

Zu den Edelsteinstrophen in Heinrichs von Mügeln ‚Tum‘ / Christoph Gerhardt

Wissenschaftlicher Artikel

Mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt durch den Verlag De Gruyter, Berlin

Empfohlene Zitierweise / Suggested Citation (ISBD)

Gerhardt, Christoph: Zu den Edelsteinstrophen in Heinrichs von Mügeln ‚Tum‘. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (T) 105 (1983), S. 80-116. <https://doi.org/10.25353/ubtr-svcg-6f7d-9b6f>

Nutzungsbedingungen

Dieser Text unterliegt einer CC-BY-NC-Lizenz (Namensnennung – Nicht kommerziell) – <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>



Terms of use

The contents are available under the terms of a CC-BY-NC licence (Attribution – NonCommercial) – <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>



ZU DEN EDELSTEINSTROPHEN IN HEINRICHS VON MÜGELN ›TUM‹*

Im Gegensatz zu Oswald von Wolkenstein, bei dem die Versuchung allzu groß geworden ist, die glauben macht, durch Historie, Urkunden und Biographica aller Art den entscheidenden Zugang zum dichterischen Werk zu finden, und die eine z. T. recht trübe Flut von Sekundärliteratur verursacht hat, besteht eine solche Verlockung bei Heinrich von Mügeln nicht, dessen Dichtungen dem aktuellen, identifizierbaren Tagesgeschehen und dessen unmittelbaren Reflexionen im Spruch weitgehend entzogen ist. Diese Dichtung, insbesondere das 6. Spruchbuch, der ›Tum‹, scheint weniger für einen bestimmten Leser oder einen konkreten Hörerkreis geschrieben, als vielmehr unmittelbar hin zu Gott oder zur Gottesmutter Maria konzipiert zu sein, lebte doch die Marienfrömmigkeit und Marienverehrung in Böhmen unter Karl IV. stark auf nicht nur in der Staatsfrömmigkeit, sondern vor allem in der privaten Andachtsübung in Privatoratorien. Wie außerordentlich künstlich allerdings Heinrichs ›Tum‹ ist, wie elaboriert und fern ab von allem, was man unter dem Begriff ›Volksfrömmigkeit‹ versteht, zeigt z. B. ein Blick in das Material, das Lenz Kriss-Rettenbeck, Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens (München ²1971) behandelt. Ist von einer solchen Marienfrömmigkeit Heinrichs Andachtshaltung durch Welten getrennt, so bleibt doch als gemeinsame Grundlage, daß kein »Ikon ohne Logos« (S. 6) existiert. Die dem Zugriff moderner Rezeptionsforschung sich entziehende, zumindest sich aber spröde sperrende Dichtung macht es verständlich, daß nach den beiden sich aufs glücklichste ergänzenden Untersuchungen von Stackmann (Anm. 4) und Kibelka (Anm. 7) zu Heinrichs Spruchdichtung, die Grundlage für alle folgenden dem Dichter Heinrich gewidmeten Studien sein müssen, sich das allgemeine, mehr auf Geschichte als auf Literatur gerichtete Interesse diesem Autor nicht wieder zugewandt hat. Dabei wäre noch mancherlei zu tun,

* Jochen Windfuhr, Trier, zur Erinnerung an den 27. 6. 1981 zugeeignet.

was die Detailarbeit, das Verständnis einzelner Strophen, Bare und Strophenketten anbelangt, um von Quellenfragen u. a. m. ganz zu schweigen. Insbesondere haben Stackmann und Kibelka gezeigt, daß der Zugang zu Heinrichs Dichtungen über dessen Stil und ›Bauformen‹ führt; sach- oder themenbezogene Versuche, Heinrichs Spruchdichtungen zu erklären, haben es dagegen sehr viel schwerer und dringen meist auch nicht von der Behandlung der einzelnen Stelle zu allgemeineren Zusammenhängen vor, selbst wenn diese Detailergebnisse und -erkenntnisse so wichtig und erhellend sind wie die Kerns (Anm. 28). Jeder Versuch, unter themenbezogener Fragestellung Heinrichs Spruchdichtung zu erschließen, darf daher auf besonderes Interesse rechnen, zumal wenn er getragen ist von der mittelalterlichen ›Bedeutungskunde‹, dem neuen ›Zauberschlüssel‹ zum besseren Verständnis mittelalterlicher Literatur.

Aus den beiden bekannten Büchern, der Bibel und dem ›Buch der Natur‹, nimmt Heinrich von Mügeln seine Beispiele, die er zum Lobe Mariens kunstvoll geordnet aufführt. Die Natur kommt in ihren drei Existenzbereichen, dem der Mineralien, der Pflanzen und Tiere, zum Sprechen; die Natur in ihrer umfassenden Gesamtheit stimmt also das Lob der Gottesmutter an.

Der eine dieser drei Naturbereiche, die Welt der Edelsteine, ist vor kurzem von Ulrich Engelen eingehend und umfänglich behandelt worden¹, allerdings nicht im Zusammenhang, sondern in einem Edelsteinkatalog jeder der zwölf Edelsteine, die Heinrich von Mügeln im ›Tum‹ nennt, für sich²: »Auf die deskriptive Vorführung der Befunde folgt die Frage nach der allegorischen und metaphorischen Bedeutung und Deutung der Edelsteine in den untersuchten

¹ Ulrich Engelen, Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jh., München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 27).

² s. das – allerdings nicht vollständige – Register s. v., S. 426. Bei Spruch 132 ergänze S. 94, bei 133: S. 95, bei 134: S. 100, bei 137: S. 219, bei 139: S. 95; statt Spr. 160 lies 260.

Im Register fehlt z. B. der ›Priester-Johannes-Brief‹ (Anm. 77), obwohl er zum einen oft zitiert wird, zum anderen viele Belege enthält, die erheblich zur Popularisierung der Edelsteinkenntnisse in Kreisen beigetragen haben, die nicht unbedingt die einschlägigen Handbücher benützt haben; außerdem bietet er allerlei erklärnswerte Sonderbarkeiten, wie z. B. Absatz 29 die Adlersteine *midriosi* (entsprechend ist Engelen, S. 95f. zu korrigieren) oder in der Interpolation E 8–20 die zehn seltsam systematisierten Steine.

Texten sowie nach den Funktionen und Leistungen des dichterischen Sprechens von Edelsteinen im Werk unter Gesichtspunkten wie denen der Strukturierung und der epischen Motivierung.³ Bereits die »deskriptive Vorführung der Befunde« ist jedoch so unbefriedigend ausgefallen, daß es sinnvoll und nötig erscheint, auf diesen Abschnitt des ›Tum‹ noch einmal in kritischer Auseinandersetzung mit Engelen einzugehen; denn »Funktionen und Leistungen des dichterischen Sprechens« werden in bezug auf den ›Tum‹ von ihm nicht behandelt.

Ich werde im folgenden die zwölf Edelsteinstrophen des ›Tum‹ als Einheit verstehen und sie insgesamt der Reihe nach durchsprechen, da jede Strophe, abgesehen von den Schwierigkeiten des Textverständnisses, unterschiedliche Probleme des Aufbaus, der Auslegung u. a. m. bietet. Anstelle einer übergreifenden, problemorientierten Erörterung gelingt es durch dieses von dem Gegenstand her vorgegebene, autorbezogene Vorgehen, auch in der Untersuchung die Vorstellung von der Krone Mariens, die mit zwölf, auf Marias Tugenden gedeuteten Edelsteinen verziert ist, lebendig zu halten, da Heinrich diesen Bezug fast in allen zwölf Strophen thematisiert und stets gegenwärtig hält, und nur so dringt jeder einzelne Edelstein als Vehikel der Kontemplation ins Bewußtsein des Lesers. Die spezifische stilistische Eigenart jeder Strophe kann auf diese Weise ebenfalls berücksichtigt werden, sind doch gerade bei einem so bewußt arbeitenden Dichter wie Heinrich stilistische von inhaltlichen, bedeutungskundlichen Fragen nicht zu trennen. Andere Probleme wie die der Einbettung oder der Verankerung des Komplexes der Edelsteinstrophen in den ›Tum‹ können dann jeweils zusammenfassend abgehandelt werden, um einer allzu starken Punkthaftigkeit vorzubeugen. Zu einer Gesamtinterpretation des ›Tum‹ allerdings wird dieser Beitrag nicht ausholen können, da dafür die Edelsteinstrophen, auf die ich mich hier wegen der Auseinandersetzung mit Engelen konzentriere und beschränke, keine hinreichende Basis abgeben. Vom Grund- und Aufriß des ›Tum‹ wird also nur ein Ausschnitt geboten werden können, bei dem jedoch auch auf das Detail geachtet werden soll. Abschließend ziehe ich von Engelen Behandlung, wenn auch nur eines, immer-

³ So in Anlehnung an Engelen Kapitelüberschriften die Kurzanzeige Friedrich Ohlys in der Einleitung zu: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. XX.

hin aber recht bedeutsamen Denkmals Rückschlüsse auf die ganze Methode der Abhandlung, muß sich doch die Qualität einer Grundlagenforschung (Engelen, S. 10) an jedem einzelnen Werk bewähren.

Die zwölf Edelsteinstropfen des ›Tum‹ werden eingerahmt⁴ von der Vision der apokalyptischen Frau (Spr. 131, 11f. und 144, 2–4)⁵, wobei Heinrich das visionäre Bild so teilt, daß am Anfang, im Abgesang der ›Einhornstrophe‹, das Sternendiadem steht, am Schluß, im ersten Stollen der Strophe, die zu den drei ›Traumstropfen‹ überleitet, das Sonnenkleid und der Mond unter ihren Füßen.⁶ Allerdings ist das Bild von der Krone der apokalyptischen Frau 132, 9f.; 134, 5f. usw. bis 143, 6f. und sogar 150, 5 aufgenommen und weitergeführt, so daß der Begriff ›eingerahmt‹ (s. auch u.) zu erweitern ist durch ›zusammgehalten und durchzogen‹. Der Rahmen ist also nicht so sehr Abgrenzung und Ausgrenzung der Edelsteinstropfen innerhalb des ›Tum‹, sondern vielmehr ein ›Torweg‹, durch den wir metaphorisch gesprochen die Edelsteinwand des Mariendomes erblicken und in ihren dogmatischen Lehrgehalt, ihre theologische Aussage eingeführt werden.

Aber auch in Vers 132, 10 *und gab dich gein des trachen drouwe küene*, der im Dingbericht keinen genau entsprechenden Anknüpfungspunkt hat, wird das Bild der apokalyptischen Frau wirksam (Apoc. 12, 3ff.), was, wie Guldan (Anm. 6), S. 104 zeigt, für Heinrichs Zeit bemerkenswert ist. Denn insgesamt hat sich das visionäre Bild der Sonnenbraut aus dem Verband der Illustrationszyklen zur Apokalypse

⁴ s. die Analyse bei Kurt Nyholm, Studien zum sogenannten geblühten Stil, Åbo 1971 (Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Vol. 39, 4), S. 63f. Vgl. zur Komposition außerdem Karl Stackmann, Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität, Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3), S. 72f.; Hennig Brinkmann, Mittelalterliche Hermeneutik, Darmstadt 1980, S. 121–123. Vgl. u. Anm. 85ff. Auch Frauenlob rahmt den ›Marienleich‹ mit diesem Bild. Str. 1 wird die Frau mit der Krone genannt, Str. 20 werden die Steine als Beschluß aufgeführt. Auch bei Frauenlob deckt sich die Edelsteinliste nicht mit den biblischen Reihen (s. u. Anm. 8); s. Gerhard M. Schäfer, Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jh., Göppingen 1971 (GAG 48), S. 83f., 126ff.

⁵ Zitiert nach: Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. 1. Abteilung: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. philos. 21, hsg. v. Karl Stackmann, Berlin 1959 (DTM 50–52).

⁶ Zur Identifizierung von Maria mit der apokalyptischen Frau vgl. u. a. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst IV, 2: Maria, Gütersloh 1980, pss.; IV, 1: Die Kirche, Gütersloh 1976, S. 77–84; Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz/Köln 1966, S. 90–116, bes. S. 102ff.; Gorissen (Anm. 57), S. 244ff.

gelöst und zum Andachtsbild verselbständigt, an das nun andere Elemente mariologischer Motivkreise – z. B. Cant. 6, 9 – angelagert werden konnten (s. ebd., S. 103, 105).

Die *corona stellarum duodecim* (Apoc. 12, 1) wird als mit zwölf Edelsteinen geschmückt gedacht, die als Tugenden Marias ausgelegt werden. »Doch Heinrichs Reihe von 12 Steinen stimmt mit keiner der Zwölferreihen der Bibel überein«. ⁷ Engelen meint dagegen: »Diese Gruppe [sc. die Neunergruppe nach Ez. 28, 13] wird häufig mehr oder weniger quellengetreu zu einer Zwölfergruppe ergänzt wie im Rheinischen Marienlob, bei Heinrich von Mügeln und anderen« (S. 38), und fällt mit dieser Simplifizierung weit hinter den schon erreichten Kenntnisstand zurück. ⁸ Nach den Gründen zu fragen, wie Heinrich zu der im ›Tum‹ nun vorliegenden Auswahl gekommen ist, nach der Signifikanz gerade dieser Zwölfergruppe als ganzer, die Heinrichs ›Eigentum‹ zu sein scheint, erforderte eine eigene Abhandlung. ⁹ Doch bereits die Frage nach den Auswahlkriterien Heinrichs geht über Engelens Buch hinaus.

Zur ersten Strophe (132), die dem Jaspis gilt, sagt Engelen (S. 321) kaum etwas. Gerade aber über die ›sinnstiftenden Elemente‹ hätte man gern Näheres erfahren, wie z. B. die blutstillende Wirkung und die grüne Farbe im Auslegungsteil der Strophe, der – wie im ›Tum‹ auch sonst öfter – mit dem zweiten Stollen beginnt, den Ausgangspunkt für die Metaphorik bilden, oder, um mit Stackmann (Anm. 14) zu reden, wie ›Bildwörter‹ zu ›Gerüstwörtern‹ für eine – freilich nur andeutungsweise gegebene Allegorie werden (S. 337). Den Aufbau der Strophe variiert Heinrich durch die unterschiedliche Länge und Verteilung von Dingbericht und Auslegung

⁷ s. Johannes Kibelka, *der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln*, Berlin 1963 (Philol. Stud. und Quellen 13), S. 276; S. 277 Anm. 57 die nähere Spezifizierung.

