

Burgen – Symbole der Macht? Zur Ikonologie der Burg

CORD MECKSEPER

Dass die Burg nicht allein physische Grundaufgaben zu erfüllen hatte, sondern zugleich Machtsymbol sei, ist zu einem burgenkundlichen Topos geworden, ohne kaum einmal eine kritisch systematische Analyse erfahren zu haben¹. Der Aufgabe, dem Symbolgehalt, allgemeiner: dem inhaltlichen Bedeutungsgehalt bildender Kunst und Architektur nachzugehen, stellt sich bereits seit Anfang des letzten Jahrhunderts die kunstwissenschaftliche Ikonologie. Der Terminus geht auf den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg (1912) zurück. Theoretischen Grund legte, zunächst auf Malerei und Plastik beschränkt, vor allem Erwin Panofsky. In der Folge wandte sich die Ikonologie dann auch der Architektur zu². Das kunstwissenschaftliche Interesse primär am mittelalterlichen Sakralbau ließ allerdings die Burg erst in jüngerer Zeit zu einem ikonologischen Thema werden³.

Unter Ikonologie wird die Lehre von der inhaltlichen Bedeutung sinnlich wahrnehmbarer Form verstanden. Sie geht davon aus, dass ein Bauwerk nicht nur eine physische Nut-

- 1 Hans-Martin MAURER, Der Burgenbau als Gesinnungsausdruck und Herrschaftssymbol, in: Schwäbische Heimat 23 (1972), S. 124–130; Werner MEYER, Die Burg als repräsentatives Statussymbol. Ein Beitrag zum Verständnis des mittelalterlichen Burgenbaus, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 33 (1976), S. 173–181; Joachim ZEUNE, Burgen. Symbole der Macht. Ein neues Bild der mittelalterlichen Burg, Regensburg 1996; Reinhard SCHMITT, Hochmittelalterliche Bergfriede. Wehrbauten oder adliges Statussymbol?, in: Burg-Straße-Siedlung-Herrschaft. Studien zum Mittelalter in Sachsen und Mitteldeutschland. Festschrift für Gerhard Billig zum 80. Geburtstag, hg. von Rainer AURIG u. a., Beucha 2007, S. 105–142.
- 2 Wissenschaftsgeschichtliche Schlüsseltexte in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme, hg. von Ekkehard KÄMMERLING (Bildende Kunst als Zeichensystem 1), Köln 1979. Zur Ikonologie mittelalterlicher Architektur siehe Joseph SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1924 [ND Münster 1964]; Richard KRAUTHEIMER, Introduction to an ›Iconography of Medieval Architecture‹, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942), S. 1–33; Hans SEDLMAYR, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950; Günter BANDMANN, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951; Günter BANDMANN, Ikonologie der Architektur, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1 (1951), S. 67–109; Earl BALDWIN SMITH, Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages (Princeton Monographs in Art and Architecture 30), Princeton 1956.
- 3 Matthias MÜLLER, Das Schloss als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618) (Historische Semantik 6), Göttingen 2004; Dorothea KLEIN, Allegorische Burgen. Variationen eines Bildthemas, in: Die Burg im Minnesang und als Allegorie im deutschen Mittelalter (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 10), hg. von Ricarda BAUSCHKE, Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 113–137; Thomas KÜHTREIBER, Die Ikonologie der Burgenarchitektur, in: Die imaginäre Burg (Beihefte zur Mediaevistik 2), hg. von Olaf WAGENER, Heiko LASS, Thomas KÜHTREIBER und Peter DINZELBACHER, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 53–92.

zungsfunktion erfüllt, sondern über seine Gestalt auch eine Verweiskfunktion ausübt; dies ebenso rückverweisend auf den Inhalt »Nutzungsfunktion« wie auf immaterielle Inhalte. So können die Gestalt, der hoch liegende Eingang und eine aufwändigere Fenstergruppe eines Turms dessen konkrete Funktion als Wohnturm signalisieren und darüber hinaus auf »Macht« verweisen.

Die Ikonologie kann sich auf ein mittelalterliches Denken berufen, das auf die spätantike christliche Lehre vom mehrfachen Schriftsinn zurückgeht. Eine biblische Aussage sei im Literalsinn wörtlich als Verweis auf eine konkrete Gegebenheit zu lesen, im typologischen Sinn als Vorverweis auf ein künftiges Geschehen und allegorisch als Verweis auf immaterielle Gegebenheiten. Auf die Architektur wurden diese Lesarten durch Bischof Eusebius übertragen, als er die constantinische Kathedrale von Tyrus einerseits im Literalsinn architektonisch beschrieb und darüber hinaus in ihrem Grundstein allegorisch Christus und in den Kirchensäulen die zwölf Apostel versinnbildlicht ansprach, um schließlich den Bau als geistiges Abbild dessen, was jenseits des Himmelsgewölbes sei, zu begreifen⁴. Schon diese Rede verkörperte alle Aspekte der Ikonologie: Die baulich vermittelten Inhalte, die Verweisverfahren und die Quellenfrage.

Zu den Inhalten: Schon genannt wurden die Nutzungsfunktion und die davon zu trennenden, immateriellen Inhalte. Günter Bandmann ist es zu verdanken, letztere auf historische Verweisinhalte erweitert zu haben. Geläufig ist inzwischen die Annahme, Karl der Große hätte mit seiner Aachener Pfalzkirche das imperiale Machtsymbol »Hagia Sophia« zu vergegenwärtigen intendiert, und mit den hochmittelalterlichen Nachbildungen der Pfalzkirche sei wiederum Karl der Große aufgerufen worden.

Zu den Verweisverfahren: Ausgehend von einem Bezug auf eine Gegebenheit mittels deren genauen Gesamtkopie bis hin zur Wiederholung nur eines charakteristischen Aspekts anhand eines (als Terminus inzwischen inflationär gewordenen) »Zitats« ergibt sich eine kontinuierliche Abstufung, an deren Ende schließlich das Symbol steht; dies im Gegensatz zur Allegorie, die etwas ganz Andersartiges anstelle des Gemeinten setzt. Kopie, Abbild und Zitat, Symbol und Allegorie, Metapher und »Spiegel«, und so fort: Es begegnet eine Wolke an Begrifflichkeiten, die von ihren antiken Ursprüngen an keineswegs immer säuberlich getrennt wurden und schon deshalb bis in die heutige Forschungsliteratur hinein unterschiedlich und immer wieder auch unreflektiert verwendet werden. Sie lassen sich jedoch weitgehend unter dem neutralen Oberbegriff »Zeichen« subsumieren, definiert als »mit den Sinnen wahrgenommene Form, die stellvertretend für einen Inhalt eintritt oder verwendet wird«⁵, ihn also je nach Unterbegriff auf unterschiedliche Weise, jedoch immer abstrahierend zur Darstellung bringt⁶.

