

**Repräsentation und Erinnerung
Herrschaft, Literatur und Architektur
im Hohen Mittelalter an Main und Tauber**

Herausgegeben von

Peter Rückert und Monika Schaupp

in Verbindung mit Goswin von Mallinckrodt

Verlag W. Kohlhammer Stuttgart 2016

Eine Kooperation des Landesarchivs Baden-Württemberg mit den
Universitäten Mannheim und Heidelberg



Die Drucklegung wurde gefördert vom Historischen Verein Wertheim



Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

Umschlagbild: Wappen der Grafen von Wertheim in einer Handschrift der „Eneide“ Heinrichs von Veldecke, um 1210–1220 (vorne)
Werkmeisteratlant von der mittleren Doppelsäule der Hofarkade des Hauptsaals auf der Gamburg, spätes 12. Jahrhundert (hinten)

Alle Rechte vorbehalten. Die Rechte an den Abbildungen liegen beim Landesarchiv Baden-Württemberg bzw. den verwahrenden Institutionen.

© 2016 by Landesarchiv Baden-Württemberg, Stuttgart
Gestaltung: satzwerkstatt Manfred Luz, Neubulach
Druck: VDS  Verlagsdruckerei Schmidt, 91413 Neustadt an der Aisch
Kommissionsverlag: W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart
Printed in Germany
ISBN 978-3-17-031539-6

Inhalt

ROBERT KRETZSCHMAR
5 Vorwort

ANNETTE KEHNEL und LUDGER LIEB
7 Einführung

I. Herrschaft

PETER RÜCKERT
11 Adelige Herrschaften an Main und Tauber
und ihre Erinnerungskultur um 1200

STEFAN TEBRUCK
31 Adlige Repräsentation und Erinnerung in der
Kreuzzugsbewegung. Das Beispiel des thü-
ringischen Landgrafen Ludwig III. († 1190)
und seiner Begleiter

STEFAN BURKHARDT
53 Des Todes reine Bilder und ein allzu welt-
licher Kampf um die Erinnerung.
Erzbischof Arnold von Mainz und seine
Memoria

II. Literatur

HENRIKE MANUWALD
68 Formen der bildlichen Memoria: Barbarossa
in Bilderhandschriften der Sächsischen Welt-
chronik

NORBERT KÖSSINGER
91 Überlieferungsgeschichten. Kanonen, Rotuli
und Textsammlungen als Medien höfischer
Repräsentation

ECKART CONRAD LUTZ
112 Erfahren – Erinnern – Erkennen. Wolframs
Parzival-Roman am Hof

III. Architektur

GOSWIN VON MALLINCKRODT
126 Der Saalbau der Gamburg und seine romani-
schen Wandmalereien

HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK
179 Die Wandmalereien auf der Gamburg und
ihr Bildprogramm im Kontext der profanen
Wandmalerei des Mittelalters

JUDITH BANGERTER-PAETZ
204 Adelige Repräsentation in hochmittelalter-
lichen Saalbauten. Die Gamburg im Vergleich
mit Saalbauten auf Pfalzen und Burgen des
12. und 13. Jahrhunderts

JÜRGEN KRÜGER
231 Das Heilige Land im Taubertal. Eine Gruppe
von Zentralbauten sucht ihre Bestimmung

KATINKA HÄRET-KRUG	
289 Architektonische Formenvermittlung und Formentransfer an Main und Tauber um 1200, ausgehend von der Zisterze Bronnbach	
SANDRA EICHFELDER	
310 Zusammenfassung	
	317 Orts- und Personenregister von Susanne Borgards
	326 Abkürzungen
	327 Abbildungsnachweise
	329 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Der Saalbau der Gamburg und seine romanischen Wandmalereien

1. Forschungsgeschichte

Im Jahre 1986 entdeckte Hans-Georg von Mallinckrodt jun. im zweiten Obergeschoss des damals noch „Vorderer Bau“ genannten Hauptgebäudes der Gamburg im Taubertal beeindruckende Befunde romanischer Wandmalereien und Arkaden. Dies geschah im Rahmen umfassender Sanierungs- und Restaurationsarbeiten durch die Eigentümerfamilie in der damals noch sehr heruntergekommenen Burg. So wurden, nachdem bereits ein Teil der Arkadenblende in der nördlichen Ecke der Talwand sichtbar war, die Malereien nach dem Einbau eines Sicherungskastens in der Nordwand entdeckt. Diese Entdeckungen zeigten, dass der „Vordere Bau“, der damals noch als ein Gebäude des 16. Jahrhunderts angesehen wurde, ursprünglich ein hochrepräsentativer Saalbau der Romanik gewesen war, der erst in der Renaissance sein heutiges Erscheinungsbild erhalten hatte¹. Trotz starker Bedenken des Landesdenkmalamtes setzte sich von Mallinckrodt daraufhin für die weitere Freilegung und damit auch Erforschung und Restaurierung der noch erhaltenen romanischen Befunde, deren Bedeutung, nicht nur für die Geschichte der Burg, er schnell erkannte, ein². Dennoch blieb dieses Geschoss trotz des, nicht zuletzt auch finanziellen, Einsatzes der Eigentümerfamilie

für die Zeit von etwa 15 Jahren eine alles andere als durchgehend betriebene Baustelle.