⁸ Vgl. Stackmanns (Anm. 4) Hinweis S. 46 auf Kolmarer Meisterlieder (ed. K. Bartsch) Nr. 6 als Heinrichs Vorlage. Da die 24 Steine Peters von Reichenbach (?) Heinrichs Auswahl nicht hinreichend erklären, scheint mir sein Hinweis auch nicht vollständig zu überzeugen, er ist aber auf jeden Fall bedenkenswerter als Engelens nichtssagende Bemerkung.

⁹ Vgl. den ähnlichen Befund in der ›Visio Tnugdali‹ und ihren verschiedenen Übertragungen, z. B. ed. A. Wagner (1882), ed. N. F. Palmer (1980), ed. A. T. W. Bellmans (1945), in denen die ursprüngliche Reihe von 14 Edelsteinen teils erweitert (auf 41 Steine), teils reduziert (auf 12 oder null) worden ist; vgl. Herrad Spilling, *Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, München 1975 (Münchener Beitr. z. Mediävistik und Renaissance-Forschung 21), S. 153.

auf die Stollen und den Abgesang, durch die Akzentuierung der Farb- oder Eigenschaftsallegorese. Dabei scheinen die Bare, seien sie nun unvollständig (wie 132/3 und 143) oder vollständig (wie 134/6, 137/9, 140/2), durch Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten im Strophenaufbau keine kompositorische Bedeutung zu haben. Die Rolle der Bare als ›Bausteine‹ des gesamten ›Tum‹ hat Stackmann (wie Anm. 4) gewürdigt. Zu bemerken ist noch, daß die Proprietät von V. 2 sich nicht bei Konrad von Megenberg (Anm. 40) findet, Heinrich sie aber aus dem ihm vertrauten ›Marienleich‹ Frauenlobs (ed. K. Stackmann I, 20, 19) kennengelernt haben konnte; vgl. auch Christel Meier (Anm. 12), S. 392. In V. 3 erkennt Engelen sicher zu Unrecht »die Bedrohungen des Teufels« (S. 322), während Trugbilder und Krankheiten gemeint sind, vor denen der Stein schützt; denn ›der Teufel‹ V. 10 gehört in einen anderen metaphorischen Kontext, s. o.

Ein wenig gründlicher wird der Saphir der zweiten Steinstrophe (133) besprochen. Im ersten Stollen beschreibt Heinrich die Farbe, in V. 5 nennt er eine Eigenschaft oder *virtus*. Daraus folgert Engelen: »Daß Heinrich von Mügeln dem Safir zusätzlich zuschreibt: *ouch stürt er ougen swach*, wovon die Steinkunde spätestens seit Damigeron weiß, läßt ihn das zürnende Auge Gottes assoziieren, bleibt aber für die Deutung, die der des Rheinischen Marienlobs ähnelt, ohne Folgen« (S. 359). Dagegen ist zu sagen, daß der zweite Stollen dieser Strophe so aufgebaut ist, daß in V. 5 die natürliche Eigenschaft des Steines genannt ist, die V. 6–8 gedeutet wird:

da got in dines herzen bach
den safir diner küsheit sach,
da nam sins zornes ouge rast.¹⁰

Die Farbbeschreibung des ersten Stollens wird dagegen auch im Abgesang nicht mehr ausgelegt. Diesen Aufbau der Strophe hat Engelen offenbar nicht bemerkt, da er für seine Behauptung, die Eigenschaft des Steines spiele für die Deutung keine Rolle, gerade die Deutung Heinrichs zitiert. Engelens zusätzlicher Hinweis: »Wahrscheinlich denkt sich Heinrich das zürnende Auge Gottes in Analogie zum kranken, das der Heilung bedarf wie jenes der Besänftigung« (S. 359 Anm. 14), ist nicht unwahrscheinlich – wie aus

¹⁰ Zu den Metaphern dieser Verse s. Stackmann (Anm. 4), S. 74, 156; Kibelka (Anm. 7), S. 298 und 278.

dem von Christel Meier (Anm. 12), S. 398f. beigebrachten Material hervorgeht –, geht aber daran vorbei, daß Heinrich in den Versen die Inkarnation metaphorisch umschreibt. Daß der ›Zorn‹ Gottes über den gefallenen Menschen in der Inkarnation zum Erliegen kommt, wird z. B. auch im Pelikanexempel des ›Physiologus‹ thematisiert.

Der Chalzedon der Strophe 134 wird mehrfach erwähnt: »Heinrich von Mügeln spielt bei der Schilderung von des Chalzedon magnetischen Kräften auch auf sein Zerfallen unter der Feile an« (S. 101 Anm. 2). S. 238 werden die »elektrischen Wirkungen« dieses Steines beschrieben und Heinrich als Beispiel für »die Vorstellung, daß der Sündige aufgehoben werde«, genannt. Doch kann ich diese Vorstellung ebensowenig wie eine Feile in der Strophe entdecken. S. 263 konstatiert Engelen: »Obgleich dies nicht gesagt ist, bedeutet hier der Chalzedon Maria, und es wird durch ihn die Barmherzigkeit Marias veranschaulicht«. Es fällt jedoch nicht schwer, in V. 8 *da zoch die ware minne din*¹¹ Maria als die Angesprochene zu identifizieren, es sei denn, man vergäße, daß der ›Tum‹ ein Marienpreis ist. Aber erst S. 291 wird die Strophe ausführlich erläutert:

»Heinrich von Mügeln gründet die Auslegung des Chalzedon auf dessen Anziehungskraft, spielt zugleich aber darauf an, daß er bei der Bearbeitung in viele kleine Stücke zerfällt. Diese jedoch vermag er wegen seiner magnetischen Kraft¹² an sich zu ziehen, so daß die alte Gestalt des Steins wieder hergestellt wird . . . [Textzitat]. Eher durch freie Assoziationen als durch logische Deduktionen erschließt sich die Bedeutung. Insofern der Stein einer Bearbeitung nicht standhält, weist er auf den Menschen . . .«

¹¹ Zur spezifischen Bedeutung des adj. *war* s. Alois Wolf, *du wäre wirtinne – der wäre Elicôn*. Zur Frage des typologischen Denkens in volkssprachlicher Dichtung des Hochmittelalters. Friedrich Ohly z. 60. Geb., Amsterdamer Beitr. z. älteren Germ. 6 (1974), S. 93–131, bes. S. 97ff.; Regina Renate Grenzmann, Studien zur bildhaften Sprache in der ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, Göttingen 1978 (Palaestra 268), S. 72.

¹² S. 238 und 241 war es elektrische Kraft. Wenn auch in früheren Zeiten beides nicht genau geschieden werden konnte, so sollten wir heute doch auf eine terminologische Unterscheidung achten, wie z. B. Christel Meier, *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jh.*, München 1977 (Münstersche Mittelalter-Schriften 34/1), Teil I, S. 314ff.

Zwar ist die Feile verschwunden, doch kommt Engelen von der Vorstellung nicht los, daß des Steines »Zerfallensein« »wahrscheinlich auf einen (unerlaubten) Bearbeitungsversuch zurückzuführen ist« (S. 241). Das Wichtigste an Heinrichs Strophe erwähnt Engelen aber nicht, daß nämlich Heinrichs Dingbeschreibung »singulär in der überschauten Überlieferung« ist, wie Christel Meier (Anm. 12) beobachtet hat (S. 320); dementsprechend taucht die Frage nach dem ›Warum‹ dieser Singularität bei Engelen nicht auf. Er widmet zwar der Frage »Rückwirkung der Deutung auf die Beschreibung« einen Exkurs (S. 263–266), doch bleibt dieser, dem Begriff entsprechend, mehr eine methodische Arabeske ohne Auswirkungen auf Engelen's bedeutungskundliche Fragestellung, ist er doch seiner Hauptthese: der Abhängigkeit der Dingauslegung von naturkundlichen Quellen, bzw.: »das Bedeutende [ist] im Denkprozess der Allegorese primäres Glied« (S. 259), zu stark verhaftet, um die Möglichkeit ernstlich in Erwägung zu ziehen, daß es zu Änderungen des Naturberichtes kommen konnte, die von der Auslegungsseite her gesteuert sind.¹³ Mir scheint, daß die Singularität von Heinrichs Naturbericht über die *virtus* des Chalzedon eben aus der Deutung zu erklären ist¹⁴: Die Hand der Sünde hat uns zu Staub zermalmt¹⁵, die göttliche Liebe Mariens hat uns an sich gezo-

¹³ Vgl. zu dieser Fragestellung Christoph Gerhardt, *Die Metamorphosen des Pelikans. Exempel und Auslegung in mittelalterlicher Literatur*, Frankfurt/Bern 1979 (Trierer Stud. z. Lit. 1), oder mit entschiedenerer Betonung der das Wesen der christlichen Allegorie bestimmenden theologischen Komponente Heimo Reinitzer, *Vom Vogel Phönix. Über Naturbetrachtung und Naturdeutung*, in: *Natura Loquax. Naturkunde und Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit*, hsg. v. W. Harms/H. Reinitzer, Frankfurt/Bern 1981 (Mikrokosmos 7), S. 17–72. Robert L. Füglistler, *Das Lebende Kreuz, Einsiedeln 1964*, S. 216 Anm. 258 nennt ›Realsymbol‹ ein Zeichen, das in gewisser Hinsicht selber das Bezeichnete ist.

¹⁴ Das ist auch bei Meier (Anm. 12, S. 320) angedeutet; vgl. noch Karl Stackmann, ›redebluomen‹. Zu einigen Fürstenpreis-Strophen Frauenlobs und zum Problem des geblühten Stils, in: *Verbum et Signum. Beitr. z. mediävistischen Bedeutungsforschung*, Fs. Friedrich Ohly, München 1975, Bd. II, S. 329–346, hier S. 345.

¹⁵ s. Stackmann (Anm. 4), S. 158, zur Bildlichkeit dieses Verses. Zum ›Scheinleben‹ von Personifikationen dieser Art s. Jacob Burckhardt, *Die Allegorie in den Künsten*, in: *Kulturgeschichtliche Vorträge*, hsg. von Rudolf Marx, Leipzig [1929] (Kröners Taschenausg. 58), S. 318–342. Vgl. in diesem Zusammenhang das von C. S. Lewis formu-

gen und uns wieder in den ursprünglichen Zustand zurückverwandelt (s. V. 9f. und 3). So ist es auch dem Chalzedon möglich, aus eigener Kraft wieder zusammenzuwachsen¹⁶, wie klein und fein auch immer er zermahlen sein mag. Daß *die nature der ersten art* eine der Theologie geläufige Unterscheidung wiedergibt, hat Kibelka gezeigt und Reinitzer geht auf die theologische Aktualität dieser Streitfrage ein¹⁷; auch dieser Befund legt nahe, in der Auslegung das ›primäre Glied‹ dieser Steinlegorie zu sehen. Schließlich geht auch Engelens Gegeneinander-Ausspielen von ›freien Assoziationen‹ und ›logischen Deduktionen‹ an den mittelalterlichen Gegebenheiten im allgemeinen und im speziellen Fall Heinrichs von Mügeln vorbei; das hat Stackmann (Anm. 4) ebenso glänzend wie einleuchtend gezeigt (S. 109f.): ›Der Analogie kam damals dieselbe Evidenz zu wie in der Moderne dem Kausalprinzip‹.¹⁸ Die Deutung ist also Model, mit und nach der Heinrich die *proprietas* des Steines umbildet und formt, bzw. ›erneuert‹.¹⁹ Die Praxis der punktuellen Exegese und der sich u. U. nur noch auf ein tertium comparationis erstreckenden Beziehung zwischen (Stein-)Exempel und Auslegung ist ziemlich verbreitet und hat nichts Auffälliges an sich.²⁰ Da Heinrich dem Chalzedon die Wirkung, etwas an sich ziehen zu können, beläßt – V. 2 im Dingbericht, V. 5 und 8 in der Auslegung –, bleibt er auf dem Boden und im Rahmen dessen, was die Tradi-

lierte Dictum: ›Menschenwitz ist es unmöglich, eine Geschichte zu erfinden, aus der nicht eines anderen Menschen Witz eine Allegorie machen könnte‹; zitiert von Edgar Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt 1979, S. 68f.

¹⁶ Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch 12 Jhte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst)*, Hildesheim 1980, S. 28, betont, daß die Mineralien nach früherer Anschauung zur organischen Natur gehörten. Generell dazu: Horst Bredekamp, *Die Erde als Lebewesen*, *Kritische Berichte* 9 (1981), S. 5–37.

¹⁷ s. Kibelka (Anm. 7), S. 151 Anm. 45; Reinitzer (Anm. 13), S. 23f. Vgl. auch 129, 4, wo Heinrich vom sich verjüngenden Adler betont: *und bleib doch in der ersten art*.

¹⁸ s. Brinkmann (Anm. 4), S. 125; vgl. Christoph Gerhardt, *Arznei und Symbol. Bemerkungen zum altdeutschen Geiertraktat mit einem Ausblick auf das Pelikanexempel*, in: *Natura Loquax* (Anm. 13), S. 109–182, hier S. 161.

¹⁹ ›Verjüngen und Erneuern ist ein Programm bei Heinrich‹, s. Kibelka (Anm. 7), S. 232; S. 219ff. ›Die Verjüngung *alder sprüche*‹. Vgl. auch u. Anm. 73.

²⁰ Vgl. Gerhardt (Anm. 13), S. 23.

tion einerseits fordert, andererseits aber auch zuläßt.²¹ In dieser Strophe fällt noch auf, daß Heinrich ebenso wie Str. 137 auf eine Farbbeschreibung und -auslegung des Steines verzichtet, gewiß aus Gründen dichterischer Ökonomie und stilistischer Variation, vgl. u. zum Achat.