Zur Quellenfrage und damit zum methodischen Grundproblem aller ikonologischen Forschung: Hauptquelle ist zunächst einmal das Bauwerk selbst, das heißt seine als Zeichensystem lesbare Formenwelt. Sie darf nicht nur auf die Architektur beschränkt werden, sondern hat auch deren Ausstattung wie zum Beispiel Wandmalerei einzubeziehen. Bereits

4 Zur mittelalterlichen Rezeption dieses Denkens: Bruno REUDENBACH, Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 14 (1980), S. 310–351.

5 dtv-Brockhaus-Lexikon 20, Mannheim/München 1986, S. 223.

6 »Zeichen« beginnt sich in der jüngeren Forschung mehr und mehr durchzusetzen, unterliegt jedoch seitens der nicht jedem geläufigen Terminologie der Semiotik als Disziplin der Zeichenforschung und Teilgebiet der Informationstheorie bestimmten Verständnisschwierigkeiten: Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, in: Uni-Taschenbücher 105, München 1972, hier S. 293–356 (Semiotik der Architektur).

zur baulichen Formenwelt stellt sich die Frage nach ihrer Entschlüsselbarkeit auf Seiten der zeitgenössischen Adressaten, das heißt nach ihrer allgemein geläufigen oder nur auf einen bestimmten Kreis beschränkten Lesbarkeit und Verständlichkeit. Bei baulichen Vorbildbezügen ist nicht leicht zu unterscheiden, ob solche tatsächlich intendiert waren oder wir es nur mit allgemein üblichen Baukonventionen zu tun haben. Auf dezidierte Bezüge deuten bestenfalls baulich sehr individuelle Ausformulierungen, die jedoch selbst in solchen Fällen nur bedingt die Intention des Bezugs offenbaren. Die in der Literatur weit verbreitete Meinung, schon das bauliche »Zitat« einer Einzelform genüge, einen Vorbildbezug herzustellen, eröffnet lediglich grenzenlose Spekulation. Unabdingbar sind wir daher auf zusätzliche Quellen angewiesen⁷.

Quelle ist zum anderen die schriftliche Überlieferung, dies unter Beachtung der jeweiligen Eigenheiten ihrer Gattungen. Regelmäßig stellt sie erst eine nachträgliche Aussage dar, die bereits für sich intentional formuliert ist und kaum einmal zu erkennen gibt, ob sie eine Intention benennt, die einer Baugestalt zugrunde lag, oder eine erst nachträgliche Interpretation von Baugestalt darstellt, die entstehungsgeschichtlich auf ganz anderen Voraussetzungen beruhte. Aufschlussreich erhellt das Bedeutungsspektrum mittelalterlicher Burgenwelt und den mentalen Horizont seiner Rezeption die erzählende Literatur, vor allem die höfische Dichtung. Eine weitere Quelle sind bildliche Darstellungen, die in ihrer Konzentration auf bestimmte Baumerkmale aussagefähig sein können oder wenn sie ein Bauwerk in einen übergreifenden Themenrahmen stellen.

Trotz der Schwierigkeiten, unterschiedliche Verweisverfahren schärfer zu trennen oder gar strikt zu systematisieren, sei in der Folge versucht, einige ikonologische Aspekte der Burg etwas eingehender vorzustellen; dies nicht zuletzt in der Absicht, den trivialen Topos »Burgen – Symbole der Macht« stärker zu differenzieren.

I.

Ausgegangen sei von der Zeichenhaftigkeit der Erscheinungsform burglicher Realität. Die bautypologischen Einzelelemente – Turm, Erker, Zinnen, Tor, Graben, Brücke – und die Art und Weise, in der sie sich zu einer Gesamtgestalt fügen, ließen den Außenbetrachter eine Burg als ein bildhaftes Zeichensystem »lesen«, das auf bestimmte Nutzungsfunktionen verweist und damit die Burg als eine spezielle Baugattung begreifbar macht. Dass die Gesamtheit der Zeichen für »Burg« steht, setzte auf der Betrachterseite ein Vorverständnis voraus. Er musste wissen, dass es bestimmte Einzelheiten sind, die erst in ihrer spezifischen Kombination eine Burg definieren.

Wenn die Zeichenkombination darüber hinaus auf einer zweiten Bedeutungsebene als »Symbol der Macht« steht, stellt sich die Frage, inwieweit mit ihr »Macht« durch die Art und Weise, in der die einzelnen Zeichen ausgeformt und innerhalb des Gesamtsystems unterschiedlich akzentuiert waren, genauer präzisiert wurde. Dominiert auf dem Gräfenstein (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) in der Pfalz (Abb. 1) ein mächtiger, dem potentiellen Gegner mit einer scharfen Kante zugewandter und zudem von einer massiven Mantelmauer gesicherter, fensterlos abweisender Bergfried, wirkt die Burg Nideggen bei Düren (Abb. 2) mit

7 Günther Bandmanns Beispiele historischer Bedeutungsbezüge sind quellenmäßig durchwegs nicht gesichert! Vgl. auch die kritische Diskussion zu Bandmann in: Ikonographie und Ikonologie mittelalterlicher Architektur, hg. von Wolfgang SCHENKLUHN (Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte 1), Halle 1999.



Abb. 1 Gräfenstein/Kr. Pirmasens, Kernburg (1. Hälfte 13. Jahrhundert, Grafen von Saarbrücken), Ansicht (Bildarchiv Foto Marburg).

einem riesigen, großfenstrigen Saalbau (um 1340/1350) in die Ferne. Seine Fassade ist zwar mit drei Türmen besetzt, die aber kaum einen wehrtechnischen Zweck zu erfüllen vermochten. Der Wehrgedanke erweist sich in Richtung »Wohn- und Festlichkeit« hin gebrochen: Das Zeichensystem »Burg« vermittelte auf Nideggen das, was die Forschung (offensichtlich angelehnt an Norbert Elias) die »Zivilisierung« des Burggedankens genannt hat.

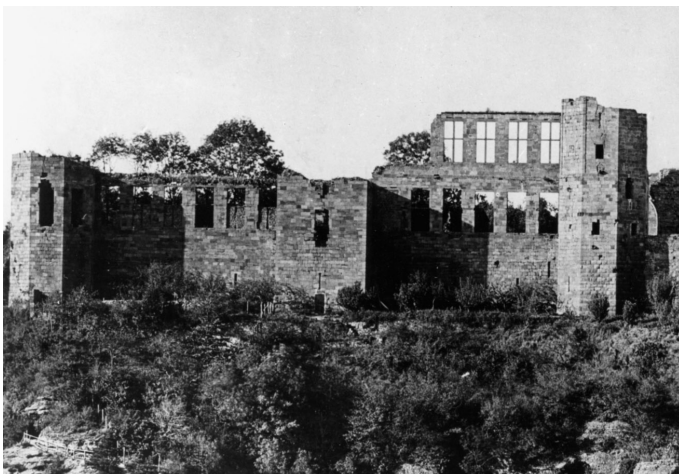


Abb. 2 Nideggen/Kr. Düren, Saalbau der Burg (um 1340, Markgraf Wilhelm V.), Ansicht (Bildarchiv Foto Marburg).