Dafür fand der Saalbau, vor allem dank der Vermittlung von Dankwart Leistikow, bald das Interesse der Forschung. Der letzte Fachaufsatz über die Gamburg als solche stammte damals aus dem Jahre 1896 und auch sonst wurde die Burg außerregional kaum beachtet³. Im Jahre 1990 wurden die bis dahin freigelegten romanischen Architektur- und Malereibefunde des Saalbaus schließlich erstmals in einem von Thomas Biller verfassten Fachaufsatz vorgestellt und sogleich als „sensationell“ bezeichnet, was auch in der späteren Forschungsliteratur immer wieder betont wurde⁴. Darauf folgte 1995 ein Aufsatz von Johannes Gromer, in dem dieser seine umfangreichen bauhistorischen Untersuchungen zum Saalbau darlegte⁵. Durch Volker Rödel kam dann 1997 erstmals eine Tagung zustande, die sich ausschließlich mit den romanischen Befunden und der hochmittelalterlichen Geschichte der Gamburg beschäftigte, und deren Vorträge zum Großteil von der Wartburg-Gesellschaft im Jahre 2000 publiziert wurden. Dort wurde neben den bereits erwähnten bauhistorischen Untersuchungen von Gromer und den wertvollen historischen Forschungen von Rödel auch eine Zusammenfassung der von Helga Fabritius 1997 vorgelegten Magisterarbeit zu

den damaligen Malereibefunden präsentiert, die von Jürgen Krüger angeregt worden war⁶. Obwohl sich Fabritius darin selbst überrascht zeigte, dass die Wandmalereien der Gamburg bis dahin noch nicht publiziert und daher noch kaum bekannt waren, kam ihre Bestandsaufnahme und ihr erster Versuch einer Wertung paradoxerweise zu früh, da selbst über zehn Jahre nach der Entdeckung noch keine größeren restauratorischen Untersuchungen an den Malereien durchgeführt und diese weder angemessen gesäubert noch in entscheidenden Teilen freigelegt worden waren⁷. Unter anderem deshalb müssen große Teile der Arbeit von Fabritius inzwischen als überholt angesehen werden, obwohl viele ihrer grundsätzlichen Feststellungen heute noch gültig sind. Bedauerlicherweise blieben auch nach diesen Publikationen insbesondere die Wandmalereien, erst recht hinsichtlich ihrer Bedeutung, weiterhin unverhältnismäßig unterforscht. Viel zu oft mussten Maßnahmen zur Erhaltung, Restaurierung und Erforschung des Saalbaus von der Eigentümerfamilie überhaupt erst angestoßen und teilweise gegen starke Widerstände durchgesetzt werden. Ganz bewusst wurde daher in einer von Alexander Antonow und Cord Meckseper 1999 initiierten und 2001 von Johannes Cramer neu zusammengestellten Forschungsdokumentation gegenüber der staatlichen Denkmalpflege die weitere Sicherung und Restaurierung der romanischen Befunde des Saalbaus gefordert und nochmals deren außergewöhnliche Bedeutung deutlich gemacht⁸. Gleichzeitig enthielt diese Dokumentation viele wichtige Beiträge, die die bisherigen Untersuchungen zur allgemeinen Baugeschichte der Burg erstmals zusammenfassten und einordneten.

Erst Anfang der 2000er Jahre wurden schließlich Säuberungen, Restaurierungen und Freilegungen

der Wandmalereien in dem Ausmaß durchgeführt, wie sie sich auch heute im Saal präsentieren.

Damals erfolgten auch weitere Freilegungen der Saalarchitektur. Allerdings lagen für die damals freigelegten Teile der Malereien und der Architektur bis vor wenigen Jahren keine entsprechenden Bestandsaufnahmen vor. Bestandszeichnungen gibt es bis heute nicht. Auch die Anfertigung einer Neudokumentation der durch die Säuberungen deutlich besser und teilweise völlig anders erscheinenden Teile der Malereien ist nicht bekannt. Erst 2009 und 2015 wurde in rein privater Initiative durch Gerd Brander eine vollständige Bestandsaufnahme des Saales mit professionellen Fotografien nachgeholt. Eine weitere Fotodokumentation wurde 2013 von Jürgen Scholz erstellt. Die üblichen Bestandsfotografien im Infrarotbereich wurden schließlich 2012 und 2013 von Gerd Brander und im Ultraviolettbereich 2014 von Elke Umminger-Gundacker durchgeführt. Auch diese für die Forschung sehr wichtigen Maßnahmen wurden erst durch privaten Einsatz realisiert.

Die vielen überfälligen Forschungen nachzuholen war auch ein zentraler Antrieb der internationalen Tagung, die 2014 im Kloster Bronnbach und auf der Gamburg stattfand, sowie der diversen Initiativen zu ihrer Vor- und Nachbereitung, nicht zuletzt auch durch den Autor dieses Aufsatzes.

Der Initiator der Tagung, Peter Rückert, hatte bereits 1995 wichtige Erkenntnisse zur frühen Besitzergeschichte der Burg, nämlich insbesondere zu den Edelfreien von Gamburg, publiziert⁹. Diese wurden 2005 in einem neuen Aufsatz erweitert und in einen größeren regionalen Kontext gestellt, der 2006 wiederum unter dem Aspekt adeliger Herrschaft und Repräsentation besonders beleuchtet wurde¹⁰. Die zwei letztgenannten Aufsätze enthalten dabei auch wertvolle Beiträge

zur historischen Einordnung und damit auch zur Datierung der Wandmalereien. 2007 legte dann Judith Bangerter-Paetz in ihrer Dissertation die erste bautypologische Monografie zum Saalbau im nördlichen Stauferreich vor, in der auch ausführlich auf den Saalbau der Gamburg eingegangen wurde¹¹.

