doch wer sie nicht heiratet, handelt besser«.<sup>144</sup> Die Handlungsunfähigkeit Oswalds wirkt daher als ein Vorgriff der Leugnung der eigenen Identität und Taten, was eine unübersehbare Rolle bei der Hinführung zur Heiligkeit spielt. Oswald, *ain kindischer man* (V. 37), handelt vom Anfang an als ein Heiliger. Erst am Ende aber wird durch das Erscheinen Christi sein Schuldbewusstsein ausgelöst, das sich im Streben nach der Tilgung der Schulden und der daraus folgenden Selbstleugnung äußert. Nicht die zum Tugendkatalog gehörende *milte* oder das auf der *milte* und der Weltabkehr als eigenem Handlungsziel beruhende Legendenschema erweisen sich als ausschlaggebend bei der Führung zur Heiligkeit, sondern gerade das sich in diesem Tauschgeschäft herausgebildete Schuldbewusstsein.

## 9 Fazit

Es konnte gezeigt werden, dass beide Schemata – Brautwerbung und Legende – miteinander verwoben sind und sich in der Figur Oswald treffen. Er ist Protagonist der Brautwerbung, eine Rolle, die er jedoch nicht ausfüllt, und durch die Leerstellen, die sich in Momenten der Handlungsstagnation bilden, wird Platz geschaffen, der wiederum durch seine Rolle als Protagonist der Heiligenerzählung ausgefüllt werden kann. Denn hier kann Gott eingreifen und den von ihm auf den Kreuzzug geschickten zukünftigen Heiligen unterstützen, damit er dieser Aufgabe gerecht wird. Interessanterweise werden diese Leerstellen auf drei unterschiedliche Arten ausgefüllt: durch den Rat anderer Figuren, etwa des Pilgers, durch Gott, personifiziert durch den Engel oder seine Hilfe, oder aber durch Oswald selbst, dem es im Schlaf gelingt, eine handlungsvoranbringende Lösung zu finden. Alle drei Arten, die Leerstellen auszufüllen, lassen sich jeweils den zugrunde liegenden Schemata Brautwerbung und Heiligenlegende zuordnen. Somit erweisen sich diese Schemata als auch auf der Handlungsebene miteinander verknüpft und werden durch die Figur Oswald, in der sie sich vereinigen, von Neuem bekräftigt.

Die Brautwerbungshandlung scheint die Legendenhandlung gleichsam mitzutragen. Vorerst genügt es vollkommen, wenn Oswald die Brautwerbungshandlung verfolgt, denn das versetzt ihn letztlich automatisch dazu in die Lage, die Heiden zu bekehren. Das

---

<sup>143</sup> Vgl. Miller 1978, S. 240.

<sup>144</sup> 1 Kor 7, 37-38, vgl. Weitbrecht 2010, S. 131.

Brautwerbungsschema läuft ab und führt dadurch auch zum Abschluss der Bekehrungshandlung, so dass Oswald nach seiner Rückkehr beide Ziele erfüllt hat, die er sich zu Beginn gesetzt hat: Er hat eine passende Braut gefunden und das Christentum verbreitet. Zunächst hat also die Brautwerbungshandlung Vorrang vor der Legendenhandlung, nach dem erfolgreichen Heimführen Paugs jedoch kehrt sich dieses Verhältnis um. Ab diesem Punkt ist die Brautwerbung abgeschlossen, im Folgenden dreht sich alles um die Prüfung Oswalds durch Gott. Der Kampf mit Aron sowie die anschließende Bekehrung stellen dabei einen Übergang zwischen beiden Teilen des ›Münchner Oswald‹ dar, denn dort dient die Handlung beiden Schemata gleichermaßen. Der Verfolgungskampf ist nötig, um die Brautwerbung zum erfolgreichen Abschluss zu bringen und sorgt gleichermaßen für die Bekehrung der Heiden.

Die beiden Schemata wechseln sich auf der Makroebene also einigermaßen harmonisch ab. Zunächst liegt der Fokus auf der Brautwerbungshandlung, sie ist es, die zunächst verfolgt wird. Dabei gerät das Legendenschema jedoch nicht außer Acht, sondern wird von der Brautwerbung mitgetragen. Gegen deren Ende nimmt es wieder an Bedeutung zu und löst das Brautwerbungschema nach seinem Ende letztlich gänzlich ab. Diese Setzung ist eine spezifische Festlegung des ›Münchner Oswald‹, der sich damit anders als die anderen überlieferten Fassungen des Stoffes positioniert, indem er seinen Helden weder zum reinen Heiligen (wie im ›Wiener Oswald‹) noch zum gottesfürchtigen Familienvater (wie im Prosa-›Oswald‹) macht: Hier wird ein Mittelweg gewählt, der beide Schemata aufruft, ohne die Dominanz eines Schemas zu dulden, und der durch den Handlungsgang hindurch verschiedene Strategien nutzt, um mit den daraus folgenden Inkohärenzen umzugehen. Die besondere Konstellation rechtfertigt die nur im ›Münchner Oswald‹ so prominente Figur des Raben ebenso wie die nur hier zu findenden komischen Strukturen, sie schafft den Kontrast zwischen Hauptteil der Handlung und Schluss, der nur unter dem Blickwinkel der finalen Motivation durchzuhalten ist: Die Koexistenz bzw. Abfolge der Motivierungsmuster ruft die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten auf, denkt sie aber nicht zu Ende und weicht in Seitenarme der Argumentation aus, um die hybriden Reibungen der Schemata zu entkräften. Dadurch, dass Gott am Ende der Dichtung zur Figur wird, entsteht ein neues, final dominierendes Gewicht der Legitimierungsstrukturen, das ex post die Widersprüche nicht auflöst, aber doch versöhnt. Dass der ›Münchner Oswald‹ dabei alternative Sinnentwürfe durchscheinen lässt und die Versöhnung nur oberflächlich bleibt, zeigt die besondere Sprengkraft, die der Kombination der Erzählmodelle in der Überlieferung des Stoffes im 15. Jahrhundert innewohnt: Wir haben es mit Dichtung im Aufbruch zu tun, und der ›Münchner Oswald‹ ist ein Beispiel für die Beweglichkeit des Oswaldstoffes in diesem literarischen Kontext.