Den unterschiedlichen Zeichensprachen beider Burgen lässt sich noch mehr abgewinnen. Das Buckelquadermauerwerk Gräfensteins, in der Literatur bisweilen pauschal als Ausdruck eines »Ritterethos« tituliert, erweist sich deutlich »mit Willen und Absicht zum gestalteten Schmuck«⁸ eingesetzt. Die Fassade des Saalbaus auf Nideggen ist streng symmetrisch aufgebaut und wird von polygonalen Türmen eingefasst, die in ihrer Oberpartie einst durch Eckvorlagen gegliedert waren. Beide Burgen signalisierten damit auch zwecklose *venustas* im Sinne einer in der volkssprachlichen Dichtung zu Burgen immer wieder aufgerufenen *schönheit*, womit sich »Macht« durch eine ästhetische Dimension ergänzt. Ästhetische Gewalt als Zeichen von Macht, bedürfte zum Burgenbau vertiefterer Reflektion.

Sowohl mit dem Gräfenstein wie mit Nideggen wurde jeweils ein Machtbegriff signalisiert, der die Lexikondefinition von Macht als »das Vermögen, seine Ziele gegen Widerstände durchzusetzen«⁹ unterschiedlich spezifizierte. Mittelalterliche Macht konnte auf physischem Vermögen beruhen, unterstützt oder verstärkt durch eine Waffe. Und als erweiterter Waffenbegriff kann die Burg verstanden werden. Des Weiteren beruhte Macht auf Abkunft, rechtlichem Status, Herrschaftsnähe und ökonomischem Besitz. Regelhaft legitimierte sich Macht durch ideale Leitvorstellungen, seien sie an Karl dem Großen, am Artushof oder den Neun Guten Helden orientiert. Insgesamt umfasste Macht also eine große Zahl von Einzelaspekten, die sich von Fall zu Fall unterschiedlich bündelten und dazu historischen Wandlungen unterworfen waren. Bei jeder Burg ist daher zu fragen, inwieweit diese Bündelung semantisch selektiv akzentuiert wurde, ist aber auch zu fragen, aus welchen Gründen: Inwieweit zum Beispiel in Abhängigkeit von der jeweiligen Funktion der Burg oder deren Bauherren- beziehungsweise Besitzerstatus, und im Hinblick auf welchen Adressatenkreis. Desgleichen wäre zu fragen, inwieweit nur ein zeichenhaftes Imponiergehabe ohne reale Machtbasis vorliegen könnte. Jede einzelne Burg definierte über ihre individuelle Gestalt »Macht« auf je eigene Weise.

II.

Die funktionale Grundaussage des Zeichensystems »Burg« konnte durch Aussageebenen ergänzt werden, die abbildend auf externe Gegebenheiten zu verweisen hatten, da deren Sinngehalt für das Selbstverständnis des Bauherren eine bestimmte Bezugsgröße darstellte.

Von der Forschung wird die Herausbildung des Castrum-Typus im hochmittelalterlichen Burgenbau gegen und um 1200 immer wieder als Rückgriff auf antike römische Castra interpretiert und den Bauherren die Intention einer *Imitatio Imperii* unterlegt, so zum Beispiel anhand der Kastelle des französischen Königs Philipps II. August, der allerdings erst nach seinem Sieg über den römischen Kaiser Otto IV. 1214 und damit erst nach der Herausbildung seiner Kastelle als »August[us]« tituliert wurde.

Wenn die unter ihm entwickelten Bautypen im Reich rezipiert wurden, zum Beispiel durch die Herren von Geroldseck in Lahr (Abb. 3), stellt sich die Frage, inwieweit mit ihnen dezidiert »Französisches« aufgerufen werden sollte, zumal der nicht nur literarische Einfluss französischer Hofkultur auf das Reich ganz außer Frage steht¹⁰. Wenn allerdings im Burgenbau auf Reichsboden nur verhältnismäßig wenig Frankreichbezüge begegnen, dürf-

8 Wilfried PFEFFERKORN, Buckelquader an Burgen der Stauferzeit, Ludwigsburg 1977, S. 44.

9 dtv-Brockhaus-Lexikon 11, Mannheim/München 1986, S. 177.

10 Cord MECKSEPER, Frankreich und das Reich. Die europäische Burg im Vergleich, in: Château Gaillard 23 (2006) [2008], S. 279–288.

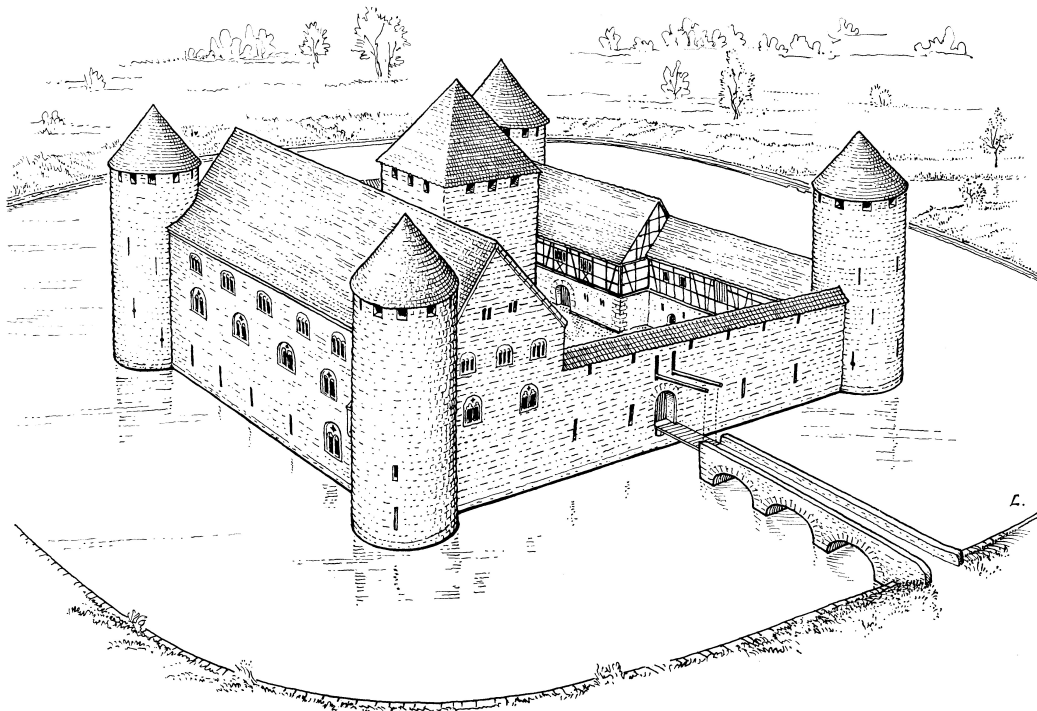


Abb. 3 Lahr/Baden, Burg (um 1215, Herren von Geroldseck), Vogelschaurekonstruktion Karl List (aus: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes 9 [1966]).

ten unterschiedliche Rezeptionskriterien auf den einzelnen Ebenen der Adelskultur zu vermuten sein. Wiederum fehlen einschlägige Quellenaussagen. Offenbar völlig allein steht die Nachricht zum späteren Kaiser Karl IV., er habe 1333 mit großem Aufwand die verwahrloste Prager Burg »gleich dem Haus des Königs von Frankreich« ausgebaut¹¹. Die Baumaßnahme ließ sich inzwischen nachweisen. Sie umfasste lediglich neue Fenstergestaltungen. Ob mit ihr politische oder allgemeinkulturelle Bezüge intendiert waren oder nur die Angleichung an ein ästhetisches Anspruchsniveau, für das Frankreich damals führend war, ist anhand der Nachricht nicht zu präzisieren.