Trotz all dieser wertvollen Forschungsbeiträge blieb die schiere Grundlagenforschung zur Untersuchung, Beschreibung und Einordnung der vor etwa 15 Jahren freigelegten und gesäuberten Bestände, aber auch darüber hinaus, aufgrund der erwähnten Versäumnisse weiterhin unerledigt, was den Fortschritt der Forschungen zur Architektur und vor allem zu den Malereien noch mehr verzögerte. Gerade dies soll durch den vorliegenden Aufsatz soweit wie möglich nachgeholt werden. Dass dies letzten Endes durch ein – wenn auch zufällig entsprechend ausgebildetes – Mitglied der Eigentümerfamilie selbst erledigt werden musste, spricht für sich. Trotzdem wurden die nun vorliegenden Forschungsergebnisse mit der größtmöglichen Neutralität erarbeitet.

Es sei an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen, dass im vorliegenden Aufsatz, dem Thema der Tagung entsprechend, nur die Bau- und Malereibefunde der ersten Bauzeit bis zum Tod Beringers des Jüngeren von Gamburg im Jahre 1219 behandelt werden. Auf die späteren Bauzeiten zuzuordnenden Befunde, insbesondere des restlichen 13. Jahrhunderts, wird dagegen nur kurz eingegangen. Außerdem wurden bei der vorliegenden Neubeschreibung der gesäuberten Teile der Malereien die Unterschiede zur Erstbeschreibung durch Fabritius vor der Säuberung meistens nicht einzeln aufgeführt, sondern nur wenn diese relevante Implikationen für die allgemeine Interpretation eines Abschnitts nach sich ziehen, da dies sonst den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde.

Die hier präsentierten Forschungsergebnisse werden ergänzt durch die wertvollen Beiträge der übrigen Autoren dieses Tagungsbandes, in besonderer Weise aber durch die thematisch direkt verbundenen Beiträge von Harald Wolter-von dem Knesebeck und von Judith Bangerter-Paetz, welche durch den Autor, zusammen mit Katinka Häret-Krug, als Tagungsreferenten gewonnen werden konnten. Viele Aspekte von hohem allgemeinem Interesse bleiben aber nach wie vor noch offen, zumal die Anzahl der Referenten natürlich bei jeder Tagung begrenzt bleiben muss. So bleibt auch jetzt wieder nur zu hoffen, dass durch die Beiträge dieses Tagungsbandes dem Saalbau der Gamburg und seinen Malereien endlich die Aufmerksamkeit verschafft wird, die diesen zweifellos gebührt.

2. Der Saalbau

Die Gamburg wurde Mitte des 12. Jahrhunderts als Grenzfestung des Mainzer Erzstifts zum Hochstift Würzburg erbaut, womit sie heute eine der ältesten Burgen im weiten Umkreis ist (Abb. 1). Sie wurde in ihrer Geschichte nie zerstört und seit ihrer Erbauung allzeit bewohnt. Im Jahre 1157 erhielt der Edelfreie Beringer von Gamburg das *castrum*, also die heutige Burg, vom Mainzer Erzbischof Arnold von Selenhofen mit allen Rechten zu Lehen¹². Als Gegenleistung hatte das Erzstift von ihm bereits einen Weiler namens *Brunnenbach* mit allem, was dazugehörte, erhalten, welcher dann den Zisterziensern zur Gründung des Klosters Bronnbach übergeben worden war. Die Belehnung wurde auch dadurch veranlasst, dass Arnold das Gefolge Beringers für den Feldzug Kaiser Friedrichs I. gegen Mailand



Abb. 1: Die Gamburg ob der Tauber. Links der Saalbau (Foto: Goswin v. Mallinckrodt)

benötigte, auf dass Beringer sich zusammen mit ihm „prächtig rüste“¹³. Dem Kloster überließ Beringer, zusammen mit seinen mutmaßlichen Schwägern Billung von Lindenfels und Sigebodo von Zimmern, dann außerdem noch das zu sei-

nem Allodialbesitz gehörende *castrum Brunnebach* mit zugehörigem kultivierten und unkultivierten Land¹⁴. Erzbischof Arnold hatte das wachsende zisterziensische Reformkloster Bronnbach für seine Grablege vorgesehen¹⁵. Doch es sollte schon

bald ganz anders kommen. 1160 wurde Arnold von der Mainzer Stadtbevölkerung, anlässlich einer im Nachspiel zum Mailandfeldzug erhobenen Heeressteuer, brutal ermordet¹⁶.

Schon ab etwa 1165, gleichzeitig mit der kaiserlichen Absetzung des Mainzer Erzbischofs Konrad von Wittelsbach und der Wahl des sich kaum mit mainzischen Territorialfragen befassenden Christian von Buch, näherte sich Beringer zunehmend dem Bischof von Würzburg an, für den er nicht nur als Zeuge auftritt, sondern von dem er auch Lehensbesitz erhielt¹⁷. Nach dem Tod Beringers vor 1170 setzte sein Sohn, Beringer der Jüngere von Gamburg, der von circa 1164 bis 1219 lebte, diese Politik fort, auch wenn er mit Mechtild, einer Verwandten (*neptis*) Siegfrieds von Eppstein, der im Jahre 1200 Mainzer Erzbischof wurde, verheiratet war¹⁸. Offenbar hatte er die Burg von seinem Vater faktisch geerbt, ohne mit ihr belehnt worden zu sein¹⁹. Die edelfreie Familie verfügte auch außerhalb Gamburges über diversen Allodial- und Lehnsbesitz mit weitgespannten Beziehungen zu verschiedenen Lehnsherren – neben den Erzbischöfen von Mainz und den Bischöfen von Würzburg etwa auch zu den Markgrafen von Meißen und den Burggrafen von Nürnberg – und versuchten damit eine eigene Herrschaftsbildung voranzutreiben²⁰. Ähnlich wie die in der unmittelbaren Nachbarschaft etwa zeitgleich aufstrebenden Grafen von Wertheim suchten sie dabei die Nähe zum staufischen Königshaus²¹. So ist Beringer d. J., wie schon sein Vater, wiederholt im Reichsdienst anzutreffen, nämlich auf dem Kreuzzug Kaiser Friedrichs I. und dem zweiten Sizilienzug Kaiser Heinrichs VI.²² Im fränkischen Umfeld nahm er, der einmal sogar als *magnatus* bezeichnet wird, eine herausragende herrschaftliche Stellung ein²³. Dies schlug sich nicht nur