## 10 Literaturverzeichnis

### 10.1 Primärliteratur

Aristoteles: Über die Dichtkunst, hg. v. Alfred Gudemann, Leipzig 1921.

Der Münchner Oswald. Mit einem Anhang: die ostschwäbische Prosabearbeitung des 15. Jahrhunderts, hg. von Michael Curschmann, Tübingen 1974 (Altdeutsche Textbibliothek 76).

Der Wiener Oswald, hg. von Gertrud Fuchs, Hildesheim/New York 1977 (Germanistische Abhandlungen 52). [Nachdruck der Ausgabe Breslau 1920].

Kant, Immanuel: Werke. Bd. 5, hg. v. Benzion Kellermann, Berlin 1914.

Platon: Sämtliche Dialoge. Theätet – Parmenides – Philebos, g. v. Otto Apel, Hamburg 1988.

### 10.2 Sekundärliteratur

Attardo, Salvatore: Linguistic Theories of Humor, Berlin/New York 1994 (Humor Research 1).

Bebermeyer, Gustav: Art. »Schwank (epischer)«, in: <sup>2</sup>RLW 3 (1977), S. 689.

Bowden, Sarah: Bridal-quest epics in medieval Germany. A revisionary approach, Cambridge 2012 (Texts and dissertations. Modern Humanities Research Association 85).

Curschmann, Michael: Der Münchener Oswald und die deutsche spielmännische Epik. Mit einem Exkurs zur Kulturgeschichte und Dichtungstradition, München 1964 (MTU 6).

Feistner, Edith: Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation, Wiesbaden 1995 (Wissensliteratur im Mittelalter 20).

Gantert, Klaus: Erzählschema und literarische Hermeneutik. Zum Verhältnis von Brautwerbungsschema und geistlicher Tradition im Wiener Oswald und in der Hochzeit, in: *Poetica* 31 (1999), S. 381-414.

Grimm, Jakob: Deutsche Mythologie. Vierte Ausgabe besorgt von Elard Hugo Meyer, II. Band, Berlin 1876.

Hahn, Alois: Was wissen die Sozialwissenschaften vom Menschen? In: *Kennen Wissenschaften den Menschen?*, hg. v. der Rabanus Maurus-Akademie, Frankfurt 1980, S. 57-83.

Haug, Walter: Das Komische und das Heilige. Zur Komik in der religiösen Literatur des Mittelalters, in: *Walter Haug: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1990, S. 257-274.

Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin etc. 2004 (Narratologia 3).

- Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische, hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976 (Poetik und Hermeneutik 7), S. 103-132.
- Kablitz, Andreas: Art. »Komik, Komisch«, in: <sup>3</sup>RLW 2 (2000), S. 289–294.
- Kalinke, Marianne E.: St. Oswald of Northumbria: Continental Metamorphoses. With an Edition and Translation of Ósvalds Saga and Van Sunte Oswaldo deme Konninghe, Tempe (Arizona) 2005 (Medieval and Renaissance Texts and Studies 297).
- Kiening, Christian: Heilige Brautwerbung. Überlegungen zum ‚Wiener Oswald‘, in: Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug, hg. v. Gisela Vollmann-Profe, Tübingen 2007, S. 89-100.
- Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert, Berlin 2011.
- Kohnen, Rabea: Die Braut des Königs. Zur interreligiösen Dynamik der mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählung, Berlin 2014 (Hermaea N.F. 133).
- Kragl, Florian: Wer hat den Hirsch zum Köder gemacht? Der »Münchener Oswald‘, *spiritualiter* gelesen, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 63 (2007), S. 157-178.
- Krause, Berenike: Die *milte*-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung, Frankfurt 2005.
- Kunze, Konrad: Art. »Legende«, in: <sup>3</sup>RLW 2 (2000), S. 389-393.
- Luckmann, Thomas: Kanon und Konversion, in: Kanon und Zensur, hg. v. Aleida u. Jan Assmann, München 1987 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 2), S. 38-46.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt <sup>2</sup>1994 (stw 151).
- Snow, David A./Machalek, Richard: The Convert as a Social Type, in: Sociological Theory 1 (1983), S. 259-289.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München 2012.
- Miller, Nikolaus: Brautwerbung und Heiligkeit. Die Kohärenz des Münchener Oswald, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52 (1978), S. 226-240.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Müller, Maria: Jungfräulichkeit in Versepen des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1995 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 17).
- Müller, Stephan: Das Ende der Werbung. Erzählkerne, Erzählschemata und deren kulturelle Logik in Brautwerbungsgeschichten zwischen Herrschaft und Heiligkeit, in: Helden und