In den englischen Burgenbau zog der französische Kastell-Typus mit dem Bau der Kastele Edwards I. in Wales durch den Savoyer Baumeister James de St. Esperance ein; ob als bewusster Frankreichbezug, überliefern die hier so reichen Quellen nicht. Zum Caernarfon Castle, 1283 f. am Ort eines einstigen Römerlagers angelegt, wird vielmehr aufgrund legendärer Überlieferung, der Ortsheilige St. Peblig sei Sohn eines spätrömischen Kaisers Magnus Maximus gewesen, gezielt die theodosische Stadtmauer von Konstantinopel zitiert vermutet¹². Caernarfon ein »Neues Rom« in Wales?

Zu keiner Burg wird heftiger ikonologisiert als zu jener, der gleichfalls der Kastelltypus zugrunde liegt: Castel del Monte (Abb. 4). Sein bauliches Zeichensystem blieb zwar bislang auf der nutzungsfunktionalen Verweisebene bestenfalls allgemein als »Burg mit apparte-

11 Chronicon Francisci Pragensis III, 1 (Fontes rerum Bohemicarum 4), Praze 1884, S. 413–414: *ad instar domus regis Franciae*.

12 Arnold TAYLOR, Caernarfon Castle and Town Walls, Cardiff 62004, S. 5–6 und 39.



Abb. 4 Castel del Monte/Apulien (um 1240, Kaiser Friedrich II.), Ansicht (Foto H. Goetze).

mentartiger Raumteilung« zu entschlüsseln, erwies sich dagegen ertragreich für weitreichende Spekulationen auf immaterieller Ebene. Der Bau sei als Abbild des Himmlischen Jerusalem oder auch als *templum iustitiae* zu verstehen, er vergegenwärtige die Reichskrone, die Aachener Pfalzkirche, den Salomonischen Tempel, die Heilig-Grab-Kirche oder den muslimischen Felsentempel Jerusalems. Das Portal signalisiere das imperiale antike Rom oder verweise auf den Mihrab einer islamischen Moschee. Insgesamt rufe der Bau die »Pax Augusta«, gar das »Heilige Römische Reich« auf¹³. Einzige erhaltene Schriftquelle ist die dürre Anweisung zur Bereitstellung von Baumaterial¹⁴. Je weniger Quellen existieren, desto breiter ist offensichtlich der Interpretationsspielraum. Spekulativ bleiben daher auch Überlegungen zu Castel del Monte-Bezügen achteckiger Bergfriede, zumal die Grundfigur des Achtecks schon im vorausgehenden Burgenbau belegt ist.

Verbreitet wird gleichfalls zum Lieblingskind klassischer Burgenforschung, dem Buckel- oder Bossenquader, ikonologisiert. Er sei über den Davidsturm in Jerusalem als Bezug auf

13 Übersichten zu den einzelnen Meinungen, aber auch Formulierung eigener gaben zuletzt Birgit WAGNER, *Die Bauten des Stauferkaisers Friedrichs II. Monumente des Heiligen Römischen Reichs*, Diss. Universität Würzburg 2004 und Rolf LEGLER, *Das Geheimnis von Castel del Monte. Kunst und Politik im Spiegel einer staufischen Burg*, München 2007.

14 Dankwart LEISTIKOW, *Zum Mandat Kaiser Friedrichs II. von 1240 für Castel del Monte*, in: *architectura* 22 (1992), S. 17–21.

den Salomonischen Tempel, allgemeiner: auf die »Heilige Stadt Jerusalem«, anzusehen¹⁵. Anderen Überlegungen nach soll er auf dem Boden des Reichs als »Beweis staufischer Gesinnung« eingesetzt worden sein¹⁶. Ebenso wird immer wieder ein »Rom«-Bezug im Sinne einer *Imitatio Imperii* erwogen¹⁷. Dass er in der Außensicht als Zeichen für das deutsche »Imperium Romanum« des Mittelalters gestanden haben könnte, postulierte der Verfasser anhand seiner Rezeption seitens der französischen Krone, nachdem Karl von Anjou die deutsche Thronkandidatur Philipps des Kühnen betrieben hatte¹⁸.

Im Hinblick auf die bildlich mehrfach dargestellte, himmlische Gottesburg »Zion« ist auch an sakrale Verweisinhalte der Burg gedacht worden: Als Sitz des göttlichen Stellvertreters auf Erden verstanden, sei das spätmittelalterliche Schloss zu einem irdischen Bild des himmlischen Urbilds, zum Synonym für die Himmelsstadt als Zentrum göttlicher Regentschaft geworden¹⁹. Entgegen der Annahme französischer Voraussetzungen des Treppenturms der Albrechtsburg in Meißen wurden in ihm unter Hinweis auf die Wendeltreppentürme des Prager Doms und der Ulmer und Straßburger Münster sakrale Bezüge zum Ausdruck gebracht gesehen²⁰. Zwar bedeutet es einen Zirkelschluss, in die göttliche Sphäre transponierte, irdische Gegebenheiten rückwirkend als diese definierend zu begreifen, entsprach aber durchaus einer mittelalterlichen Denkfigur. Dennoch: Textliche Quellen zum Verständnis irdisch realer Burgen als »Gottesburg Zion« liegen offenbar nicht vor²¹.

Dagegen mag die äußerliche Grundähnlichkeit von Burg und Kirche, die beide regelhaft durch die Grundelemente »Saal« und »Turm« bestimmt werden, umgekehrt zur Überlegung führen, ein Kirchturm wie der des Freiburger Münsters könnte einst als ein stadtbürgerliches Pendant des Bergfrieds einer Burg verstanden worden sein. Auf welchen Bedeutungsgehalt hin transformiert, bleibe hier offen. Zinnen, Erker und Ecktouellen bürgerlicher Bauten dürften jedenfalls weniger als usurpierte adlige Ausdrucksformen, sondern als ständeübergreifende Konsensformen zu verstehen sein, die für (wehrhaft verstandenes) »Reich« standen²².