in einem relativ beachtlichen Gefolge nieder, sondern offenbar auch in lokalen Verwaltungs- und Hofämtern auf der Gamburg, wie etwa einem Villicus, einem Vicedom, einem Kämmerer und einem Marschall²⁴. Der Anspruch auf eigene Herrschaft und höfische Repräsentation fand aber seinen deutlichsten Ausdruck im außergewöhnlich aufwändigen Saalbau der Gamburg, mit dem die Mainzer Lehensburg zur Residenz der edelfreien Familie ausgebaut wurde.

Das Gebäude selbst wurde auf einer Grundfläche von circa 16 × 12 Metern in einem Zuge bis zur heutigen Traufhöhe von etwa 15,5 Metern über dem Zwingerniveau und circa 11 Meter über dem Hofniveau errichtet und in Pietra-Rasa-Technik verputzt²⁵. Das Dach hatte ursprünglich wohl eine etwas niedrigere Neigung als heute und war offenbar mit Mönch- und Nonnenziegeln gedeckt, während die Decke des obersten Geschosses etwa 45 cm tiefer lag²⁶. Die Erbauungszeit kann aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen und stilistischer Vergleiche der Dekorformen in die 80er bis 90er Jahre des 12. Jahrhunderts datiert werden, womit sie in die Zeit Beringers d. J. von Gamburg fällt²⁷. Nach einigen Umbauten im 13. Jahrhundert wurde das Gebäude vor allem in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts im Stil der Renaissance umfassend umgestaltet, indem u.a. ein Zwischengeschoss, das heutige erste Obergeschoss, eingezogen und die Tal- und Hoffassaden mit neuen Fensteröffnungen versehen wurden (Abb. 2)²⁸. Erbaut wurde es aber als sehr selten vorkommender „reiner Saalbau“ mit drei saalartigen Geschossen, nämlich dem Keller, dem Erdgeschoss und dem eigentlichen Hauptsaal sozusagen als „piano nobile“²⁹. Schon als solcher zeigte es sich als repräsentativ-herrschaftlicher Bau mit höchsten Ansprüchen³⁰.

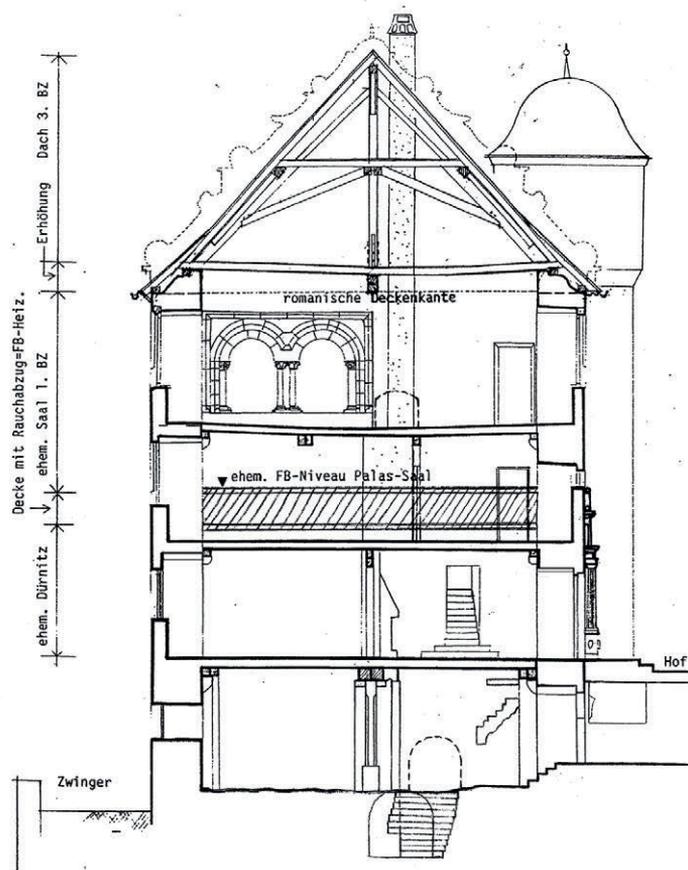


Abb. 2: Querschnitt des Saalbaus nach Norden mit Befunden
(Vorlage: Johannes Gromer mit Korrekturen von Goswin v. Mallinckrodt)