In der nächsten Strophe (135) wird der Smaragd auf Maria ausgelegt, insbesondere seine grüne Farbe. Das ist aber kein Grund für die Behauptung: »Maria wird zur heilbringenden Pflanze, deren Grün alle Kreatur grün färbt, also belebt« (S. 375). Den Abgesang der Strophe

laß grünen frucht uf unsers herzen rise
der tugent, meit, das icht der alde grise
uns von dem anger wise,
uf dem die engel suchen nar

deutend, führt Engelen des weiteren aus:

»Dadurch wird in der Dürre *uf unsers herzen rise* neues Leben möglich. Der Gläubige wird erlabt auf dem *anger . . . uf dem die engel suchen nar*, auf der grünenden Wiese, *in loco pascuae . . . super aquam refectiois* (Ps. 22, 2), die in der Exegese als Christus verstanden wird, der in Verbindung mit der Deutung des Steins auf die *fides integerrima* als Smaragd die *aeternae viriditatis refectio* der wegen ihres Glaubens Erwählten ist« (S. 375).

Die Paraphrasen am Anfang deuten zum einen mehr in den Text hinein, als dort steht: ein *rise* muß nicht in einer ›Dürre‹ wachsen, s. bereits 135, 1 oder 143, 9; 152, 3, 5; zum anderen umschreiben sie anderes als der Text bietet: der Gläubige braucht Hilfe, um nicht durch Gott²² vom *anger* des Paradieses²³ vertrieben zu werden; um

²¹ Vgl. die Varianten des Dingberichtes bei Meier (Anm. 12), S. 317ff. Insgesamt zu diesem Problem vgl. Carl Lofmark, *The Authority of the Source in Middle High German Narrative Poetry*, London 1981 (Bithell Ser. of Diss.).

²² Vgl. zu dieser Bezeichnung Gottes (*alde grise*) 121, 8 (dazu Nyholm [Anm. 4], S. 34); den ›Ackermann aus Böhmen‹ (ed. W. Krogmann), Gebet Z. 9 und die Lesarten; Bruder Hansens Marienlieder (ed. M. S. Batts), V. 1648; Kolmarer Meisterlieder (ed. K. Bartsch), 182, 27. Zum Adjektiv selbst s. Ernst-Joachim Schmidt, Stellenkommentar zum IX. Buch des ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, Bayreuth 1979 (Bayreuther Beitr. z. Sprachwiss. 3), zu 413, 15. Vgl. Dan. 7, 9 dazu LCI II, 166.

²³ Vgl. Reinhold R. Grimm, *Paradisus Coelestis—Paradisus Terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis*

›sein Erlaben‹ – die Engel sind Subjekt – geht es nicht, jedenfalls nicht primär; oder sollte Engelen gar *nar* ›Heil, Rettung‹ als ›Nahrung‹ u. a. m. verstanden haben, welches Mißverständnis ihn dann auch auf *refectio* geführt hätte? Vgl. 140, 7; 238, 12; ›Meide Kranz‹, V. 49, wodurch die angegebene Bedeutung gesichert ist, abgesehen davon, daß Engel keiner Nahrung bedürfen, selbst wenn sie erlabt. Denn an Christus als *panis angelorum* (s. Thomas von Aquin, Fronleichnamsequenz ›Lauda Sion Salvatorem‹, Str. 11, 1; Kibelka [Anm. 7], S. 298) zu denken, besteht hier kein Anlaß. Beim zweiten Teil des zitierten Satzes scheint Engelen vergessen zu haben, daß es sich bei dem ›Tum‹ um einen Marienpreis handelt. Wenn also überhaupt, dann wäre eine Auslegung des *anger* auf Maria als *hortus conclusus*²⁴ u. ä. näherliegend als Engelen ›freie Assoziationen‹; aber mir scheint, daß sie hier gar nicht nötig ist. Allgemeiner gesprochen: Eine solche Deutung, die nicht mehr zum eigentlichen Thema der Dichtung findet, zeigt, von welcher Wichtigkeit das Genre ist, dem wir für die Interpretation ein Denkmal zuordnen. Wird das ›Prinzip des Vorranges der Gattung‹ nicht anerkannt oder berücksichtigt, dann ist nur allzu leicht die Folge, daß das betreffende Werk in andere Traditionen und Konventionen eingereiht wird; die Fehlinterpretation folgt dann fast zwangsläufig. Die literarische Kategorie der Gattung ist auch für eine unter bedeutungskundlichem Aspekt vorgenommene Interpretation stets im Auge zu behalten. Ganz interessant ist es, zu beobachten, wie Heinrich V. 1 *Über alles rises blat* die Angabe Konrads von Megenberg (Anm. 40, S. 459, 10) *der ist grüen ob allen grüenen dingen* konkretisiert und sich damit (*rises blat*) eines der ›Gerüstwörter‹ schafft, auf das er beim sprachlichen Aufbau der Allegorese zurückgreifen, das er an die Umschreibung von Jes. 11, 1 in V. 6f. anschließen kann.

Die Paraphrase des Abgesanges in der folgenden, dem Chryso lith gewidmeten Strophe (136) ist recht ungenau:

um 1200, München 1977 (Medium Aevum 33); dazu Christel Meier, AfdA 91 (1980), S. 11–20. Vgl. auch Christine Mohrmann, ›Locus refrigerii‹, in: Etudes sur le latin des Chrétien II, Rom 1961, S. 81–91; Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 1982 (dtv Wissenschaft 4407), S. 37ff.

²⁴ Vgl. z. B. LCI II, 78f. s. v. Garten; III, 380f. s. v. Paradies; Heimo Reinitzer, Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter, Wolfenbüttel 1982 (Wolfenbütteler Hefte 12).

er zierte dich mit siner wisheit erze
 da er den sun uß dines herzen kerze
 dort in des fluches swerze
 ließ lüchten der verhofften schar.

Eine genaue Übersetzung der Verse zeigt, wie wenig Engelen Heinrichs Wortlaut ernst nimmt und ihm gerecht wird: »Er [sc. Gott] schmückte dich [sc. Maria] mit dem Erz [vgl. V. 6] seiner Weisheit²⁵, als er den Sohn aus (von) der Kerze deines Herzens²⁶ dort in die Finsternis des Fluches hineinleuchten ließ für die verzweifelten Menschen (für die Menschen, die die Hoffnung aufgegeben hatten)«. Überhaupt wirkt nach dieser Strophe weder »Marias Weisheit auf die Menschen«, noch hat Christus »die im Dunkel der Sünde Lebenden mit dem Licht der göttlichen Weisheit erleuchtet« (S. 294). Vgl. vielmehr den Johannesprolog (1, 5; 9ff.), Mt. 4, 16 und andere Stellen mehr, die in der Lichtmetaphorik die Inkarnation des Messias umschreiben. Farb- und Eigenschaftsbeschreibung stimmen bei diesem Stein nicht zu Konrads (Anm. 40, S. 442) Angaben, wohl aber mit denen des ›Prüler Steinbuches‹ (ed. F. Wilhelm) überein. Eine Farbauslegung fehlt.

Als Ergänzung zu dieser Strophe sei noch eine Vermutung gestattet. In V. 7f. . . . *den* [sc. Christus] *in milde ruf der sterne sweif bewiset hat* ist offenbar ein umfangreicher Motivkomplex zu einem kompliziert aufzulösenden Bild zusammengeschoßt. Mit *in milde ruf* ›zum, beim Ruf der Milde‹ scheint mir entweder auf den ›Streit der Töchter Gottes‹, insbesondere auf die Rede der *Misericordia* angespielt zu sein (s. dazu Eduard Johann Mädgers Abhandlung, Bern/Frankfurt 1971), oder auf den damit auf das engste verbundenen ›Ratschluß der Erlösung‹ und die Rolle des Hl. Geistes als Vertreter der *Misericordia*; dabei ist dieses allegorische Motiv oftmals in Verbindung mit der Verkündigung dargestellt, s. Gertrud Schiller (Anm. 6), I, 20ff. oder Gorissen (Anm. 57), S. 400–405. Bei der Formulierung *der sterne sweif bewiset hat* ›(den) der Schweif der Sterne den Weg gezeigt hat‹ glaube ich nicht an eine Anspielung auf den Bethlehem-Stern und andere typologische Sterne des Plurals *sterne* wegen, den es zu erklären gilt. Vielmehr halte ich dafür, daß der Weg, der sonst für den Gottesboten

²⁵ Vgl. Stackmann (Anm. 4), S. 122 und V. 5 zu *wisheit*. Zu *milde* V. 7 s. Stackmann, S. 58 und Christoph Huber, Karl IV. im Instanzensystem von Heinrichs von Mügeln ›Der Meide Kranz‹, PBB 103 (1981), S. 63–91, hier S. 87.

²⁶ Vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 299; zu den Herz-Genitivumschreibungen und -metaphern s. S. 297–300; sie treten im ›Tum‹ besonders gehäuft auf.

Gabriel geschildert wird (s. Gisela Vollmann-Profes Komm. z. Otfried I, 5, 3–6), hier Christus selbst zugewiesen wird. Zu vergleichen wäre der Vorstellung, daß die auf den ›Erlösungsrat‹ unmittelbar folgende Inkarnation in das Bild des vom Himmel seinen Weg auf die Erde durch die Sternenbahnen nehmenden Sohnes gekleidet wird, der Lichtstrahl, der auf zahlreichen Verkündigungsbildern von oben, oft von Gott-Vaters Mund, auf Maria herabfährt und auf dem oftmals der Sohn, der in Kindesgestalt sein Kreuz trägt, herabschwebt; s. Gertrud Schiller (Anm. 6), S. 22ff., 54ff. So gedeutet, ließen sich die beiden Bildteile nicht nur stilistisch und syntaktisch als Einheit fassen, sondern die innige Verklammerung zeigte sich vielmehr als Ausdruck theologischer Stringenz und Korrektheit, die sich bei der anderen genannten und abgelehnten Auffassung von V. 8 nicht einstellte. Nicht der verbreitete theologische Gehalt, sondern die stilistische Besonderheit, beruhend in der bis an die Grenze des sprachlich Möglichen vorstoßenden Verknappung des Ausdrucks, wäre Heinrichs Beitrag zu diesem allegorischen Motiv.

Heinrichs Auslegung des Asbest, die, wie Engelen betont (S. 280, vgl. S. 264), singularär ist, lautet, wie so oft mit dem zweiten Stollen beginnend:

- 137, 5 in diner krone rand
 die gimm entzunte gotes hant,
 das sie in geistes füre brant
 und sider nie verleschet wart.
 du bist der stein, des tugent lischet nimmer:
 10 die flamme güß in unsers herzen wimmer
 – verbrenn des fluches zimmer –,
 das e inbant der sünden hant.

»Gottes Hand selbst hatte Maria, die Tugendreiche, mit *geistes füre brant* (7) entzündet«, heißt es bei Engelen statt: »Im Reif deiner Krone hat Gottes Hand²⁷ den Edelstein entzündet (s. V. 2)²⁸, so daß er im Feuer des Geistes brannte und seitdem nie ausgelöscht worden ist.« Er hat das Verb *brant* als Substantiv mißverstanden, das Zentrum der Deutung, die Inkarnation, nicht erwähnt. Den Abgesang deutet Engelen paraphrasierend wie folgt:

»Ihre Tugenden leuchten und vergehen nie [damit soll offenbar V. 9 gemeint sein]. Als Licht verstanden, können die Flammen ihrer Tu-

²⁷ Vgl. LCI II, 211 s. v. Hand Gottes.

²⁸ Vgl. Peter Kern, Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters, Berlin 1971 (Philol. Stud. und Quellen 55), S. 96ff. zur ›Licht-Feuer-Metaphorik‹, mit der die Inkarnation umschrieben wird.

gend das durch *wimmer*²⁹ verdunkelte Herz des Sünders erleuchten; als Feuer verstanden, verbrennen sie [bei Heinrich Imperativ] *des fluches zimmer*, das Produkt der der gnadenreichen *gotes hant* zuwiderhandelnden *sünden hant*.³⁰

Die Anredemetapher für Maria³¹ ist bei Engelen ebenso beseitigt wie die Tatsache, daß mit Hilfe der aus dem Dingbericht genommenen Verben ›entzünden‹ und ›nie auslösch‹ Heinrich die Allegorie ausfaltet.³² Überhaupt nimmt Engelen Heinrich als Dichter und Sprachkünstler nicht ernst, sondern behandelt ihn wie einen beliebigen Verfasser eines Edelsteintraktates ohne jeglichen poetischen Anspruch und übersieht, daß Heinrich einer der Hauptvertreter des sogenannten geblühten Stils ist.³³ Für die Schlußverse 10–12 schlägt Kibelka (Anm. 7), S. 280 eine von Stackmanns Textherstellung abweichende Interpunktion vor; er liest V. 12 *da e uns bant* . . . und versteht: »Um die Zerstörung des Fluchs (in dessen Wohnung uns die Sünde gefesselt hatte) betet der Dichter in der einmal eingeleiteten Metaphorik.« Abschließend macht Engelen eine – wie mir scheint – unbeweisbare Aussage über die relative Chronologie der Sprüche Heinrichs – vorausgesetzt, man nimmt seine Formulierung wortwörtlich.³⁴ Als Quelle für den in keiner der biblischen Steinreihen vorkommenden und auch bei Konrad von Würz-

²⁹ Nach Stackmann (Anm. 4), S. 36 Nr. 23, ist *wimmer* »ungeklärt«. Die Parallelstellen 27, 10; 38, 10; 184, 9; 336, 18; im ›Tum‹ 154, 9 zeigen, daß die Bedeutung in Richtung ›Kammer‹ gehen muß, vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 280. Engelen versteht *wimmer* offenbar als ›Sünde, Makel‹ u. ä.

³⁰ *sünden hant* z. B. auch 134, 7; vgl. Stackmann (Anm. 5) z. St. und ders. (Anm. 4), S. 158 (wie o. Anm. 15).

³¹ s. Kibelka (Anm. 7), S. 278.

³² s. Kibelka (Anm. 7), S. 279f.

³³ Stackmanns (Anm. 14) Argumente für die Beibehaltung dieses Begriffes, die er gegen Nyholm (Anm. 4) vorbringt, sind recht überzeugend, s. bes. S. 344ff.

³⁴ »An diese mariologische Deutung anknüpfend, sieht Heinrich später im Asbest . . . eine auf Weltliches bezogene Deutung« [Hervorhebung von mir].