- Heilige. Kulturelle und literarische Integrationsfiguren des europäischen Mittelalters, hg. v. Andreas Hammer u. Stephanie Seidl, Heidelberg 2010 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 42), S. 181-196.
- Müller, Stephan: Oswalds Rabe. Zur institutionellen Geschichte eines Heiligenattributs und Herrschaftszeichens, in; *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, hg. v. Gert Melville, Köln etc. 2001, S. 451-475.
- Rabinowitz, Peter J.: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca 1987.
- Rosenfeld, Hellmuth: *Legende*, Stuttgart 1961 (Sammlung Metzler 9).
- Schmidt, Paul Gerhard: *Vision*, in: *RLW 3* (2003), S. 784-786.
- Schmid-Cadalbert, Christian: *Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur*, Bern 1985 (Bibliotheca Germanica 28).
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: *Traum*, in: *RLW 3* (2003), S. 676-679.
- Schnell, Rüdiger: *Geistliches Spiel und Lachen: Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter*, in: *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Anja Grebe u. Nikolaus Staubach, Frankfurt 2005 (Tradition – Reform – Innovation 9), S. 76-93.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, Berlin etc. 2012.
- Armin Schulz: *Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: ›Willehalm von Orlens‹ – ›Partonopier und Meliur‹ – ›Wilhelm von Österreich‹ – ›Die schöne Magelone‹*, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161).
- Schumacher, Meinolf: *Sündenschmutz und Herzensreinheit. Studien zur Metaphorik der Sünde in lateinischer und deutscher Literatur des Mittelalters*, München 1996.
- Seeber, Stefan: *Medieval Humour? Wolfram's ›Parzival‹ and the Concept of the Comic in Middle High German Romances*, in; *MLR 109* (2014), 2, S. 417-430.
- Seeber, Stefan: *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum höfischen Roman um 1200*, Berlin 2010 (MTU 140).
- Seeber, Stefan: *Sanctity and Comedy in the ›Munich Saint Oswald‹*, in: *Intertextuality, Reception, and Performance: Interpretations and Texts of Medieval German Literature (Kalamazoo Papers 2007-2009)*, hg. v. Sibylle Jefferis, Göttingen 2010 (GAG 756), S. 95-109.
- Seidl, Stephanie: *Der Herr über dem Schema. Versuch einer Beschreibung zweier mittelalterlicher Brautwerbungstexte anhand ihrer mikrostrukturellen Erzähllogiken*, in: *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom*

17. bis 19. Februar 2011, hg. v. Florian Kragl u. Christian Schneider, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 209-225.
- Soeffner, Hans-Georg: Lust zur Nicht-Lust. Erlösung vom Innerweltlichen und innerweltliche Erlösung – Transformation der Askese, in: Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Werner Röcke u. Julia Weitbrecht, Berlin 2010, S. 19-35.
- Speckenbach, Klaus: Kontexte mittelalterlicher Träume. Traumtheorie – fiktionale Träume – Traumbücher, in: *Lingua Germanica. Studien zur deutschen Philologie.* Jochen Splett zum 60. Geburtstag, hg. von Eva Schmitsdorf u.a., Münster etc. 1998, S. 298-316.
- Stock, Markus: Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, hg. von Harald Haferland u. Matthias Meyer, Berlin u.a. 2010 (*Trends in Medieval Philology* 19), S. 187-203.
- Tomaševskij, Boris V.: *Theorien der Literatur, Poetik.* Nach d. Text d. 6. Aufl. (Moskau – Leningrad 1931) hg. u. eingel. v. Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden 1985 (Slavistische Studienbücher; N.F.,1).
- Gert Ueding: Rhetorik des Lächerlichen, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hg. v. Lothar Fietz u.a., Tübingen 1996, S. 21-36.
- Gert Ueding: Rhetorik des Lachens, in: Gert Ueding: *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*, Tübingen 1992 (*Rhetorik-Forschungen* 4), S. 3-18.
- Weitbrecht, Julia: Keuschheit, Ehe und Eheflucht in legendarischen Texten: Vita Malchi, Alexius, Gute Frau, in: *Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Werner Röcke u. Julia Weitbrecht, Berlin 2010, S. 131-156.
- Wenzel, Horst: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.
- Wittmer-Butsch, Maria E.: *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*, Krems 1990 (*Medium aevum quotidianum. Sonderband* 1).