Die rundbogigen Portale des Kellers, des Erdgeschosses und des Hauptsaals befanden sich in einer vertikalen Achse am südlichen Ende der Hofseite des Saalbaus (Abb. 3)³¹. Das unprofilierte Kellerportal führt heute von innen zu einem rechteckigen, ehemals tonnengewölbten Raum, an dessen Nordwand noch der Rest eines weiteren Portals

zu sehen ist³². Wie bei Grabungsarbeiten Ende der 1950er Jahre sowie 1989 sichtbar wurde, führte dieses Portal zu einem ebenfalls tonnengewölbten Gang entlang der Hoffassade. Die Datierung des heutigen inneren Kellerportals hinter dem Eingang unterhalb des Kapellenturms an der Südseite des Saalbaus ist nicht sicher bekannt. Auch dieses

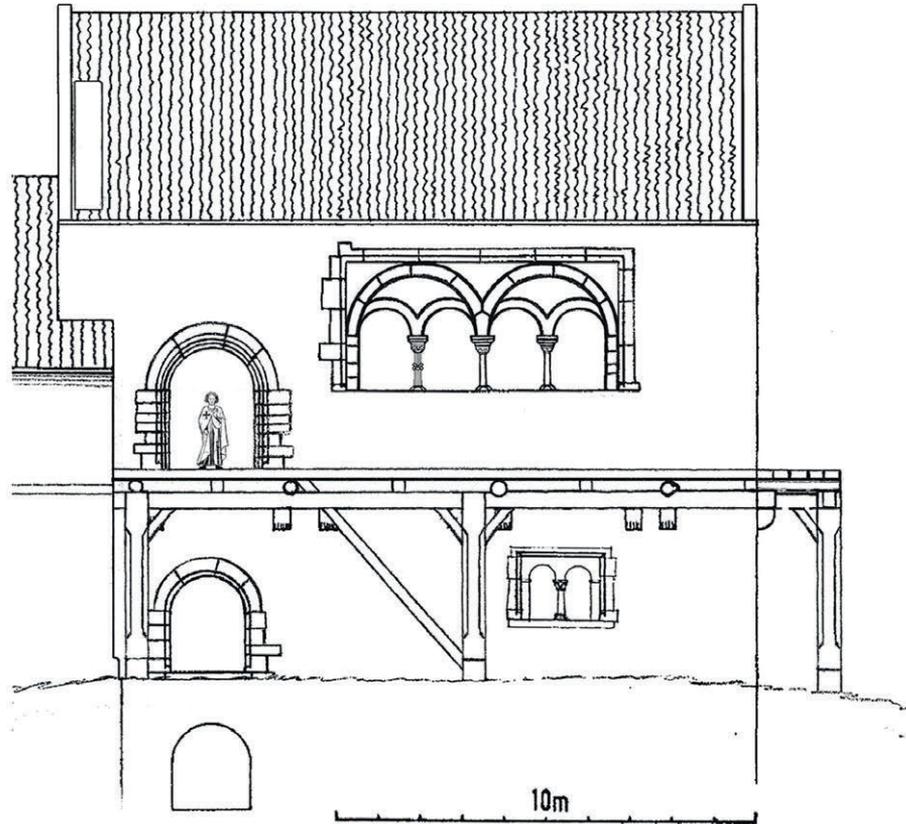


Abb. 3: Rekonstruktion der Hofseite des Saalbaus. 1. Bauzeit (Vorlage: Goswin v. Mallinckrodt)

ist rundbogig und unprofiliert. An der östlichen Hälfte der gegenüberliegenden Nordwand des Kellers befinden sich jedoch noch zwei weitere unprofilierte Rundbogenportale. Zum unteren Portal führt eine Treppe hinab und erschließt somit den benachbarten, tiefer gelegenen Keller direkt unterhalb der Küche des 13. Jahrhunderts³³. Schräg darüber befindet sich das zweite Portal, welches je-

doch zugemauert ist und mit dem unteren Portal zu kollidieren scheint, sich aber direkt hinter der daran anschließenden Küche befindet. Auf der Talseite verfügt der Keller außerdem über zwei Lichtschlitze. Die hofseitigen Portale des Erdgeschosses und des Hauptsals wurden spätestens in der Renaissance zugemauert und teilweise zerstört. Die Schwelle des Erdgeschossportals liegt dabei deutlich höher als

das heutige Hofniveau³⁴. Darüberhinaus befindet sich an der Südseite des Erdgeschosses ein weiteres romanisches Rundbogenportal³⁵. Etwa in der Wandmitte wurde nämlich ein unvollständig erhaltenes, werksteinernes Türgewände entdeckt, das sich zum heutigen Äußeren konisch erweitert. Es ist vollständig zugemauert und wird außen zudem von einem Strebepfeiler überdeckt. Auf der Talseite verfügte das Erdgeschoss außerdem über zwei kleinere romanische Fensteröffnungen, deren rechteckige Gewände an der Außenwand entdeckt und freigelegt wurden³⁶. Ihre mit Falzen begrenzten Karniesprofile laufen dabei auf Höhe der Sohlbank in einem Sporn aus.

Das Portal des Hauptsaals weist außen ein ähnliches Karniesprofil auf, wobei jedoch der untere Abschluss des Portals nicht gefunden wurde. Im Saal selbst sind außerdem noch Reste der Laibung mit dem Ansatz eines Stichbogens, das Schloss, der Anschlag sowie der innere Teil des profilierten Gewändes zu sehen³⁷. Insgesamt ist daher von einem relativ breiten Gewände mit aufwändiger Profilierung auszugehen, welches heute aber durch die spätere Vermauerung zum größten Teil verdeckt wird. Die sich heute im Saal befindliche Spolie des profilierten Schlusssteins eines Portalbogens mit möglicherweise nachträglichen Aussparungen für einen Verschluss gehörte zwar anscheinend nicht zum Saalportal, könnte aber mit seinem auch hier mit Falzen begrenzten Karniesprofil aus einem anderen Teil des Saalbaus stammen³⁸. Das Saalportal wurde über eine Außentreppe erschlossen, welche auf eine auskragende, möglicherweise überdachte Galerie führte, deren Konsolsteine und Balkenlöcher sich über die gesamte Fassadenbreite erstrecken und die Galerie somit womöglich über die Nordfassade mit einem Wehrgang verbanden³⁹.