Jörg Hennig, Chronologie der Werke Heinrichs von Mügeln, Hamburg 1972 (Hamburger Philol. Stud. 27), S. 241, bringt zu dieser Frage nichts. Heribert A. Hilgers hat vor Hennigs methodischem und sachlichem Vorgehen gewarnt und stärkste Bedenken angemeldet, *ZfdPh* 98 (1979), S. 122–128. Dieses Urteil kann ich nur unterstreichen und will es an einem Beispiel zusätzlich erhärten. Hennig hat die Vv. 237–254 aus ›Der Meide Kranz‹ (ed. W. Jahr)

burg und Frauenlob fehlenden *abeston* liegt Konrad von Megenberg (Anm. 40, S. 434) besonders nahe. Die Farbangabe fehlt, entsprechend die Auslegung wie beim Calzedon.

Auch beim siebenten Stein, dem Chrysopas (Str. 138) vermischt Engelen in seiner Paraphrase die von Heinrich säuberlich geschiedene Sachbeschreibung und Auslegung: »Er trägt die Farben des Goldes und des Purpurs, die sich gleichsam verflochten haben« (S. 296) – *als golt in purpur* (V. 3) und *der gotheit golt mit diner küsheit röte sich flacht* (V. 9f.). Über die ungewöhnliche Auslegung der *röte* sagt Engelen nichts. »Das Rot der Inkarnation und *virginitas*«³⁵ scheint Heinrich im Sinn zu haben. Wie Engelen

ausführlich interpretiert und gewaltig ausgreifende Folgerungen daran angeknüpft (S. 201ff.). Er hat richtig gesehen, daß in der Rede der *Loica* die Kategorien des Porphyrius vorgeführt werden – nähere, doch nicht vollständige Spezifizierung bei Christoph Huber, wort sind der dinge zeichen. Untersuchungen zum Sprachdenken der mhd. Spruchdichtung bis Frauenlob, München 1977 (MTU 64), S. 131ff. Hennig hat auch richtig gesehen, daß V. 248f. die Kategorie der *differentia* stehen muß. Doch alles andere, was daran anschließt, ist im höchsten Grade abwegig und beruht auf Grund eines Übersetzungsfehlers auf falschem Textverständnis, einschließlich *unredelich* V. 247 (S. 212f.); man braucht sich auf eine Widerlegung gar nicht erst einzulassen: *wider* V. 248 ist *aries*, *species* zum *genus tir*; ebenso *her Friderich*, der *species mensch* ist zum *genus tir* (vgl. 151, 4 im Vergleich mit Konrad von Megenberg, Buch der Natur [ed. F. Pfeiffer], S. 335, 17f.). *stir* V. 241 ist *aries*, wie V. 2355, 2364ab, 2365ff. beweisen, und nicht ›Stier‹; aus diesem Mißverständnis folgen die weiteren und der Zwang zur Konjektur. Daß Heinrich auf das ›gelockte Haar‹ des Widders Wert legt, zeigen die Parallelen V. 2368 und Spruch 302, 8. Daher ist Jahrs Interpunktion V. 241f. zu ändern: V. 241 Komma statt Fragezeichen; V. 242 Fragezeichen statt Punkt nach *fisch*; nach *tir* Punkt. So verstanden löst sich die Schwierigkeit der Stelle auf. Vgl. auch Huber (Anm. 25), der ebenfalls Jahrs Interpunktion ändert und Hennigs ›Argumente‹ ignoriert.

³⁵ s. Meier (Anm. 12), S. 147ff. und dies., Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen, Frühmal. Stud. 6 (1972), S. 274. Zu erinnern ist auch an das Erröten aus Schamgefühl und Liebe, s. z. B. W. Wilmanns/V. Michels, Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide, Halle/S. ²1916 (Germ. Handbibl. I, 1), S. 278, 256 mit den Anm. IV, 400 und IV, 186 (zu 74, 28); Stephan Kohl, Wissenschaft und Dichtung bei Chaucer, dargestellt hauptsächlich am Beispiel der Medizin, Frankfurt 1973, S. 246 (zu den medizinischen Grundlagen Hinweise); Wiebke und Hartmut Freytag, Zum Natur-

dazu kommt, *din küsch in gotes brüste wut und wold verdemphen fluches swal* (V. 7f.) mit »als Reine besänftigt Maria Gottes Zorn und bewegt ihn, menschliche Natur anzunehmen« (S. 297) zu paraphrasieren, weiß ich nicht; offenbar ist *wut* – *furor* verwechselt mit *wut* – *ibat*³⁶. Der letzte Satz, den Engelen zu dieser Strophe schreibt, ist entweder syntaktisch oder inhaltlich mißverständlich. Denn die magische Kraft: *leides mist und sorg er rüt uß herzen tal* (V. 3f.) wird von Heinrich gerade nicht auf die Inkarnation gedeutet, sondern vielmehr die Farbe; und die Farbverbindung von *golt* und *purpur* verweist dementsprechend nicht »auf die so eingegangene Verbindung zwischen Menschheit und Gottheit« (S. 297). Es ist Heinrich nicht zuzumuten, daß er eine Aussage über die Inkarnation mit einer über die Zwei-Naturenlehre verwechselnd mengt; wenn auch die Menschwerdung Christi und seine zwei Naturen nicht voneinander zu lösen sind.³⁷ 192, 10 *und flacht sin golt mit unser siden flachse* oder 17, 4f. *die waren trinitat, die ir nature sint zu uns geflochten hat* zeigen sehr deutlich, daß Str. 138 nicht die zwei Naturen Christi thematisiert sind. Die Wirkung der Menschwerdung Christi (*von solches heils gelöte*³⁸ V. 11) ist es, die

eingang von Wolframs von Eschenbach Blutstropfenszene, *Studi medievali*, 3^a Ser. 14 (1973), S. 301–334, hier S. 303ff. zur Verbindung von ›rot‹ mit *castitas* bzw. *caritas*; Paul Schultz, *Die erotischen Motive in den deutschen Dichtungen des 12. und 13. Jh.*, Diss. phil. Greifswald 1907, S. 16ff.

³⁶ Zur Tradition dieser Fehlleistung s. Stackmann (Anm. 4), S. 71 Anm. 2. Vgl. bei Heinrich Spr. 120, 6; 128, 3; 158, 8 Laa.; 160, 1; 382, 15; ›Der Meide Kranz‹ (ed. W. Jahr), V. 102; 1297 u. ö.; vgl. Gerhardt (Anm. 13), S. 135; zwei Beispiele aus Blutsegen bei Alois Bernt, *Altdeutsche Findlinge aus Böhmen, Brünn/München/Wien 1943*, S. 135: *Vor stant, blut, durch alle dy flut, dy gote durch seyner heyligen wunden wut und unde beschirme mich das pluot, daz dir durch die selben wunden wuot*. Zu den Reimwörtern *rut* s. Nyholm (Anm. 4), S. 88; zu *flut* Stackmann (Anm. 4), S. 40.

³⁷ Vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 50, 142, 150.

³⁸ Unter *gelöte* ist wohl nicht das bei Lexer I, 823 belegte Wort zu verstehen (›Gewicht‹), sondern ein bei Lexer nicht belegtes Kollektiv zu *löt* ›reinigung, brand des edlen metalles‹ (Lexer I, 1961), wobei der Vorgang des ›Zusammenschmelzens‹ mitzudenken ist. Vgl. die dort angegebene Stelle aus dem ›Liedersaal‹ I, Nr. 50, V. 41ff. (›Frau Ehrenkranz‹): *Sach ich die sun vz morgen rot Das liechtes golt jn füres lot Nie schain jn brünstlicher*; s. auch Meier (Anm. 12), S. 180ff. Zur Genitivmetapher vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 296.

den Menschen aus den Fesseln der Sorge entrinnen läßt; an magische Edelsteinkräfte braucht man daher in der Auslegung nicht mehr zu denken. Bei Konrad von Megenberg (Anm. 40, S. 439, 30) ist der Stein grün, bei Heinrich, ebenso wie u. a. im ›Prüler Steinbuch‹ (ed. F. Wilhelm), rot.

Dem Achat der Str. 139 widmet sich Engelen nicht; der Stein selbst wird S. 276f. abgehandelt, auf Heinrich dabei – ebenso wie bei Christel Meier (Anm. 12), S. 399 – nur verwiesen, Kibelkas Interpretation (Anm. 7, S. 278f.) wird nicht genannt. Nachdem Georg Steer die These aufgestellt hat, nach der »man im Blick auf die frappierenden Übereinstimmungen zwischen beiden Autoren doch eher geneigt ist, eine literarische Abhängigkeit Heinrichs von Konrad von Megenberg anzunehmen oder zumindest nicht auszuschließen, als die direkte Benutzung lateinischer Quellen durch Heinrich . . . zu postulieren«,³⁹ hätte es nahegelegen, an den Edelsteinstrophen diese These zu überprüfen. Gerade die Beschreibung des Achats, die ungewöhnlich ausführlich ist (V. 1–8) – dafür opfert Heinrich die Auslegung der Farben des Steins –, hätte zu einem Vergleich eingeladen, und für die mariologische Edelsteinallegorese bietet Konrad zahlreiche Beispiele.⁴⁰ Denn auch Kibelka (Anm. 7) nennt Konrad nur unter vielen anderen (S. 279 Anm. 70), geht auf die Möglichkeit einer direkten Benutzung einer volkssprachlichen Quelle durch Heinrich – entsprechend dem Tenor seines Buches – gar nicht ein.

Die beiden letzten Proprietäten übernimmt Heinrich fast wörtlich, aber in umgekehrter Reihenfolge, aus Konrad von Megenberg (Anm. 40, S. 432). Für die erste, für die auch Christel Meier (Anm.

³⁹ s. Konrad von Megenberg, Von der sel, hsg. v. Georg Steer, München 1966 (WPM 2), S. 102f., s. auch S. 101, 109, 112. Eine Überprüfung auf breiter Grundlage von Steers These, die mir zu Recht zu bestehen scheint, wäre wünschenswert. Vgl. auch Verf. Lex. ²III, 824. Str. 334 und 335 mit den Edelsteinen *memphites* und *pirophilus* berühren sich besonders eng mit Konrad von Megenberg (Anm. 40), S. 452 und 456; Engelen hat diese Beziehung bei diesen recht selten genannten Steinen S. 347f., 356f. nicht angezeigt.

⁴⁰ Vgl. Konrad von Megenberg, Das Buch der Natur, hsg. v. Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Nachdruck: Hildesheim 1962, S. 432, 8ff.; 437, 32ff.; 439, 4ff.; 440, 1ff.; 442, 20ff.; 449, 15ff.; 450, 7ff. usw. Vgl. Uwe Ruberg, Allegorisches im ›Buch der Natur‹ Konrads von Megenberg, Frühmal. Stud. 12 (1978), S. 310–325; Reinitzer (Anm. 13), S. 38ff.

12) keine genaue Parallele kennt (S. 434, Anm. 1549), möchte ich ebenfalls Konrad als Quelle ansehen, nur daß Heinrich die Proprietät gewissermaßen umgekehrt formuliert und stark blümt. Denn zieht man Heinrich auch als Dichter in Betracht, so lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen *und macht in* [sc. der den Stein trägt] *gnaem und zimleich den läuten* und *der stein gedanke arg vertribet uß des mutes sarg* bei jeweils verschiedener Blickrichtung nicht verkennen.

Als neunten Stein im Diadem Marias führt Heinrich den Amethyst (Str. 140) auf; ihm widmet sich Engelen S. 278 f., vgl. S. 259. Dabei hat er (s. o.) den ›Tum‹ als Gesamtwerk aus dem Blick verloren: »von der Farbe des Veilchens ausgehend, scheint er lose assoziierend zur Palme des Friedens [V. 11 f.] zu gelangen, als die er Maria bezeichnet«. ⁴¹ Denn diese ›Personenmetapher‹ ⁴² gehört zu »einer ganzen Reihe von Stichworten und Parallelmotiven« ⁴³, die auf die Baumstrophen 148–154 hinweisen, und unter denen die Palme bezeichnenderweise fehlt. Ähnlich wird 121, 9 mit *lempel* auf die Tierstrophen 128–131 vorausgedeutet, wo aber das Lamm

⁴¹ Vgl. zur auf Ecclesiast. 24, 17–23 beruhenden Verbindung von Bäumen und Tugendallegorien den Hinweis auf ein etwas abgelegenes Beispiel bei Christoph Gerhardt, *Der Phönix auf dem dürren Baum*, in: *Natura Loquax* (Anm. 13), S. 106. Zur Palme s. auch Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Schulprogramme Seitenstetten 1886–1894, Nachdruck Darmstadt 1967, S. 180 ff.; Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst IV, 1: Die Kirche*, Gütersloh 1976, S. 68. Im LCI III, 364 f. fehlt die mariologische Deutung der Palme.

⁴² s. Kibelka (Anm. 7), S. 278 und 292.

⁴³ s. Stackmann (Anm. 4), S. 74, wo allerdings diese Stelle nicht genannt wird.