15 Siehe zuletzt Thomas STEINMETZ, Die Königspfalz Rothenburg ob der Tauber, Brensbach 2002, S. 153 f.

16 Alexander KNAACK, Der Buckelquader im Mittelalter. Überlegungen zu seiner Verwendung an deutschen und italienischen Bauwerken der Stauferzeit, in: Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen, hg. von Alexander KNAACK, München/Berlin 1997, S. 211–218, hier S. 212. Siehe dagegen Thomas BILLER, Die Adelsburg in Deutschland. Entstehung, Gestalt, Bedeutung, München 1998, S. 31.

17 So zuletzt KÜHTREIBER, Ikonologie (wie Anm. 3), S. 75.

18 Cord MECKSEPER, Über die Verbreitung und Zeitstellung des Buckelquaders in Frankreich. Ein Beitrag zur Geographie mittelalterlicher Mauerwerksformen, in: Burgen und Schlösser 23 (1982), S. 7–16, hier S. 14.

19 MÜLLER, Schloß (wie Anm. 3), S. 314 f., Zitate S. 320, 322, 339.

20 MÜLLER, Schloß (wie Anm. 3), S. 196.

21 Auf ikonologische Aspekte von Burgkapellen, die unser Thema vertiefen könnten, sei hier nicht weiter eingegangen.

22 Cord MECKSEPER, Spätmittelalterliche Burgen und Residenzen im Reichsgebiet, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 6 (2003), S. 1–8, hier S. 8. Vgl. zur ikonologischen Identifikation mit »Reich« anhand adliger Zeichenwelt: Jolanda OBRIST, Die Neun guten Helden von Misery. Ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft, in: Literatur und Wandmalerei 1. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, hg. von Eckart Conrad LUTZ, Johanna THALI und René WETZEL, Tübingen 2002, S. 461–490.

III.

Die Aussage der abstrakten architektonischen Zeichenwelt der Burg vermag durch die Thematik und den ikonologischen Gehalt einer Bildausstattung ergänzt zu werden. Hier wäre zum einen die offenbar bisher kaum vertiefter bearbeitete²³ figürliche Bauornamentik heranzuziehen. Besonders aufschlussreich ist jedoch die thematisch sehr viel differenziertere, wesentlich an faktischer, biblischer oder idealer Historie orientierte Bilderwelt der Wandmalerei und Tapisserien. Sie ermöglicht es, eine Burg ikonologisch als welthaltigen »Zeitenraum« zu begreifen²⁴. Darstellungen konkreter Historie sind schon für die Pfalzen Aachen, Ingelheim und Merseburg überliefert. Zu idealer Historie wären die Darstellung wie von Szenen aus Hartmann von Aues »Iwein« auf Burg Rodenegg/Südtirol und in Schmalkal-

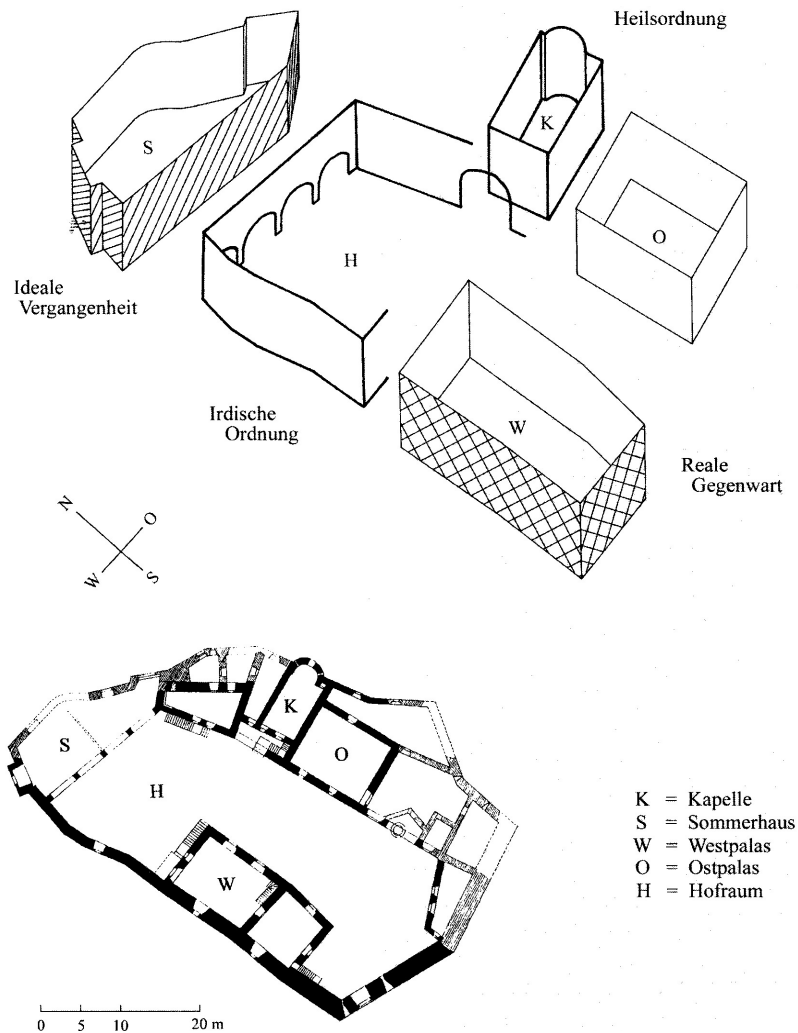


Abb. 5 Runkelstein/Südtirol (15. Jh.), Schema der ikonologisch unterschiedlich bestimmten Burgbereiche (aus: MECKSEPER, Wandmalerei [wie Anm. 25]).

K = Kapelle
S = Sommerhaus
W = Westpalas
O = Ostpalas
H = Hofraum

23 Siehe immerhin zu Castel del Monte: WAGNER, Bauten (wie Anm. 13), S. 152–179.

24 Begriff nach Friedrich OHLY, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), S. 94–158.

den/Hessen und die »Neun guten Helden« eines Adelssitzes in Misery/Schweiz zu nennen. Ein kosmologische und historische Thematik ganzheitlich verflechtendes Bildprogramm umfasste bei Baudri de Bourgueil (1046–1130) den Boden, die Wände und die Decke der Kemenate Adeles von Blois, Tochter König Wilhelms II. von England²⁵. Dass eine Burg in historisch unterschiedlich strukturierte Erinnerungsbereiche gegliedert sein kann, erweist Burg Runkelstein in Südtirol, deren einzelnen Bereichen durch die Wandmalerei ideale Vergangenheit, irdische Ordnung, reale Gegenwart und Heilsordnung zugeordnet werden (Abb. 5)²⁶.

IV.

Ging unsere bisherige Betrachtung von der realen Zeichenwelt der Burg direkt aus, begeben wir uns auf eine indirekte Informationsebene, wenn wir ikonologische Aspekte ihren mittelalterlichen Darstellungen abzugewinnen suchen.

Bildliche Illustrationen historischer oder fiktiver Vorgänge heben bei der Außendarstellung einer Burg zumeist auf die Betonung wehrhafter Aspekte (Mauer, Zinnen, Turm, Tor) ab²⁷. Bemerkenswert ist dabei die Buntheit, mit der Burgen im Hochmittelalter dargestellt wurden und die man vielleicht im Rahmen mittelalterlichen Kunstverständnisses als *varietas* im Sinne »vielfältiger Pracht« im Rahmen der bereits angesprochenen *venustas* zu lesen hat²⁸.