Der Saalfußboden war offenbar zweischalig und über die aus einer oder mehreren Feuerstellen im Erdgeschoss aufsteigenden heißen Luft beheizbar, die wohl über einen Kaminzug im Mauerwerk der Südost-Ecke abzog⁴⁰. Allerdings lag dieser etwa 1,80 Meter unter der Sohlbank der Tal- und Hofarkaden des Saals und sogar etwa 2,25 Meter unter der der Nordarkade, womit keine unmittelbare Ausblickmöglichkeit geboten wurde⁴¹.

Auch diese ungewöhnliche Baugestaltung, ähnlich dem Obergaden einer Basilika, zeigt einen hohen Repräsentationsaufwand und könnte für den Saal, zusammen mit der Fußbodenheizung und der Ausrichtung der Arkaden, Teil eines allgemeinen Klimatisierungskonzeptes gewesen sein⁴². Zudem mögen die großen Arkaden durch die Öffnung der Wände nach außen sowie die Belichtung von oben auch eine rechtssymbolische Bedeutung anlässlich von Nutzungen als Gerichtssaal gehabt haben⁴³. Interessant ist dabei, dass bisher keine konkreten Hinweise auf Verschlussmöglichkeiten der Saalarkaden gefunden werden konnten, womit die Möglichkeit einer wohnlichen Nutzung des eher loggiaartigen Saals nochmals gegenüber repräsentativen, festlichen und herrschaftlichen Funktionen zurücktritt⁴⁴. Womöglich könnte man hier auch von einer hauptsächlichen Nutzung als „Sommersaal“ sprechen, während das mit kleineren Fensteröffnungen versehene Erdgeschoss als „Wintersaal“ gedient haben könnte⁴⁵.

Der eigentliche Wohnbau der Burg schloss sich offensichtlich unmittelbar südöstlich des Saalbaus an, da an dessen Südseite, außer dem erwähnten Türgewände im Erdgeschoss, keine Wandöffnungen aus der Erbauungszeit nachgewiesen werden konnten⁴⁶. Zudem ist zwischen der Südostecke des Saalbaus und dem später angefügten Kapellenturm ein Mauervorsprung mit Eckquaderung und

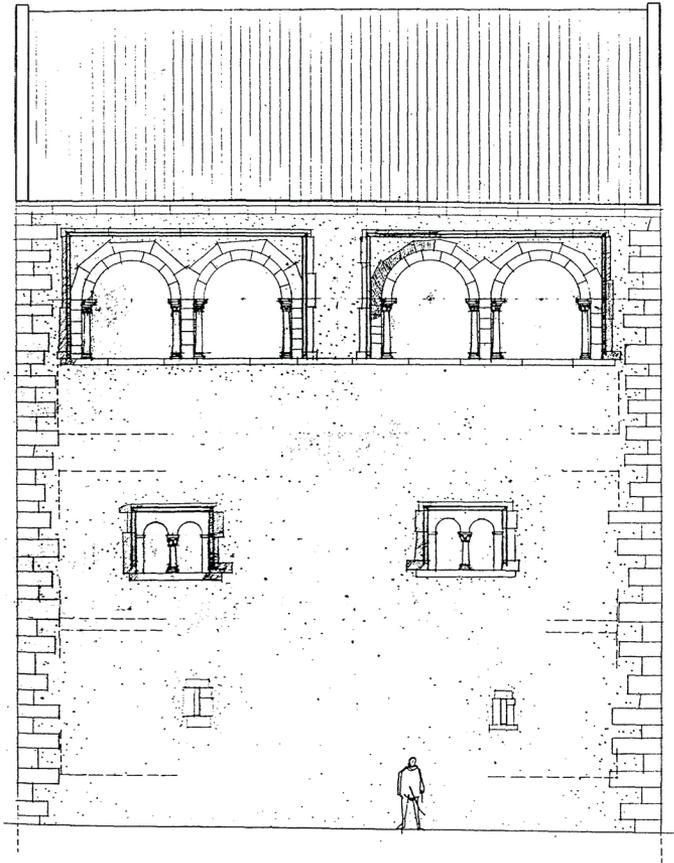


Abb. 4: Rekonstruktion der Talseite des Saalbaus. 1. Bauzeit (Vorlage: Johannes Gromer)

Traufgesims erhalten geblieben, der als Rest eines solchen Wohnbaus interpretiert werden könnte. Da der Saalbau die Mauerstärke dieses Baurestes an dieser Stelle ausnutzt und sich auch darüber erhebt, ist er offenbar sogar etwas jünger als der hier vermutete Wohnbau.