⁴⁴ s. Stackmann (Anm. 4), S. 166 ff., Zitat S. 166. Einiges weitere Material aus den Steinstrophen des ›Tum‹ sei hier angeführt: Vgl. *der sele ougen* 139, 11; 122, 9. *leides mist* 132, 3; 138, 3, s. Stackmann, S. 38. *zungen blat* 141, 11; 179, 10; vgl. 144, 1 und ›Ackermann aus Böhmen‹ (ed. W. Krogmann), 25, 44 *der zungen dünnnes blat. zorn* u. Gen. 143, 3 u. ö., s. Stackmann, S. 74, 156; Kibelka (Anm. 7), S. 272. *bach* u. Gen. 133, 6 u. ö., s. Stackmann, S. 156. *ußriuten* 132, 8; 138, 4, s. Stackmann, S. 37. *felzen* 133, 9 (s. Stackmann, S. 34); 136, 7; vgl. auch Kern (Anm. 28), S. 254 ff. *sunder/ane schranz* 135, 5 u. ö., s. Stackmann, S. 33; Nyholm (Anm. 4), S. 88. *ban* (142, 12), *is* (143, 9) und *dach* (143, 1) s. Stackmann, S. 38.

selbst nicht vorkommt. Wie dicht »das Gewebe der ornamentalen Responsionen« ist, das den ›Tum‹ zu einem planvoll geordneten Ganzen zusammenhält, hat Stackmann an dem Metaphernkomplex ›Meer‹ herausgearbeitet.⁴⁴ Was Engelen, wie schon mehrfach, als loses Assoziieren versteht, erweist sich als ein ganz bewußtes, kunstvolles Bauen und Konstruieren. Daß dieses durchdachte Vorgehen Heinrichs sich auch auf die Strophe im Einzelnen bezieht, also auch alles andere als ein loses Assoziieren ist, erhellt daraus, wie der Gedankengang in eine ›fortgesetzte Metapher‹⁴⁵ gebracht worden ist. »Heinrich . . . deutet wie Brun den Amethyst primär wegen seiner Wirkung gegen Trunkenheit. Diese versteht er als die Verstrickung des Menschen in Sünde und Tod, von dem Maria die Menschheit als Amethyst errettet hat« (S. 278) – so der Gedankengang. Aus der Trunkenheit, die die Vernunft *einschläfert* und gegen die der Amethyst schützt, und – so die Auslegung – dem *Schlaf der Sünden* (vgl. Prov. 6, 9; Meier [Anm. 12], S. 436)⁴⁶, aus dem Maria uns *aufweckt*, wird der Bildbereich entwickelt bis hin zu Maria der Palme, in deren Schatten wir (wach) stehen wollen. Dabei ist wohl weniger an ›die Palme des Friedens‹ zu denken als an Cant. 7, 7 (*statura tua adsimilata est palmae*) und Cant. 2, 3 (*sub umbra illius quam desideraveram sedi*) und daran: *Palma porro arbor victoriam significans, altitudinem crucis optime significat spem de supernis habendam, non ad infima deprimendam* (PL 184, 733) oder *bonum finem pia palma figurat* (Anal. hymn. 31, S. 97, Nr. 80, 15. Jh.). Die ›fortgesetzte Metapher‹ mit antithetischer Anordnung⁴⁷ von ›Schlaf‹ und ›wach‹, die die Strophe strukturiert, scheint mir wichtiger zu sein als Engelen allzu knapper Hinweis, wie »Allegorie in Metaphorik umschlagen kann« (S. 259). Auch bei diesem Stein schließt sich Heinrich fast wörtlich den Formulierungen Konrads von Megenberg (Anm. 40, S. 431 f.) an. Eine Farbauslegung fehlt hier wie beim Saphir, Chrysolith und Magnet. Bei der Beschreibung der Farbe und Proprietäten der Steine variiert Heinrich also beständig inhaltlich und formal, bezieht auch die Auslegung in diese Variationen ein.

⁴⁵ s. Kibelka (Anm. 7), S. 295 ff.

⁴⁶ s. Stackmann (Anm. 4), S. 40. Vgl. im Rätselspiel des ›Wartburgkrieges‹ (ed. T. A. Rompelman), Str. 3 ff. die Sündenschlafallegorie. Zu *todes mar* s. Stackmann, S. 53 und Kern (Anm. 28), S. 60; zu *sünden twalme* s. Stackmann, S. 34, 40; Kibelka (Anm. 7), S. 278.

⁴⁷ s. Kibelka (Anm. 7), S. 296.

Verse aus Str. 141, deren Inhalt der Karfunkel⁴⁸ bildet,

7 den stein got satzt in dinen kranz
 und treib des fluches swerze dann.
 da dir sins adels gimme wart gesendet,
 uns leides nacht in freuden tag gewendet
 wart.

rafft Engelen zu einer Paraphrase:

»Sie selbst [sc. Maria] vertreibt als Karfunkel *des fluches swerze*, sie selbst verwandelt des Menschen *leides nacht in freuden tag*. Ein gewandeltes Verständnis des Karfunkels ermöglicht die sprachliche Gestaltung eines gewandelten Bildes von Maria« (S. 326).

Doch ist bereits bei diesen wenigen Worten Engelen zu dieser Strophe die Basis, die Paraphrase, brüchig, und damit auch die Schlußfolgerung hinfällig. »Diesen Stein (sc. den Karfunkel) setzte Gott in deine Krone und vertrieb (damit) die schwarze Nacht des Fluches.⁴⁹ Als dir der Edelstein seines Adels⁵⁰ geschickt wurde, da wurde für uns die Nacht des Leides in den Tag der Freude verwandelt.« Maria und der Karfunkel werden gerade nicht in eins gesetzt; denn auf der metaphorischen Ebene sind Dingbericht und Auslegung zwar ineinander verzahnt, formal sind beide jedoch stets deutlich auseinandergehalten (s. u.). Aus Maria leuchtet also der inkarnierte Christus. Kibelka (Anm. 7) hat ja auch daher bemerkt: »Besonders im ›Tum‹, dem Marienpreis, fällt auf, wie sehr die Inkarnation mit der Erlösung verknüpft erscheint« (S. 130).⁵¹

⁴⁸ s. Reinitzer (Anm. 13), S. 31, dessen kurze Bemerkungen weit über Engelen – auch über Meier – hinausführen.

⁴⁹ 141, 8 *und treib des fluches swerze dann* schließt an V. 2 an *karfunkel lüchtet sam das für*; vgl. o. 136, 11 *des fluches swerze*, das sich auf *liechte funken* V. 4 bezieht. Vgl. weiterhin 148, 12 *und trib des fluches norden dann*, wo aus V. 4 *des norden heft* aufgegriffen wird, s. Barbara Maurmann, Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters, München 1976 (Münstersche Mittelalter-Schriften 33), pss.; 120, 11 *des fluches nacht verdamme*, wo *sunn* von V. 3 fortgeführt wird. Zum »Prinzip der Bildmehrheit für die gleiche Bedeutung« s. Stackmann (Anm. 14), S. 337.

⁵⁰ s. 142, 7 und Stackmann (Anm. 4), S. 38 mit weiteren *gimme*-Belegen im ›Tum‹. Zur Übersetzung von *gimme* s. Engelen, S. 19f. Zu *adel* s. Huber (Anm. 25), S. 69.

⁵¹ Vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 276. Die Christozentrik der Marienfrömmigkeit und Marienandacht betont sehr stark Andreas Heinz, *Dominica et Advocatrix. Zeugnisse zisterziensischer Marienfrömmigkeit in*

Dementsprechend spielen die Passion Christi und Maria, die ›Schmerzensreiche‹, sowie die Maria der Marienklagen im ›Tum‹ keine besondere Rolle, vielmehr tritt Maria im allgemeinen als *regina coelorum* auf.

Für diesen Stein nennt Heinrich keine eigene Proprietät, variiert hier in diesem Punkt; auch Christel Meier (Anm. 12, S. 398ff.) führt den Karfunkel nicht unter den Mitteln gegen Augenkrankheiten an, denn dahingehend darf man V. 3/4 nicht verstehen. Vielmehr wird das V. 1–3 Gesagte fortgeführt. Man stelle sich eine Verwendung vor wie z. B. im ›Priester Johannes-Brief‹ (Anm. 77), wo auf dem Palast zwei Karfunkel angebracht sind, die nächtliche Wanderer vor Verirrung schützen sollen (§ 57, s. S. 953 [127]), oder den Karfunkel, den Enites Pferd an einem Zopf vor sich her trägt (›Erec‹, V. 7739 ff.).

Die nächste Strophe (142) deutet Engelen kurz: »Weil der Topas, ins Wasser geworfen, dieses nicht aufwallen läßt, wie starkes durch Flammen auch erhitzt werden möge [genauer: wie gewaltig auch die Anstrengung der Flammen sein möge], bedeutet er bei Heinrich von Mügeln Maria« (S. 237); ähnlich ein zweites Mal (S. 380). Hier hat schon Christel Meier (Anm. 12) mit ihrer Formulierung verbessert: »So wurde nach Heinrich von Mügeln Gottes durch die Sünde des Menschen bedingter Zorn, *der wallnde gotes haß*, gestillt durch das Eintreten der *geistes gimme* in Maria« (S. 258).⁵² Nicht erwähnt wird der besondere Aufbau der Strophe, in deren erstem Stollen die Dingbeschreibung steht, die im zweiten ausgelegt wird; der Farbbeschreibung und -deutung ist der Abgesang gewidmet. Zu dieser sagt Engelen: »Ungeachtet der genauen Farbangaben der Steinkunde glaubt Heinrich, der Topas trage *farbe aller steine in golt tgetrint*⁵³, um dies auf Maria zu deuten: Sie *habe form aller tugent eine*« (S. 380).⁵⁴ Keineswegs aber hat Hein-

einer Gebetsbuchhandschrift aus St. Thomas (um 1300), in St. Thomas an der Kyll. Beiträge zu der Geschichte der ehemaligen Zisterzienserinnenabtei, hsg. v. Bischöflichen Priesterhaus St. Thomas 1980, S. 109–156, bes. S. 111, 114, 117, 121, 133, 149; sie gilt auch für den ›Tum‹.

⁵² Vgl. Stackmann (Anm. 4), S. 76.

⁵³ Das textkritische ›Totenkreuz‹, das Stackmann gesetzt hat, unterschlägt Engelen in seinem Zitat und macht damit überdeutlich, wie wenig ihm an einem genauen Textverständnis liegt. 132, 2 und 140, 1 paraphrasiert Engelen die korrupten Stellen nicht.

⁵⁴ Vgl. Stackmann (Anm. 4), S. 143.

rich die Angaben der Steinkunde mißachtet, sondern ganz im Gegenteil zwei Traditionen kombiniert; so viel läßt sich trotz der Unsicherheit der Bedeutung von *getrint* sagen. Nach Christel Meier (Anm. 12) hat Beda den Traditionsstrang vertreten, nach dem der Topas goldfarbig ist, während auf Ambrosius und Isidor die Meinung von der Buntheit des Topas gründet; auch weitere Harmonisierungsversuche beider Überlieferungsstränge sind bezeugt.⁵⁵ *Sus* (V. 10) steht hier nicht in der üblichen gliedernden Funktion, indem es Dingbericht und Auslegung trennt.⁵⁶

Die zwölfte und letzte der Edelsteinstrophen (143) widmet Heinrich dem Magnet, dem bekanntesten der zwölf Steine, und verleiht ihr durch einen veränderten Aufbau ein ›Achtergewicht‹, stilisiert sie dadurch gewissermaßen als Schlußpunkt dieses Komplexes im Gesamtbau des ›Tum‹. Erstmals nämlich steht der Name des Steins nicht im Strophenbeginn, erstmals beginnt die Strophe nicht mit Farb- und/oder Naturbeschreibung des Steines, sondern besteht allein aus der Ausdeutung. Engelen hat die Abweichung im Bau der Strophe bemerkt und deutet sie: »In der späteren mittelalterlichen Dichtung lockert sich die Strenge in der Zuordnung zwischen Beschreibung und Auslegung der Edelsteine auf« (S. 253). Im Widerspruch hierzu heißt es noch unmittelbar davor: »Nachdem Heinrich von Mügeln elf Edelsteine beschrieben und ausgelegt hat, geht er beim zwölften, dem *agetstein*, den umgekehrten Weg [Hervorhebung von mir]« (ebd.). Genaues Lesen zeigt, daß beide Versionen Engelens nicht Heinrichs Text entsprechen; denn er hat hier auf eine Naturbeschreibung des Magneten gänzlich verzichtet.

Überhaupt – ganz entsprechend der Forderung Christel Meiers (Anm. 12, S. 370) – achtet Heinrich, wie sich an verschiedenen Strophen gezeigt hat, sehr sorgfältig darauf, die seit dem ›Physiologus‹ übliche Trennung zwischen Dingbeschreibung und Auslegung formal einzuhalten, wenn auch durch sprachliche und metaphorische Verflechtungen überspielt. Dies gilt jedenfalls für alle Steinstrophen und auch – bis auf die Zederstrophe 149 – für die Baumstrophen des ›Tum‹. Bei den vier Tierstrophen dagegen (128–131), bei denen die Dingbeschreibungen als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnten, brauchte Heinrich auf diese Trennung nicht zu achten. In ihnen sind Tierbericht und Auslegung unauflöslich ineinander verflochten, bzw. geht

⁵⁵ s. Meier (Anm. 12), S. 180 Anm. 207, 224 Anm. 414f. und S. 225 Anm. 417.

⁵⁶ s. Kibelka (Anm. 7), S. 278; Gerhardt (Anm. 13), S. 45; Nyholm (Anm. 4), S. 37 und vor allem Grenzmann (Anm. 11), pss.

dieser in jener auf, da jeder Hörer oder Leser die Sachinformation über das auszulegende Tier sich dazudenken konnte. Bei den Edelsteinen und Bäumen durfte offenbar Heinrich auf die Sachinformation nicht verzichten, da sonst die Auslegung, auf deren Deutungsziel der Dingbericht ausgerichtet war, ins Leere gegriffen hätte. Man könnte also von den vier Tieren als ›Realsymbolen‹ (s. Anm. 13) sprechen im Unterschied zu den Edelstein- und Baumsymbolen. Vielleicht glaubte Heinrich zu dem Verzicht auf die Magnetdingbeschreibung um so eher berechtigt zu sein, weil er von der Anziehungskraft des Magneten bereits im ›Tum‹ (Str. 125, 9ff.) berichtet hat; oder aber er rechnete damit, daß jeder seiner Hörer von der Kraft des Magneten wußte. Obwohl außerhalb des Blocks der Edelsteinstrophen stehend, sei die Str. 125 daher mitbehandelt.

Aber so wie Heinrich z. B. durch die Palme (Str. 140, s. o.) auf die Baumstrophen vorausweist, könnte er mit dieser Trennung bzw. Aufteilung des Magnetberichtes und der Magnetauslegung eine Verklammerung und Einbettung der Steinstrophen in den ›Tum‹ bezweckt und verwirklicht haben. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, daß 143, 10ff. auf den Block der Baumstrophen vorausgedeutet wird, und zwar mit der letzten ›fortgesetzten Metapher‹ des Komplexes der Edelsteine: *blut* (vgl. 148, 6; 152, 5; 153, 9; 154, 4); *rise* (vgl. 148, 5; 152, 3 und 5); *ast* (vgl. 148, 3; 149, 6; 153, 12); *sproß*; *frucht* (vgl. 148, 11; 149, 2; 151, 1; 152, 8). Dazu schlägt *jamers ise*, mit dem auf Christi Geburt im Winter angespielt wird, die Brücke zu 152, 7 *sünden is* und der ersten Baumstrophe 148, 4/12 *des norden heft*. Der inhaltlichen Verklammerung Entsprechendes findet sich auch im Formalen. Denn durch die Körner und die Barform wird die ›Einhornstrophe‹ (131) an die ersten beiden Edelsteinstrophen angebunden, während die letzte Steinstrophe (143) an die beiden folgenden angereimt ist, mit denen die arithmetische Mitte des ›Tum‹ erreicht ist.