Ikonologisch wurden bisweilen immaterielle Botschaften signalisiert. Der Hildesheimer Bischof Heinrich III. (†1362) ließ sich auf seiner Grabplatte nicht wie zuvor zum Beispiel der Kölner Erzbischof Anno von seinen Kirchen, sondern von vier seiner Burgen umgeben darstellen. Die Burgen sind formal individualisiert: Wurde dadurch Reichtum an Macht, darüber hinaus Vielfalt (*varietas*) an Machtmöglichkeiten signalisiert? Durchwegs sind die Tore jedoch nicht defensiv geschlossen, sondern ihre Flügel klappen, wie in der Realität des Burgenbaus unüblich, nach außen. Ostentativ stellen sich die Burgen also als »offen« dar: Offen für wen?

Weitere Botschaften können sich aus dem bildlichen Handlungskontext erschließen, in den eine Burg gestellt ist. Mehrfach wurde in Darstellungen der Turmbau zu Babel instrumentalisiert. In Gestalt eines mächtigen Turms, bisweilen mit Buckelquadermauerwerk und Zinnenkranz ausgestattet, dürfte er für den zeitgenössischen Betrachter mühelos mit einem Bergfried zu konnotieren und als Allegorie der Hybris verständlich gewesen sein.

Im Septemberbild der »Très Riches Heures«, eines Stundenbuchs des Duc de Berry, ragt die Burg Saumur/Maine-et-Loire über einem Weinberg. Man möchte ihn als Zeichen der ökonomischen Macht ihres Besitzers begreifen. Andererseits könnte die Burg als beschützende Macht der im Weinberg Arbeitenden gelesen werden, allgemeiner: könnte das gesamte Bild als Allegorie wehrhaft gesicherten »Friedens« zu verstehen sein. Darüber hinaus

25 Cord MECKSEPER, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts, in: Literatur und Wandmalerei (wie Anm. 22), S. 255–281, hier S. 260–261 und Abb. 2. Die einstige Realexistenz des Bildprogramms ist nicht gesichert.

26 MECKSEPER, Wandmalerei (wie Anm. 25), S. 267 und Abb. 7.

27 Joachim ZEUNE, Burgenkundliche Marginalien zu zeitgenössischen Darstellungen, in: Putz und Farbigekeit an mittelalterlichen Bauten, hg. von Hartmut HOFRICHTER (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e. V., B: Schriften [1]), S. 15–22.

28 Barbara SCHOCK-WERNER, Die Farbigekeit von Burgen auf mittelalterlichen Abbildungen, in: Putz und Farbigekeit (wie Anm. 27), S. 9–14.

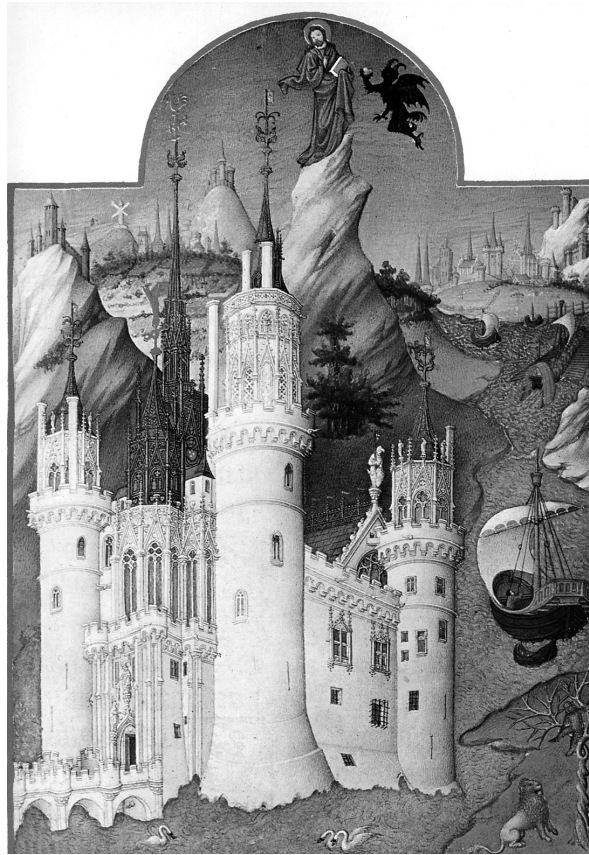


Abb. 6 Mehun-sur-Yèvre/Cher, Ansicht mit Versuchung Jesu, Miniatur in den »Très Riches Heures« des Duc de Berry (Anfang 15. Jahrhundert) (aus: Edmond POGNON, Stundenbuch Herzog von Berry, Stuttgart 1987).

könnte das biblische Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg aufgerufen sein, was dem Bild einen appellativen Sinn geben würde.

Die einst wohl prächtigste spätmittelalterliche Burg Frankreichs, Mehun-sur-Yèvre/Cher (Abb. 6), steht in den »Très Riches Heures« in einer weitläufigen Weltlandschaft. Überhöht wird sie von einem turmhaften Berg, der gleichsam ihren Hauptturm wiederholt und auf dem sich die Versuchung Jesu durch den Teufel abspielt. »Macht« ist hier nun mit sündhafter Versuchung konnotiert, die Burg »Gegenbild eines Ortes gottgewollter Herrschaft«²⁹.

V.

Unter den schriftlichen Darstellungen kommt zu real existenten Bauwerken aufschlussreicher nur die erzählende Tradition – Annalistik, Chronik und Biographie – infrage, die jedoch zu unserem Thema wenig aussagekräftig zu sein scheint³⁰. Sie charakterisiert Burgen meist nur in ihrer Lage, Wehrhaftigkeit oder auch allgemeinen Prächtigkeit, thematisiert

29 Formulierung nach MÜLLER, Schloß (wie Anm. 3), S. 351 f.

30 Burgen im Spiegel der historischen Überlieferung, hg. von Hermann EHMER (Oberrheinische Studien 13), Sigmaringen 1998 hilft hier nicht weiter.

dagegen kaum einmal weiterreichende Bezüge³¹. Anders sieht es in der fiktionalen Überlieferung, vorrangig in der epischen Dichtung, aus, sofern sie statt nur bedingt taugliche Quelle für Sachverhalte³² im Hinblick auf ihr breites Repertoire an ikonologischen Verweismöglichkeiten und auf ihr Potential, mentale Rezeptionsmechanismen zu erhellen, herangezogen wird.