Im Gegensatz zur Südseite war die Tal-, Hof- und Nordseite des Hauptsals, wie bereits

erwähnt, mit beeindruckenden Arkaden versehen. Dank der Freilegungen der Abschnitte, die nicht durch den Einbau der Renaissancefenster zerstört wurden, konnten sie in großen Teilen wieder erfahrbar gemacht werden. Die Bögen der drei arkadierten Saalwände wurden dabei auf jeweils ganz unterschiedliche Weise in Zweiergruppen bzw. an der Hofseite in eine Vierergruppe

gegliedert, welche an den Außen- und Innenseiten jeweils von einer zumindest teilweise konstruktiven Rechteckblende eingerahmt wurden⁴⁷. Auf der Talseite war der Hauptsaal mit zwei weitspannigen Bogenpaaren fast durchgehend arkadiert, womit eine gute Licht- und Wärmeeinstrahlung von Südwesten her ermöglicht und für die Schauseite der Burg eine starke ästhetische Wirkung erzielt wurde (Abb. 4)⁴⁸. Die Lage und der Radius der Reste dieser Bogenpaare belegt in ihrer jeweiligen Mitte einen Mauerpfeiler. Die mit Falzen begrenzten Hohlkehlen der Archivolten an der Innenseite des südlichen Bogenpaares laufen auf Höhe des Kämpferpunktes in dekorativen, fruchtförmigen Kugeln aus, während die Archivolten der Außenseite ungeschmückt und unprofiliert geblieben sind (Abb. 5). Die Bögen selbst sind dagegen beidseitig unprofiliert. Sie ruhen auf profilierten Kämpfersteinen und Doppelsäulen, von denen die innere Hälfte der südlichsten Doppelsäulen noch in Teilen sichtbar ist, während von der inneren Hälfte der nördlichsten Doppelsäule nur das stark beschädigte Kapitell freigelegt wurde. Allerdings konnte im Burghof noch die Hälfte eines romanischen Doppelkapitells gefunden werden, welches heute mit zwei Bruchstücken eines ebenfalls dort entdeckten romanischen Säulenschafts verbunden ist und den Talarkaden zugeordnet werden könnte. Außerdem ist in der Hoffassade unterhalb des mittleren Saalfensters noch die Spolie eines weiteren romanischen Doppelkapitells eingemauert, die offenbar ebenfalls zu den Talarkaden gehörte⁴⁹. Das im Vergleich zum südlichen in deutlich geringeren Teilen erhaltene nördliche Bogenpaar der Talarkaden verfügte über keinerlei Profilierung seiner Archivolten. Sofern diese als solche überhaupt anzusprechen sind, da die symmetrisch zum südlichen Paar zu erwartenden



Abb. 5: Südliche Hälfte des südlichen Doppelbogens der Talseite, 1. Bauzeit. Fensternische und Quaderfugennetz, 2. Bauzeit (Foto: Goswin v. Mallinckrodt)



Abb. 6: Mittlere Doppelsäule der Hofarkade mit Werkmeisteratlant und Marmorierungen
(Foto: Goswin v. Mallinckrodt)



Abb. 7: Knotenkapitell-Spolie, wahrscheinlich der Hofarkade (Foto: Goswin v. Mallinckrodt)

Bögen darunter, sofern es sie überhaupt gegeben hat, gar nicht mehr erhalten sind. Beide Bogenpaare werden jedoch, wie erwähnt, auf beiden Seiten von Rechteckblenden mit einem mit Falzen begrenzten Karniesprofil umfassen, das jeweils in einem Sporn auf Höhe der Sohlbank ausläuft.

Eine ebensolche Rechteckblende rahmt auch die Innenseite der besonders aufwändigen Arkadengestaltung der Hofseite ein, wobei die Rechteckblende der Außenseite offenbar nur durch einen einfachen Falz profiliert war, der allerdings ebenfalls in einem Sporn auslief⁵⁰. Zwei unprofilierte

weitspannige Bögen trafen sich hier in der Mitte auf einem profilierten Kämpferstein über zwei gekuppelten Säulen. Über dem Kämpfer werden sie symbolisch von einer formschönen Atlantenfigur in Hockerstellung getragen (Abb. 6)⁵¹. Obwohl die Figur unbedeutend ist und ihr die entsprechenden Attribute fehlen, kann sie als die Darstellung des Werkmeisters des Saalbaus interpretiert werden, in dem sie an zentraler Stelle positioniert ist. Sie ist damit ein frühes Beispiel für das überhaupt erst gegen Mitte des 12. Jahrhunderts aufkommende Motiv des deutschen Werk- bzw. Baumeisterbild-