Engelen hat offenbar nicht erkannt (S. 344), daß der Abgesang der Magnet-Strophe eine solche ›metaphorische Klammer‹ zu den Baumstrophen und nicht eine zu Str. 125 ist, wie er interpretiert. Wo er allerdings in der Str. 143 entdeckt, daß »Maria also der Magnet und auch die Überwinderin seiner bedrohlichen Anziehungskraft ist« (S. 344), ist mir unerfindlich. Daß Maria – wie des öfteren – von ihm einfach gleichgesetzt wird mit dem Edelstein, den sie in ihrer Krone trägt (V. 6f. *den du . . . in dinem kranze trüge ein*), zerstört zwar Heinrichs Rahmenkomposition des Edelsteinblocks, ist aber im Rahmen des Marienpreises noch verständlich (vgl. Str. 140). Wo aber hat der Rest der Interpretation im Text seinen Anhaltspunkt? Wie raffiniert und feingsponnen Heinrich diese Verbindungsfäden zwischen den Strophen des ›Tum‹ spinnt und knüpft, zeigt u. a. die Pelikanstrophe, die den Vierer-Tierblock eröffnet (128–131). Das Pelikanblut, das *durch gotes brüste phorte wut* (128, 3), knüpft an *des lebenden heils durchgehendes tor* (124, 12 und 121, 3ff.) an, vermittelt der typologischen Auslegung von Ezech. 44, 1–3 und 47, 1–2 auf die jungfräuliche Geburt Christi aus Maria und die Geburt der Kirche aus der Seiten-

wunde Christi.⁵⁷ Doch muß zuvor, um die Verse 125, 9ff. recht würdigen zu können, auf Heinrichs Verhältnis zu Konrad von Würzburg eingegangen werden.

Heinrich hat sicherlich Konrads von Würzburg ›Goldene Schmelde‹ gekannt⁵⁸, und am Ende des ›Prologes‹ im ›Tum‹ (Str. 118) legt er seine Beziehung zu diesem Vorbild dar.⁵⁹

Die Kolmarer Liederhandschrift bietet für 118, 1–4 eine andere Version. Diese einzige nennenswerte Variante in dieser Strophe ist sicher nicht durch ›Zersingen‹ entstanden, sondern eine bewußte Neufassung. Geäußert hat sich dazu nur Kibelka (Anm. 7, S. 224 Anm. 17), ohne den Sachverhalt klar zu erkennen. Denn *Von almitz hanns . . . der bischoff* ist kein anderer als Johann von Neumarkt. Bischof von Olmütz wurde er am 23. 8. 1364. Das ist also der terminus post quem für diese Variante. Da Johann auch Mariengebete verfaßt hat, allerdings hauptsächlich erst in seiner Olmützer Zeit, ist eine solche Nennung nicht ohne sachlichen Hintergrund. Wie ist sie aber auszuwerten? Zeigt die Kolmarer Handschrift den Rest eines Widmungsexemplars Heinrichs an den Bischof, womöglich in Form einer Separatausgabe des ›Tum‹? Oder hat Heinrich nur zum Zweck der ›Aktualisierung‹ Konrads Namen durch den eines ›Empfängers‹ ersetzt? Oder ist der Name des Bischofs der ursprüngliche, den Heinrich später für eine ›Gesamtausgabe‹ seiner Sprüche aus was für Gründen auch immer entfernt hat? Die Mügeln-Spezialisten und die der Kolmarer Liederhandschrift sollten sich mit dieser Stelle hinsichtlich der Biographie, der relativen und absoluten Chronologie Heinrichs beschäftigen. Denn mir scheint es die einzige Stelle des ›Tum‹ zu sein, die wenigstens die Möglichkeit zu einem Ansatz einer Datierung bietet. Was Christoph Petzsch, *Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte*, München 1978, S. 265f., zu dieser Variante sagt, betrifft die überlieferungsgeschichtlichen Fragen nicht.

Zentral ist in der Prologstrophe 118 der antithetische Vergleich von *getichtes twerg* (V. 5) und *getichtes risen* (V. 12), auf dem sie

⁵⁷ Vgl. Gerhardt (Anm. 13), Anm. 74, 184a; Rudolf Suntrup, *Te-Igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften*, in: *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 313 ff. Bekannt waren die Ezechielverse 47, 1f., »weil dieser Vers in der österlichen Zeit sonntags vor dem Hochamt zur Segnung mit dem Weihwasser gesungen wird«, s. Friedrich Gorissen, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar*, Berlin 1973, S. 521.

⁵⁸ s. Stackmann (Anm. 4), S. 52; ders. (Anm. 14), pass.

⁵⁹ Zur Interpretation dieser Strophe s. Stackmann (Anm. 4), S. 44, 64ff. und Kibelka (Anm. 7), S. 224ff.

aufgebaut ist und der übereinstimmend als »Demutsformel«, Topos der »Selbstverkleinerung« oder »Devotions- und Unterwürfigkeitsformel« verstanden wird.⁶⁰ Doch sieht man sich die Tradition dieses Vergleiches an, so wird klar, daß wir es nicht mit einem Topos der Unfähigkeitsbeteuerung u. a. m. zu tun haben, sondern mit einem Überbietungstopos: »Das Verhältnis des Mittelalters zur Antike wird in einem oft zitierten Vergleich dargestellt: In ihm identifizieren sich die mittelalterlichen Autoren mit Zwergen, die auf den Schultern von Riesen (Antike) sitzen. Sie könnten deshalb mehr und weiter sehen, nicht weil sie schärfere Augen hätten oder größer wären, sondern weil sie durch die Größe des Riesen in die Höhe gehoben seien . . . Während Alexander im Anschluß an diesen Vergleich davor warnt, die Leistungen der Antike sich selbst zuzuschreiben, stellt Petrus von Blois heraus, daß die Christen es gewesen seien, die die schon toten Lehren zu neuem Leben erweckt hätten.«⁶¹ Versteht man den Zwerg-Riese-Vergleich als Überbietungstopos, so wird manches in dieser Strophe verständlicher, der Unterschied zu Frauenlobs Preisstrophe und Totenklage auf Konrad deutlicher.⁶² Man versteht, warum sich Heinrich im

⁶⁰ So Stackmann (wie Anm. 59); Kibelka (wie Anm. 59) und Nyholm (Anm. 4), S. 46 Anm. 123. Vgl. auch Konrad von Megenberg, Buch der Natur (Anm. 40), S. 494 im gereimten Epilog, Z. 19ff.:

Daz ist daz däutsch von Megenberch.
wær daz ain ris und niht ain twerch
und wær ez aller sælden vol . . .

Zwar gehören die Apostel-Zwerge, die, entsprechend dem typologischen Schema von Verheißung und Erfüllung, auf den Schultern der Propheten-Riesen sitzen, wie es z. B. auf dem Taufstein im Merseburger Dom (um 1200) oder in Fenstern unter der Südrose in der Kathedrale von Chartres (um 1227) dargestellt ist, einem anderen Traditionsstrang an, doch ist die Parallelität des Überbietungstopos unverkennbar.

⁶¹ s. Roswitha Klinck, Die lateinische Etymologie des Mittelalters, München 1970 (Medium Aevum 17), S. 152f. Vgl. Elisabeth Gössmann, Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung, München/Paderborn/Wien 1974 (Veröffentlgn. d. Grabmann-Inst. NF 23), S. 71f.; Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, New York 1972 (Icon Editions 26), S. 110.

⁶² s. hierzu Karl Stackmann, Bild und Bedeutung bei Frauenlob, Frühmal. Stud. 6 (1972), S. 441–460; hier wird Frauenlobs Spruch 313 neu ediert und kommentiert; Nr. VIII, 26 in Stackmanns Ausg.

Unterschied zu Frauenlob selbst nennt⁶³, und warum er gerade in dieser Strophe mit besonders viel sprachlichem und metaphorischem ›Material‹ arbeitet, das sich zu Konrad in Beziehung bringen läßt.⁶⁴ Konrad der Riese ist zwar der Begründer des volkssprachlichen geblühten Marienpreises. Vollender aber ist Heinrich.

Es wäre wichtig, die genaue Bedeutung von *former* (V. 4) zu kennen; das Wort ist bei Lexer nicht belegt, kommt aber im ›Tum‹ noch einmal vor: *fiat din wort den former aller dinge schephet* (148, 9f., vgl. Stackmann [Anm. 4], S. 143). Daß eine Antwort auf diese Frage für das Verständnis des Dichters und seines künstlerischen Handelns von Bedeutung ist, zeigt ein Text wie Petrus Lombardus, *Sententiae in IV libris distinctae* (cura PP. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Grottaferrata 1971), lib. II., dist. I., cap. II.:

Creator enim est, qui de nihilo aliqua facit, et creare proprie est de nihilo aliquid facere; facere vero, non modo de nihilo aliquid operari, sed etiam de materia. Unde et homo vel angelus dicitur aliqua facere, sed non creare; vocaturque *factor* sive *artifex*, sed non *creator*. Hoc enim nomen soli Deo proprie congruit, qui et de nihilo quaedam, et de aliquo aliqua facit. Ipse est ergo *creator* et *opifex* et *factor*. Sed creationis nomen sibi proprie retinuit, alia vero etiam creaturis communicavit. In Scriptura tamen saepe creator accipitur tanquam factor et creare sicut facere, sine distinctione significationis [Hervorhebungen von mir].

Es sieht so aus, als ob Heinrich die bekannte hohe Selbsteinschätzung des von Gott inspirierten Künstlers, die Konrad von Würzburg mehrfach geäußert hat, nicht nur übernimmt, sondern durch die Bezeichnung *former* auf eine noch höhere Stufe rückt, die Dichtung einer ›Schöpfung aus dem Nichts‹ gleichstellt.^{64a}

⁶³ s. Stackmann (Anm. 14), S. 341.

⁶⁴ So wird man die Handwerksmetapher in V. 1f. *baß polieret hett dins lobes glas*, die mir in diesem Zusammenhang nicht wieder begegnet ist, als Überbietung von Konrads Schmiedemetaphorik zu verstehen haben; zu dieser vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 222ff. Str. 178 im ›Epilog‹ greift Heinrich den Zwerg-Riese-Vergleich noch einmal auf, diesmal aber ohne Konrad-Zitate, und er betont seine Zugehörigkeit zu der von ihm auf Konrad zurückgeführten Tradition des volkssprachlichen, geblühten Marienpreises hier stärker als im ›Prolog‹, der viel programmatischer gehalten ist. Zu *der künste berg* (118, 7) vgl. Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Rafael*. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim/New York 1977 (Stud. z. Kunstgesch. 6).

^{64a} Zur traditionellen Auffassung, ›daß der irdische Dichter sich nur vermittelnd, nicht schaffend und erfindend [sc. an seinem Werk] beteiligt hat‹, s. C. Stephen Jaeger, *Der Schöpfer der Welt und das Schöpfungswerk als Prologmotiv in der mhd. Dichtung*, ZfdA 107

Es war nötig, das Verhältnis von Heinrich zu Konrad kurz zu behandeln, um Engelens Deutung der Str. 125 widerlegen zu können.⁶⁵ Diese lautet:

Uß Jacob brinnder stern,
 der erge finster unde kern
 uß herzen git: dins liechtes gern
 die swebenden uf des jamers mer.
 5 e die sirene arg⁶⁶
 sie senken in des todes sarg,
 in sende der genaden bark
 und sie uß kummers banden scher.⁶⁷
 du bist der hoffelosen marnr eine,
 10 die an des alden fluchesagetsteine
 haften; die hastu, reine⁶⁸,
 gelöst von des felsen kraft.

Dazu äußert sich Engelen an zwei Stellen, die ich in Ausschnitten zitieren will:

»Auch die zwischen verschiedenen Edelsteinen wirkenden Kräfte vermögen die Herleitung spiritueller Deutungen zu begründen. Diamant und Magnet können das Eisen anziehen. In Gegenwart des Diamanten ist jedoch des Magneten Kraft verwirkt . . . Bei Kenntnis dieser Verse [sc. Spr. 260] und im Bewußtsein, daß Heinrich im Diamant ein spezifisches signifikans für Maria erblickt, wird die Auslegung, die sich an der Vorstellung ausrichtet, der Diamant überwinde die Anziehungskraft des Magneten, verständlich« [Zitat von 125, 9–12] (S. 239).

An der anderen Stelle heißt es (S. 345):

»Auch dieses Motiv [sc. daß Maria den Gesang der Sirenen überwindet] nimmt Heinrich von Mügeln in Anlehnung an den ›Physiologus‹

(1978), S. 1–18, hier S. 10. Zur ›modernen‹ s. Friedrich Ohly, *Deus Geometra*. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: *Tradition als historische Kraft*, hsg. v. N. Kamp u. J. Wollasch, Berlin/New York 1982, S. 39, allerdings mit späteren Belegen, die Heinrichs Formulierung noch bemerkenswerter erscheinen lassen.

⁶⁵ Eine Interpretation der Meer-Bildlichkeit dieser Strophe gibt Stackmann (Anm. 4), S. 166f. (s.o. Anm. 44).

⁶⁶ Zur Sirene s. Stackmann (Anm. 4), S. 45; Kibelka (Anm. 7), S. 284f. oder z. B. Walter Haug, *Das Mosaik von Otranto*. Darstellung, Deutung und Bilddokumentation, Wiesbaden 1977, S. 46ff., 101f.; Paul Michel, *Tier als Symbol und Ornament*. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs, Wiesbaden 1979, S. 68ff. u. ö.

⁶⁷ Vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 297.