Literarisches Grundmittel der Dichtung war die Übersteigerung in realer Wirklichkeit angelegter Möglichkeiten. Sie reichte von reiner Idealisierung bis hin zu Phantastik märchenhafter, manchmal (zum Beispiel anhand des Überreichtums einer Burg an Türmen) nicht ohne Ironie erzählter Wunderwelt. Dichtung konnte eine Burg aber auch, realer Wirklichkeitserfahrung gegenläufig, als gefahrdrohend, verzaubert oder labyrinthisch schildern, wie sie Gawan mit Clinschors Zauberburg im »Parzival« begegnet³³. Kaum genug konnte sich die hochmittelalterliche Literatur bereits mit kostbarer Materialität tun: Ulrich von Zatzikhofen ruft kurz vor 1200 in seinem »Lanzelet« zur fiktiven Burg Dodone Mauern aus Onyx, Säulen aus Silber, mit Gold und Edelsteinen ausgestattete Gewölbe und Kernen aus Kalzedon, Berill, Chrysolith, Hyazinth und Karfunkel auf und dies wiederum zunächst im Sinne überwältigender Pracht (*venustas*). Steine verfügten darüber hinaus über magische Kräfte, ein selbstleuchtender Karfunkel auf einem Turm konnte meilenweit das Umland beleuchten und ein Spiegel selbst Entferntestes sichtbar machen³⁴.

VI.

Gingen solche Übersteigerungen in einer Zeit, in deren Vorstellungswelt Zauber und Wunder durchaus als konkrete Möglichkeiten galten, bis an die Grenzen des Denkbaren, begegnet mit der Burg als Metapher und Allegorie eine kategorial ganz andersartige Verständ-

- 31 Vgl. oben den Verweis auf den französischen Königspalast. Dass selbst zum Sakralbau primär auf kostbare und ästhetische Materialqualität abgehoben wurde, erhellte Thomas WEIGEL, Spolien und Buntmarmor im Urteil mittelalterlicher Autoren, in: Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, hg. von Joachim POESCHKE, München 1996, S. 117–153, hier S. 151 mit berechtigter Ironie gegenüber den »methodisch auf ›ikonologische Deutungsarbeit‹ und Sinn-Entschlüsselungen allein festgelegten kunsthistorischen Fachkollegen«.
- 32 Peter WIESINGER, Die Burg in der mittelhochdeutschen Dichtung (Mitteilungen der Kommission für Burgenforschung und Mittelalter-Archäologie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 17), Wien 1976; Peter WIESINGER, Die Rolle der Burg in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Die Burg. Ein kulturgeschichtliches Phänomen, hg. von Hartmut HOFRICHTER (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e.V., B: Schriften 2), Stuttgart 1994, S. 12–17; Jürgen SCHULZ-GROBERT, Burgen und Texte. Zum Quellenstatus der mittelhochdeutschen Überlieferungszeugnisse, in: Burgen als Geschichtsquelle, hg. von Horst Wolfgang BÖHME und Otto VOLK (Kleine Schriften aus dem Vorgeschichtlichen Seminar Marburg 54), Marburg 2003, S. 67–74.
- 33 Petra GILOY-HIRTZ, Der imaginierte Hof, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200, hg. von Gert KAISER und Jan-Dirk MÜLLER (Studia humaniora. Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance 6), Düsseldorf 1986, S. 253–273; Christa Agnes TUCZAY, Verlassene Burgen, Wunderburgen und Spukschlösser. Burgen als Seelenlandschaften, in: Imaginäre Burg (wie Anm. 3), S. 121–127.
- 34 Christa Agnes TUCZAY, Ettlich haben gar ain lauterer schönen gepulierten cristallen. Die Kunst der Kristallomantie und ihre Darstellung in deutschen Texten des Mittelalters, in: Mediävistik 15 (2002), S. 31–50.



Abb. 7 Roman de la Rose, Burg der Eifersucht, Buchmalerei (aus: H. Becker, Der Mittelalterliche Burggarten, 1994).

nisebene³⁵. »Burg« ist auf ihr nicht mehr ein als solches darzustellendes Objekt, sondern lediglich an ihren formalen Aussagegehalt anknüpfendes Mittel, eine immaterielle Gegebenheit zu versinnlichen, sei diese eine Person oder abstrakte Gegebenheit. Schwer tut sich die Forschung allerdings trotz schon im Mittelalter umlaufender Definitionen, metaphorische und allegorische Bildsprache genauer zu trennen.

Bereits die vorgenannten Edelsteine trugen nicht nur deskriptiv zur objektiven *venustas* einer Burg bei, sondern konnten zum Beispiel allegorisch für die Person »Maria« oder deren »Reinheit« stehen³⁶. Literaturgeschichtliche Zusammenhänge bestehen zwischen baulichen Allegorisierungen Mariens und der »Minne«³⁷ in Gestalt eines ganzen Bauwerks. Das im frühen 13. Jahrhundert volkssprachlich verfasste »Château d’amour« des Lincolner Bischofs Robert Grosseteste allegorisierte den jungfräulichen Körper Mariens und immer

35 Christiania WHITEHEAD, *Castles of the Mind. A Study of Medieval Architectural Allegory*, Cardiff 2003 (vorrangig auf englischen Quellen aufbauend).

36 Christel MEIER, *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Teil 1 (Münstersche Mittelalterschriften 34/1), München 1977 (ein »Teil 2« ist nicht erschienen); Ulrich ENGELN, *Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts* (Münstersche Mittelalter-Schriften 27), München 1978; Thomas RAFF, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (Kunstwissenschaftliche Studien 61), München 1994.

37 Grundlegend (auch allgemein zur Allegorese): Walter BLANK, *Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform* (Germanistische Abhandlungen 34), Stuttgart 1970, hier vor allem S. 156–180 (»Architektur«); Ralf SCHLECHTWEG-JAHN, *Minne und Metapher. Die »Minneburg« als höfischer Mikrokosmos* (Literatur, Imagination, Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien 3), Trier 1992; Peter DINZELBACHER, *Die Burg als erotische Metapher*, in: *Imaginäre Burg* (wie Anm. 3), S. 93–107.

wieder wurde der Turm Davids im alttestamentlichen »Hohelied« auf Maria gedeutet. In der »Minneburg« (um 1340) verteidigen dagegen die Tugenden *maze*, *staete* und *wisheit* ein »Schloss Freudenberg«. Selbst ein »Bergfrit der Minne« (Mitte des 14. Jahrhunderts) konnte geschildert werden. Das »Schloss Immer« (1478) stellte schließlich die Frau als zu eroberndes Objekt realistisch anthropomorph dar: Sein goldenes Dach stand für ihr helles Haar, zwei Fenster darunter für ihre Augen, *zwey erckerlin* für ihre Brüste und sein *zwin-ger* für ihre Scham.

Vielfältig hat sich die Forschung an vertiefter Ausdeutung der »Minnegrotte« als *der Minnen hûs* in Gottfrieds von Straßburgs »Tristan« abgearbeitet, der als rippengewölbter Kuppelsaal einen Saalbau der besonderen Art darstellte und dessen Weite, Höhe und drei Fenstern für die Kraft der Liebe, die Hochstimmung des Gemüts und für Güte, Demut und Zucht standen³⁸. Die Forschung sah mit der Grotte auf das Straßburger Münster angespielt, den Salomonischen Tempel oder die lichtdurchflutete Gottesstadt der Apokalypse verarbeitet und selbst ein neues Reich der Innerlichkeit als Erbe der staufischen Pfalz aufgerufen.