⁶⁸ Zu Heinrichs Gebrauch dieses Adj. s. Stackmann (Anm. 4), S. 56.

und an Konrad von Würzburg auf. Hier ist Maria jedoch nicht nur der Leitstern, sondern auch die Barke, die, wohl als ohne Eisen erbaut gedacht, sich dem Magnetfelsen nähert und die Menschen, die an *des alden fluches agetsteine haften*, errettet. Diese Deutung ist nach der Schilderung des Magnetfelsens in der ›Kudrun‹ plausibel. Im Gegensatz zu ihr berichtet der ›Jüngere Titurel‹, selbst die Schiffe, die nicht mit Eisen hergestellt worden seien, würden vom Magnetfelsen angezogen (JT 5996 H). War Heinrich dies bewußt, so könnte Maria die Menschen allein als Leitstern und der *genaden bark* (II 125) nicht erretten. Aber Maria wird bei Heinrich auch durch den Diamanten bezeichnet (II 190; II 183) . . . Es darf daher vermutet werden, daß Maria als Diamant die Menschen, die *an des alden fluches agetsteine haften* (II 125), errettet, zumal sie *meitlicher küsche adamas* (II 190) ist und daher Christi Mutter werden konnte, mit dessen Erscheinung der alte Fluch gebrochen wurde.«

Sieht man einmal von Kleinigkeiten ab – so ist z. B. Maria nicht die Barke, sondern sie soll diese schicken; da den zweiten Stollen das Bild der Sirene beherrscht, sind die Spekulationen überflüssig, ob die Barke mit oder ohne Eisen erbaut sei –, so scheint mit der Kardinalirrtum Engelens zu sein, an dieser Stelle die Berichte vom Diamanten und Magneteten zu vermengen. Engelen verweist zwar auf das Vorbild Heinrichs, Konrads ›Goldene Schmiede‹, entwertet aber diesen Hinweis sogleich, indem er daneben und gleichwertig den ›Physiologus‹ und anderes mehr nennt. Bedenkt man Heinrichs Verhältnis zu Konrad im allgemeinen, das ich eben kurz skizziert habe, und sieht man sich im besonderen aus der ›Goldenen Schmiede‹ die betreffenden Verse an, so ist es offensichtlich, daß sich Heinrich ganz allein auf diese Verse bezieht. Vor allem ist es die Kombination von Sirene und Magnetberg, die Heinrich von Konrad übernimmt, beides im Rahmen der Meeresbildlichkeit und der von Maria als *maris stella*.

- 140 Maria, muoter und maget,
 diu sam der morgensterne taget
 dem wiselosen armen her,
 daz uf dem wilden lebermer
 der grundelosen werlde swebet:
 du bist ein licht daz iemer lebet,
 145 und im ze sælden ie erschein
 swenn ez der sünden agetstein
 an sich mit sinen creften nam.
 swaz diu syrene trügesam
 versenken wil der schiffe
 150 mit süezer dœne griffe,

diu leitest, frouwe, du ze stade;
 din helfe uz tiefer sorgen bade
 vil mangan hat erledeget.⁶⁹

Aus der Abhängigkeit Heinrichs von der ›Goldenen Schmiede‹ ergeben sich für die Interpretation Konsequenzen. Denn die die Wirkung des Magneten außer Kraft setzende *virtus* des Diamanten hat in Konrads Metaphernkette keinen Platz und kommt auch in der ›Goldenen Schmiede‹ nicht vor. Heinrichs Überbietung des gepriesenen Vorbildes ist nicht darin zu suchen, daß er in das Vorgeformte etwas hineingeheimnißt, das auch ein unvoreingenommener Leser und Hörer nicht bemerkt. Denn es ist auffällig, daß Heinrich den Diamanten in seinem Spruchwerk häufig erwähnt⁷⁰, aber nicht im ›Tum‹. Die ganze Strophe steht unter dem Leitwort ›Meer‹ und dessen Bildlichkeit. Die den Text strukturierenden Stichwörter⁷¹: Meer – Sirenen – Magnetberg – Meer der Welt – Sünder als Seefahrer – Maria als Stern und Steuermann⁷², der das Rettungsschiff schickt, waren durch Konrad vorgegeben. Sie übernimmt Heinrich, ›verjüngt‹ aber⁷³ die *alden sprüche*⁷⁴ und übertrifft so den Meister: »Unter gewissen Bedingungen, so hat sich gezeigt, setzt er die Aufgabe des Dichters in die stilistische Überarbeitung der *sprüche*«, wobei »die *sprüche* mit andern Worten die Träger der stilistischen und ästhetischen Eigenschaften des Gedichtes sind«. ⁷⁵ Es ist daher auch charakteristisch, daß Heinrich hier den ersten Bildkomplex des eigentlichen Marienpreises der ›Goldenen

⁶⁹ s. Konrad von Würzburg, ›Die Goldene Schmiede‹, hsg. v. Edward Schröder, Göttingen 1926. Vgl. auch aus Leich I (ed. E. Schröder), V. 125–132, doch stehen diese Verse, die Helmut de Boor, *Gesch. d. dt. Lit.* III, 1, S. 29 glänzend analysiert, Heinrich ferner.

⁷⁰ Vgl. Spr. 260, 373 (Magnet und Diamant). – 190, 12. – 69, 1; 210, 5; 383, 2 (vgl. Kibelka [Anm. 7], S. 292 und Engelen, S. 298f.) der Diamant als Metapher, vgl. dazu Heimo Reinitzer, Über Beispielfiguren im ›Erek‹, DVjs 50 (1976), S. 608ff., 639.

⁷¹ Über die ›Macht des Denkens in Stichworten‹ s. Stackmann (Anm. 4), S. 165; ders. (Anm. 14), S. 337; Gerhardt (Anm. 41), S. 87ff., bes. Anm. 79.

⁷² Zu *marner* s. Arthur Hübner, Das Deutsche im Ackermann, in: *Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit*, hsg. v. Ernst Schwarz, Darmstadt 1968 (WdF 143), S. 294.

⁷³ Vgl. Kibelka (Anm. 7), S. 219ff.; s. o. Anm. 19.

⁷⁴ Vgl. Stackmann (Anm. 4), S. 65.

⁷⁵ s. Stackmann (Anm. 4), S. 66 und 65.

Schmiede· unmittelbar nach dem Prolog aufgreift, also eine besonders hervorgehobene und ausgezeichnete Stelle sich auswählt zur Erneuerung. Warum Engelen für den ›Magnetberg‹ auf die ›Kudrun‹ verweist (S. 345), ist mir unklar; der ›Herzog Ernst‹ (mit Bartschs Belegsammlung) oder der ›Alexanderroman‹⁷⁶ hätten, wenn man schon auf literarische Denkmäler (im Gegensatz zur ›Fachliteratur‹) rekurrieren will, näher gelegen, als dieses in Deutschland doch relativ wenig bekannte Werk. Die Übersetzung von *agetsteine* (V. 10) mit Magnetberg rechtfertigt sich vielleicht aus der Bezeichnung *felsen* (V. 12), die Str. 260 und 373 fehlt, die beide dem Verhältnis von Magnet und Diamant gewidmet sind. Allerdings wird Str. 69 der *adamas*, den der namenlose Vogel und der Esel im Schnabel bzw. im Maule tragen, sowohl *stein* (V. 7, 11) als auch *fels* (V. 10 und 40, 2) genannt. U. U. ist also auch die Bezeichnung ein Hinweis darauf, daß der Diamant in Str. 125 nicht zur Deutung herangezogen zu werden braucht, daß vielmehr die Bezeichnung Mariens als ›einzigster Steuermann‹ (V. 9), der denen, die hoffnungslos am Magnetberg kleben, noch helfen kann, herangezogen werden muß. Daß in Str. 125 der *agetstein* in *malam partem* gedeutet wird, in Str. 143 dagegen in *bonam partem*, sei abschließend noch erwähnt.

Zieht man ein Resümee aus dem bisher Gesagten, so hat Engelen das Verständnis des ›Tum‹ an keiner einzigen Stelle so gefördert, daß es über das hinausginge, was wir bisher insbesondere durch die von ihm weitgehend ungenutzt gelassenen Arbeiten Stackmanns und Kibelkas gewußt haben; dafür ist viel Ungenaues, Schiefes oder ins Abseits Führende hinzugekommen; theologische Kategorien, Probleme und Fragestellungen tauchen kaum im Ansatz auf. Durch den Charakter eines Handbuches, das Engelen übersichtlich aufgebautes und gut erschlossenes Buch suggeriert, ergibt sich insbesondere bei Benutzern aus anderen Fächern leicht, daß die vielfach verfehlten Deutungsansätze und -versuche – denn zu eigentlichen Analysen und wirklichen Interpretationen, die auch den Stil und das Werk als Ganzes berücksichtigen, dringen Engelen Paraphrasen des Textes nie vor – übernommen werden und sich dadurch verfestigen.

⁷⁶ Vgl. Christoph Gerhardt, Die Skiapoden in den ›Herzog Ernst‹-Dichtungen, Lit. wiss. Jb. d. Görres-Ges. NF 18 (1977), S. 43 Anm. 76.

Anhand der Beispiele aus Heinrichs von Mügeln ›Tum‹ habe ich zwei Haupteinwände gegen Engelen vorzutragen. Der eine besteht darin, daß Engelen die philologische Grundvoraussetzung hat fallen lassen, die in einem möglichst genauen Textverständnis beruht. Häufig dienen die eigenen Paraphrasen als Grundlage der Interpretation, und diese sind, wie gezeigt, vielfach entstellt und den Text verzerrend. Probleme der Quellenbenutzung werden nicht sorgfältig genug beachtet.

Dieser Einwand sei an einem weiteren Beispiel erhärtet. In der Passage des ›Jüngeren Titurel‹, die aus dem ›Priester Johannes-Brief‹ stammt⁷⁷, heißt es:

Sardinicus dá swebende ist bogende ob den porten;
vergift hie vor behebende kan er mit kraft gar schiere

[z'allen orten.

Dazu erläuternd Engelen: ›Wenn Albrecht von Scharfenberg dem Sarder die Kraft zuschreibt, *vergift beheben* zu können (JT 6107 H), so folgt er nur seiner Vorlage‹ (S. 366). Diese lautet jedoch:

Maiores palacii portae sunt de sardonico inmixto cornu cerastis,
ne aliquis latenter possit intrare cum veneno.

Albrecht folgt also nur sehr bedingt seiner Vorlage, wenn er dem Sarder die ansonsten ihm fremde Kraft, gegen Vergiftung und Gift wirken zu können⁷⁸, zuschreibt. Denn dadurch, daß er die Angabe *inmixto cornu cerastis* wegläßt, schreibt er in Form einer Analogieübertragung dem Stein die Kräfte zu, die das Schlangenhorn in der Vorlage hatte, das seinerseits ebenfalls in Analogie zu anderen Tierhörnern mit entgiftender Wirkung⁷⁹ diese Kraft erlangt hatte. Rausch⁸⁰ hat gezeigt, daß das Prinzip der Analogieübertragung der Eigenschaften eines Trägers auf einen anderen, oft geradezu gehäuft, konstituierend ist für eine ganze Reihe von ›Naturdingen‹ im ›Jünge-

⁷⁷ s. Friedrich Zarncke, *Der Priester Johannes*. 1. Abhlg., Abhlg. d. phil. hist. Cl. d. königl. Sächs. Ges. d. Wiss. VII, 8, Leipzig 1879; S. 985 [159] der Text des JT., Str. 87, 1f.; im lateinischen Text entspricht Absatz 58, S. 917f. [91f.].

⁷⁸ Vgl. Meier (Anm. 12), S. 385ff. S. 384 wird dem Sarder die Möglichkeit zugeschrieben, Geschwüre und Wunden zu heilen. Siehe auch Friess (Anm. 16), S. 158ff.

⁷⁹ Zum Cerastes-Horn vgl. Gerhardt (Anm. 18), S. 162.

⁸⁰ Hans-Hennig Rausch, *Methoden und Bedeutung naturkundlicher Rezeption und Kompilation im ›Jüngeren Titurel‹*, Frankfurt/Bern 1977 (Mikrokosmos 2); vgl. ferner, wenn auch zu monokausal argumentierend, Ulla B. Kuechen, *Wechselbeziehungen zwischen allegorischer Naturdeutung und der naturkundlichen Kenntnis von Muschel, Schnecke und Nautilus*. Ein Beitrag aus literarischer, naturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 478–514.

ren Titulrel«, die als Albrechts Schöpfungen angesehen werden müssen, geschaffen nach diesem Konstruktionsprinzip.

Mein zweiter Einwand gegen Engelens methodisches Vorgehen besteht darin, daß er der totalen Atomisierung des einzelnen Denkmals zum Zwecke der bedeutungskundlichen Auswertung⁸¹ keine Gesamtbetrachtung des Werkes – wenigstens aber der Edelsteinstrophen – gegenüberstellt, in der die philologisch-literaturwissenschaftlichen Probleme der Dichtung behandelt, zumindest aber bedacht und berücksichtigt werden. »Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes«, meinte Heinrich Wölfflin⁸²; um wieviel beunruhigender ist es aber, wenn die Isolation des Werkes erst künstlich herbeigeführt worden ist. Mit einigen Beispielen habe ich – nicht zuletzt durch die oben gerechtfertigte Darstellungsweise – zu zeigen versucht, daß es ohne Schaden für die Dichtung und deren Verständnis nicht möglich ist, einzelne Strophen des ›Tum‹ oder gar nur die Dingberichte über die Steine aus ihrem Gefüge herauszubrechen, einzelne Strophen ohne Rücksicht auf den ›Tum‹ zu deuten. Diese Forderung gilt noch in einer zweiten Hinsicht. Denn zur Deutung der einzelnen Strophe des ›Tum‹ sollte erst einmal der ›Tum‹ selbst herangezogen werden, ehe man Parallelen aus den anderen Spruchbüchern bemüht. Engelens interpretatorischer Fehlgriff bei der Magnetstrophe hat deut-

⁸¹ Vgl. z. B. die Rezension Hartmut Freytags zu Reinildis Hartmann, *Allegorisches Wörterbuch zu Otfrieds von Weissenburg Evangelien-dichtung*, München 1975 (Münstersche Mittelalter-Schriften 26), PBB 101 (1979), S. 298–305, bes. 303f. – Daß von Seiten der Textlinguistik nichts Nennenswertes zum Verständnis Heinrichs zu erwarten ist, demonstriert Hans-Joachim Behr, *Der ›ware meister‹ und der ›schlechte lay‹. Textlinguistische Beobachtungen zur Spruchdichtung Heinrichs von Mügeln und Heinrichs des Teichners*, LiLi 10 (1980), Heft 37, S. 70–85 in wünschenswerter Deutlichkeit. Behr bemerkt nicht einmal, daß er nur die letzte Strophe einer Spruchreihe (224–229) traktiert. Deshalb ist nicht »aufgrund fehlender Vorinformationen die Kommunikation zwischen Autor und Hörer zunächst einmal gestört« (S. 78), sondern vielmehr die zwischen Text und Textlinguist.

⁸² s. Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 7. Vgl. auch Christoph Gerhardt, *Kröte und Igel in schwankhafter Literatur des Mittelalters*, *Med. hist. Journal* 16 (1981), S. 356 Anm. 52. Hier korrigiere ich die Fehlinterpretation von Konrads ›Goldener Schmiede‹, V. 38ff., s. Engelen, S. 100, 241, 301 Anm. 22.

lich gezeigt, wie an die Strophe herangetragenenes Wissen den Blick so verstellt, daß das nicht mehr gesehen (und erklärt) werden kann, was im Text steht.

Dem ›Element-für-Element-Vergleich‹ der einzelnen Edelsteine fehlt nicht zuletzt die ergänzende Frage nach den Prinzipien, nach denen die ganz spezifische Edelsteinauswahl im ›Tum‹ getroffen worden ist (s. o.). Die einzelnen Steine des ›Tum‹ gehen bei Engelen vollständig in der Darstellung der Tradition jedes einzelnen Steines unter und verlieren ihren Individualcharakter, den ihnen Heinrich sowohl bei der Dingbeschreibung als auch bei der Auslegung doch z. T. überdeutlich verliehen hat. Es reicht nicht aus

-das Sprachdenkmal stückweise mit passenden aber vereinzelt ›Parallelstellen‹ zu befußnoten oder einen solchen Element-für-Element-Vergleich in einem alphabetischen Katalog aufzulisten. Solche Methoden verleiten dazu, entweder Teile zu überlesen, in denen sich solche Parallelen nicht einstellen wollen, oder Teile überzubewerten, wo sich Material in Fülle anbietet. Beides kann zu Scheinproblemen führen. Außerdem wird hier ein zu einfaches Modell der Quellenabhängigkeit angenommen, welches suggeriert, es gebe entweder übernommene Stellen, oder Stellen, an denen der Autor selbständig sei. Das ›generative Prinzip‹, das den ganzen Text organisiert, kommt so nicht in den Blick.⁸³

Dementsprechend kommt Engelen, außer den sprachlich-stilistischen Details, von denen ich einige versucht habe zu benennen und zu belegen, nicht einmal als Problem in den Blick, welche Stellung der Block der Edelsteinstrophen im Gesamtaufbau des ›Tum‹ hat, ob die Edelsteine in einer ›Gebäudeallegorie‹ einen signifikanten Platz einnehmen, oder ob z. B. die Zahlengruppendeutung der zwölf Steine auf die Apostel⁸⁴, auf die als Fundament die Ecclesia gebaut ist (Ephes. 2, 19ff.), für Heinrichs ›Mariendom‹ anwendbar ist. Dabei ist noch zu bedenken, daß der Titel ›Tum‹ (s. 176, 1.7, vgl. 314, 12) und die Überschrift zu dem Spruchbuch nach Stackmanns Feststellung (Anm. 4, S. 43) von Heinrich selbst stammen, zur Interpretation also herangezogen werden dürfen.

⁸³ So über Hartmann (Anm. 81) Paul Michel/Alexander Schwarz, unz in obanentig. Aus der Werkstatt der karolingischen Exegeten Alcuin, Erkanbert und Otfrid von Weissenburg, Bonn 1978 (Stud. z. German., Anglistik und Komparatistik 79), S. 9. Vgl. Annemarie Hübnner, Korrespondenzbl. d. Ver. f. ndt. Sprachforsch. 1982, Heft 1-2, S. 12 mit Anm. 26.

⁸⁴ Vgl. Meier (Anm. 12), S. 83ff.

Man vergleiche den sehr anregenden Aufsatz von Walter Blank⁸⁵, dessen Ergebnisse und Erkenntnisse vielfach auf den ›Tum‹ übertragbar sind. Trotz Blanks Warnung vor allzu konkreten Vorstellungen von einem spirituellen Bau scheint es mir den Versuch wert, einmal gründlich durchzuspielen, ob der Aufbau des ›Tum‹, also eines Mariendomes, mit der Kreuzform in Verbindung zu bringen ist, wie Stackmanns Analyse (s. o. Anm. 4) es nahezulegen scheint; oder mit einem Zentralbau, woran offenbar Brinkmann (s. o. Anm. 4) denkt: »Das Werk legt um die Mitte . . . drei Ringe: der äußere Ring . . . gehört dem Dichter als Autor . . .; der mittlere Ring gehört der Heiligen Schrift . . .; der innere Ring enthält die Zeichen der zweiten Sprache« (S. 123).⁸⁶ Lassen sich die 72 Strophen des ›Tum‹ mit den 72 Chören⁸⁷ des Gralstempels in eine, wenn auch nicht unbedingt quellenmäßige Verbindung bringen?⁸⁸ Gibt es Verbindungen zur *urbs quadrata*, dem ›Himmlischen Jerusalem‹, in dessen Mauern ja die 12 Edelsteine die Fundamente der Tore bilden?⁸⁹ Gibt es schließlich Verbindungen zu

⁸⁵ Walter Blank, Kultische Ästhetisierung. Zu Hermanns von Sachsenheim Architektur-Allegorese im ›Goldenen Tempel‹, in: *Verbum et Signum* (Anm. 14), Bd. I, S. 355–383; vgl. auch Konrad Kunze, *Himmel in Stein. Das Freiburger Münster. Vom Sinn mittelalterlicher Kirchenbauten*, Freiburg/Basel/Wien 1980, u. a. S. 10ff., 22ff.; Jörg Traeger, *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang*, München/Zürich 1980.

⁸⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang Wolfgang Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*, Berlin 1968.

⁸⁷ Diese Lesart, die durch einen reinen Schreiber- oder Lesefehler von LXXII zu XXII (oder umgekehrt) leicht entstanden sein kann, ist in den Handschriften immerhin ziemlich verbreitet, ed. W. Wolf, *Str. 341,2* und *Huschenbett* (Anm. 88), S. 50 Anm. 12. Die 22 ist allerdings als Symbolzahl weit häufiger und gewöhnlicher als allgemein angenommen wird, s. z. B. Isidor, *Etym.* XVI, 26, 10, dazu AfK 49 (1967), S. 314. In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, daß die ›Wiltener‹ Hs. nur eine Auswahl von 24 Strophen bietet (s. [Anm. 5], S. 551, *Str. 110–130, 155–157*), und daß auch diese Zahl in der Diskussion um den Gralstempel eine Rolle spielt; vgl. Gudula Trendelenburg, *Studien zum Gralraum im ›Jüngerem Titulel‹*, Göttingen 1972 (GAG 78), S. 198f.

⁸⁸ Vgl. Klaus Zatloukal, *Salvaterre. Studien zu Sinn und Funktion des Gralsbereiches im ›Jüngerem Titulel‹*, Wien 1978 (*Wiener Arbeiten z. germ. Altertumskunde und Philol.* 12), S. 158ff.; Dietrich Huschenbett, *Albrechts ›Jüngerer Titulel‹. Zu Stil und Komposition*, München 1979 (*Medium Aevum* 35), S. 41ff.

⁸⁹ Vgl. Meier (Anm. 12), S. 71ff.; Engelen, S. 181ff.; *Lex. d. MA I*, 902ff. s. v. *Architektursymbolik*; Maurmann (Anm. 49), S. 80ff. NB.: bei Maurmann fehlt bei Abb. 14 der Hinweis, daß es sich um eine Illustration aus dem ›*Speculum Virginum*‹ handelt (auch S. 197

den karolinischen Edelsteinwänden⁹⁰, die ja immerhin realiter zu Heinrichs Lebzeiten und in seiner Umgebung entstanden sind? Oder ist allein an einen spirituellen Bau zu denken, vergleichbar dem Palast, den der Apostel Thomas dem indischen König Gundophor errichtet hat? Oder ist – nur – an die 72 Namen Mariens zu denken, wie sie z. B. Michel Behaim (ed. H. Gille / I. Spriewald, Nr. 304) oder der Hauptschreiber der Kolmarer Meisterliederhandschrift (ed. K. Bartsch, S. 49, 90) ins Lied gesetzt haben und worauf die Buchüberschrift Heinrichs ebenfalls deutet: Der Name Mariens soll in dem Dom in allen Sprachen dieser Welt gepriesen sein? Nicht zuletzt ist, wie u. a. Guldán (Anm. 6), S. 15f. zeigt, Maria als Repräsentantin der Ecclesia der Tempel Gottes selbst, in dem ihr Lobpreis gesungen wird; vgl. dazu den Tempel des Leibes Joh. 2, 21; 1. Kor. 3, 13, 6, 19; 2. Kor. 6, 16.⁹¹

Bedeutungskunde und Philologie müssen miteinander arbeiten, keine der beiden *künste* kann auf die andere verzichten, ohne selbst Schaden zu nehmen. Besseres Verstehen der Texte sollte immer oberstes und gemeinsames Ziel philologischen Bemühens aller Richtungen und sog. Methoden sein und bleiben.

Um meine kritische, d. h. beurteilende Überprüfung eines Ausschnittes aus Engelens Buch nicht ohne einen weiterführenden

fehlt die Quellenangabe, s. Eleanor Simmons Greenhill, Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum Virginum. Versuch einer Deutung, Münster/W. 1962, S. 59ff.); außerdem handelt es sich zumindest bei Abb. 14 nicht um einen »Ausschnitt«; auch für Abb. 15 ist der Herkunftsort nachzutragen: clm 14159, fol. 5v, aus einem anonymen »De laudibus Sanctae Crucis« s. Guldán (Anm. 6), *Komm. z. Abb. 38*, S. 178 zur Handschrift; Herbert von Einem, Der Mainzer Kopf mit der Binde, Köln/Opladen 1955, Abb. 32, S. 29f. zu diesem Bild.

⁹⁰ s. Anton Legner, Karolinische Edelsteinwände, in: Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, hsg. v. Ferdinand Seibt, München 1978, S. 356–362, 462f.; ders., Wände aus Edelstein und Gefäße aus Kristall, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Ausstellungskatalog Köln 1978, Bd. III, S. 169–182 [weitgehend mit dem erstgenannten Artikel identisch].

⁹¹ Zu anthropomorpher Architekturallégorie vgl. auch Bruno Reudenbach, »In mensuram humani corporis«. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und Neuzeit, Wiesbaden 1980, S. 672ff. Vgl. auch Erwin Panofsky, *Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, New York 1971 (Icon Edition 2/3), S. 144–148.

Aspekt enden zu lassen⁹², sei noch ein Rezept zitiert. Es gehört zwar dem 15. Jahrhundert an, doch hat Engelen selbst an die im Titel seines Buches angegebene zeitliche Fixierung sich so streng nicht gehalten, sonst hätte er Heinrich von Mügeln ausschließen müssen.

Item wer ein rappen (Raben) ay nijmpt und es sjedet et pone e conuerso ad nidum; dum avis erit expertus, cito volat ad quandam ciuitatem seu insulam, in qua sepultus est sanctus Antonius, et recepit quendam lapidem preciosum et cum illo lapide tangit oua sua tunc, [Komma besser vor tunc] reddunt astatum (d. h. redeunt ad statum) pristinum; et quisunque istum lapidem habuerit cum in aliquo malo contoxat vel aliquis captiuus tangat Katheras cum isto lapide et liberabitur a captiuitate et si quis lapidem praedictum posuerit ad rostrum alicuius avis tunc illa avis habet rationem hominis et loquitur, et si aliquis posuerit istum lapidem in os suum (et) cantat cantum avium; probatum est.⁹³

TRIER

CHRISTOPH GERHARDT

⁹² Bei Engelen und Meier erscheint nicht Dominikus von Preussen mit seinen Edelsteingebeten und Kommentar; s. Karl Joseph Klinkhammer S. J., Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung, Frankfurt 1972 (Frankfurter theol. Stud. 13), S. 10f.

⁹³ s. Friedrich Keinz, Ein Meistersinger des 15. Jahrhunderts und sein Liederbuch, MSB 1891, München 1892, S. 639–700, hier S. 648f. Nr. 2a. Zu *contoxat* merkt Keinz an: »Der Schreiber hatte schon ein anderes Wort (*conceperit*) geschrieben und dann dieses gesetzt, d. h. er konnte die Stelle seiner Vorlage nicht entziffern; vielleicht stand: *in aliquo modo intoxicatus (fuerit)*« (S. 649 Anm. 1). Vgl. zum Rabenstein, der bei Engelen nicht vorkommt, Hdwb. d. dt. Abergläubens VII, 457–459, wo die Version dieses Rezeptes und dies Rezept nicht erwähnt sind, in die die Legende vom Eremiten Paulus und Antonius, die der (Elias-)Rabe mit Brot speist, hineinspielen wird. In dem Stundenbuch der ›Belles Heures‹ des Jean Duc de Berry (Faksimileausgabe München 1974, Einführung und Bilderläuterungen von Millard Meiss/Elizabeth H. Beatson) haben die Brüder Limburg fol. 191 statt des Raben, der Brot bringt, eine Taube gemalt, die eine mit einem Kreuz gekennzeichnete Hostie im Schnabel trägt (vgl. Wolframs Parz. 470, 1 ff.). Vielleicht zeigt diese Umdeutung den Weg an, auf dem am Ende der sonderbare, namenlose ›Rabenstein‹ zu Stande gekommen ist. Das ›Handlungsschema‹ – mit Hilfe eines von Ferne geholten Zauberdinges bzw. -steines errettet der Elternvogel seine bedrohten Jungen – erinnert ein wenig

an die Geschichte vom König Salomon und dem Wurm Schamir, zumal der Schamir auch als Wunderstein erscheint, zeigt aber auch Ähnlichkeiten mit dem ›Adlerstein‹ *Echites*; s. Dietrich Schmidtke, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500), Diss. phil. FU Berlin 1968, S. 388, 416 sowie S. 236. Vgl. Joachim Telle, Das Rezept als literarische Form. Bausteine zu seiner Kulturgeschichte, Med. Monatsschr. 28 (1974), S. 389–395. – Zu einigen der hier angesprochenen Probleme vgl. meinen Aufsatz: Marienpreis und Medizin. Zu Feige und Weinstock in Heinrichs von Mügeln ›Tum‹ (Str. 153 und 154), der erscheinen wird in: *Vestigia Bibliae*. Jb. d. dt. Bibel-Archivs Hamburg 5 (1983).