Kaum wirksam wurde im deutschen Sprachraum der von Guillaume de Lorris um 1230 begonnene »Roman de la Rose«, der im westlichen Europa wohl erfolgreichste Roman, mit seinem Gefängnis eines in eine Rose verliebten Dichters in Gestalt einer als Bauwerk durchaus realistisch geschilderten Burg der »Eifersucht« (*Jalousie*) und ihrer Besatzung aus *Dangi-ers* (»Verzicht«), *Honte* (»Scham«), *Peor* (»Angst«) und dem »normannische Krieger« befehligen *Male Bouche* (»Bösen Mund«) (Abb. 7)³⁹.

VII.

Unsere Betrachtung hat trotz aller stichwortartigen Kürze und ironischer Skepsis gegenüber einigen Spekulationen ein breites Repertoire an ikonologischen Aussagemöglichkeiten der Burg erwiesen. Kaum überraschend umspielte es vielfältig und auch auf ästhetischer Verweisebene durchaus das Grundthema »Macht«. Es könnte in mehrfacher Hinsicht ausdifferenziert werden. Nicht zuletzt wäre es stärker in seinen historischen Wandlungen zu beleuchten. Das ikonologische Verständnis einer Burg war zur hochmittelalterlichen Zeit ein anderes als das bereits von historisierender Rückschau mitgeprägte Verständnis des Spätmittelalters.

Selbst von den zeitgenössischen Quellen her fällt es jedoch nicht leicht, die Grundfrage jeder Ikonologie, nämlich die Frage nach der Wirkungsmächtigkeit ikonologischer Aussagen und damit nach den Kategorien ihres erlebenden Verständnisses zu beantworten. Inwieweit und von wem waren ikonologische Verweise einer Burg intendiert, an welchen Adressatenkreis waren sie gerichtet und inwieweit für diesen verständlich lesbar? Auf der funktionalen Aussageebene von Bauformen wird man zweifellos von einem bestimmten Konsensrepertoire allgemein geläufiger Grundzeichen auszugehen haben.

38 Siehe zum Folgenden: Gottfried von Straßburg, *Tristan*. 3, Kommentar, Nachwort, Register, hg. von Rüdiger KROHN (Reclam Universal-Bibliothek 4473), Stuttgart 2002, S. 232 f. und 241 f.

39 Rethinking »The romance of the Rose«, hg. von Kevin BROWNLEE und Sylvia HUOT, University of Pennsylvania 1992; Sylvia HUOT, *The Romance of the Rose and its medieval readers. Interpretation, reception, manuscript transmission* (Cambridge studies in medieval literature 16), Cambridge 1993; Eugène VIOLETT-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* Bd. 3, Paris 1859 f., S. 122–128 hat der Burg die bislang wohl ausführlichste bauliche Analyse gewidmet und sah in ihr den Louvre Philipps II. August verarbeitet.



Abb. 8 Tafelszene am herzoglichen Hof, Miniatur in den »Très Riches Heures« des Duc de Berry (Anfang 15. Jahrhundert) (aus: Edmond POGNON, Stundenbuch Herzog von Berry, Stuttgart 1987).

Dass die Bilderwelt einer Burg spätestens auf der immateriellen Verweisebene eines differenzierten Vorverständnisses unter den zeitgenössischen Betrachtern bedurfte, daher erläuternde Beschriftung enthalten konnte oder inhaltlich erklärt wurde, und dies selbst sozial minderen Angehörigen des Personenapparats einer Burg, erweisen Stellen und Abbildungen im »Prosa-Lancelot«. Im »Pfaffen Amis« des Strickers wird eine Weltgeschichtsdarstellung im Pariser Königspalast beschrieben, die in die realen Betrachter der

Bildfolge mündet und eine Miniatur der »Très Riches Heures« zeigt den Herzog in einem Saal mit den Seinen tafeln (Abb. 8), wobei von hinten Soldaten in die Szene einzubrechen scheinen, die tatsächlich aber Szenen des trojanischen Kriegs auf Tapissereien an den rückwärtigen Wänden angehören. In beiden Fällen wurde also der Übergang vergangener Welt in reale Gegenwart dargestellt, wurde Vergangenheit, gleichgültig, ob sie für uns heute als reales oder ideal fiktives Geschehen angesehen wird, als Element eigener Gegenwart thematisiert und deutet sich damit eine Identifikation der Bildbetrachter mit den Bildaussagen an.

Instrumental hatte die ikonologische Zeichensprache einer Burg, indem sie über deren banalen Alltagswelt hinauswies, zweifellos die Funktion, ein bestimmtes Selbstverständnis der Burgherrschaft zu konstituieren und dieses nach außen hin zu demonstrieren. Dennoch darf sie nicht allein zweckhaft begriffen werden. Mit ihr wurde vielmehr eine zwar imaginäre, mental aber als Wirklichkeit erlebte Idealwelt konkretisiert. Wenn in der frühen Neuzeit Don Quixote eine Schenke als türme- und zinnenreiches Kastell mit silbernen Gesimsen, Zugbrücke und Graben erlebte, trieb Cervantes einen bestimmten mentalen Realitätsbegriff nur parodistisch auf die Spitze. Ob allerdings schon im Mittelalter die Kenntnis der Minneburg-Allegorie dazu verführte, die reale Eroberung einer Burg als einen erotischen Vorgang zu erleben, mag hier dahingestellt bleiben. »Welt« mental als teils verständlich geordnete, teils bedrohlich unverständliche Zeichenagglomeration zu erleben und mit Hilfe des Zeichensystems der Sprache »lesend« zu bewältigen, ist jedenfalls eine anthropologische Grundgegebenheit. Schon in der mittelalterlichen Alltagswelt lebte der Herr einer ärmlichen Kleinburg in einem Gespinnst immaterieller Vorstellungen⁴⁰.

Dass es innerhalb des Personenapparats einer Burg unterschiedlich strukturiert und historischen Wandlungen unterworfen war, steht außer Frage.

Gleichermaßen steht außer Frage, dass es in hohem Maße die seitens der Baumeister, Maler und Dichter formulierten Identifikationsangebote⁴¹ waren, die eine Burg nicht nur zu einem ikonologischen Erlebnisraum werden ließen, vielmehr bereits dessen baulichen Rahmen und damit die Gestalt einer Burg bestimmten.

40 Das umgekehrt wiederum von Alltäglichkeit durchdrungen war: Elisabeth VAVRA, Viele Burgen – viele Alltage?, in: Alltag auf Burgen im Mittelalter, hg. von Joachim ZEUNE (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e. V., B: Schriften 10), Braubach 2006, S. 13–18.

41 Begriff nach Norbert H. OTT, Literatur in Bildern, in: Literatur und Wandmalerei (wie Anm. 22), S. 153–197, hier S. 178.