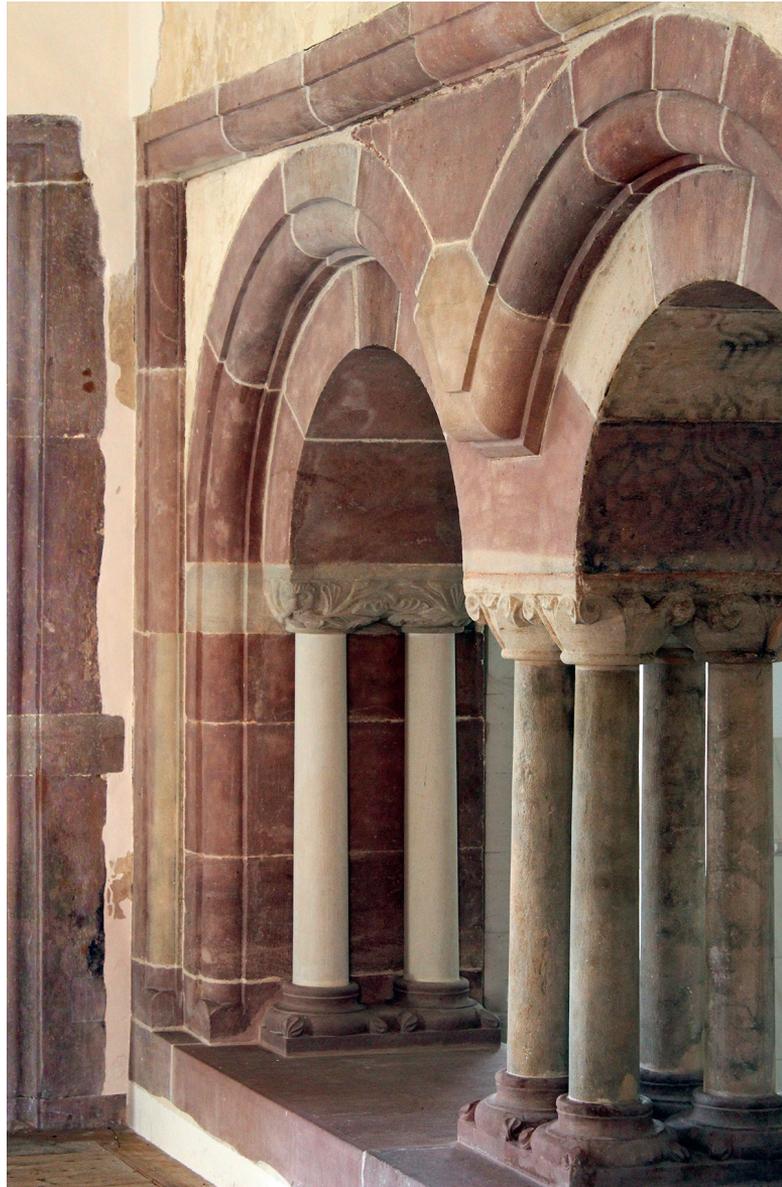


Abb. 8: Doppelarkade der Nordwand mit Vierersäulengruppe, Doppelkapitell mit Rankenschlingen und Marmorierungen. Links die Rechteckblende des nördlichen Doppelbogens der Talseite (Foto: Goswin v. Mallinckrodt)

nisses⁵². Der archaisch wirkenden Gestalt fehlt die expressive Darstellung des schweren Tragens mancher ihrer Kollegen, stattdessen ist sie mit ihren klaren, symmetrischen Formen ganz mit dem Steinblock verwachsen. Oberhalb des Atlanten kann durch die Beschädigungen der Renaissance festgestellt werden, dass bei der romanischen Füllung des mittleren Zwickels und damit womöglich auch weiterer Teile der Hofarkade und vielleicht auch des Saales Tuffstein verwendet wurde. Da er leichter als der Sand- und Muschelkalkstein ist, der sonst im Saalbau verwendet wurde, sollte damit offenbar die Statik optimiert werden⁵³. Seitlich des Atlanten sind die Ansätze kleinerer unprofilierter Bögen erhalten geblieben, welche die beiden größeren offenbar in Form von Doppelarkaden unterteilt haben. Hierzu lassen sich wohl auch die im Saal gefundenen Spolien einer gekuppelten Doppelbasis und eines Doppelkapitells aus romanischer Zeit zuordnen, wobei die eine Hälfte des letzteren offenbar nicht fertig gearbeitet wurde, zumindest aber deutlich einfacher gestaltet ist als die andere. Ebenso den Hofarkaden zuzuordnen ist der Rest eines im heutigen Fußboden der mittleren Fensternische der Hofseite des Saals gefundenen Doppelkapitells, von dem nur noch ein vorderes Viertel erhalten geblieben ist, das später offenbar wegen eines dort eingebauten Kaminzugs an einer Ecke stark verrußt wurde (Abb. 7). Von den untereinander verknoteten Strängen dieses aufwändig gearbeiteten Kapitells bildeten ursprünglich insgesamt acht einen Säulenschaft, welcher wohl typischerweise ebenfalls verknotet war, so dass diese Spolie als Rest einer seltenen Knotensäule interpretiert werden kann⁵⁴. Weitere Spolien wurden in späterer Zeit zur Vermauerung des Mittelteils der Hofarkade benutzt. Diese können als Segmentsteine der zerstörten Teile

der Arkaden, als ein Teil des Saalportals oder der Rechteckblende der Talarkade sowie als weitere profilierte Werksteine der Romanik identifiziert werden⁵⁵.

Fast komplett erhalten geblieben ist dagegen die weite Doppelarkade an der westlichen Hälfte der nordwestlich gelegenen sogenannten Nordwand (Abb. 8)⁵⁶. Sie wird auf der Innenseite vom mit Falzen begrenzten Wulstprofil der entsprechend gekuppelten Archivolten umzogen, die hier wie die Rechteckblende mit einem Sporn auf Höhe der Sohlbank endet⁵⁷. Die Rechteckblende wiederum weist hier dasselbe Profil auf wie die Archivolte, womit sie sich von denen der Tal- und Hofseite unterscheidet. Da an der Außenseite die Archivolten fehlen, verläuft die Rechteckblende dort bereits oberhalb der Bogenöffnungen und ist an der Oberseite lediglich gefast, während sie seitlich nur aus einem kurzen Absatz besteht. Die Bögen selbst sind auch hier wieder unprofiliert und werden seitlich von jeweils zwei gekuppelten Säulen getragen. Das westliche Doppelkapitell ist dabei mit zwei rankenschlingenden Löwenfratzen verziert, wobei sich die Blätter der stilisierten Mistel- oder Eichenzweige ineinander verflechten. Diese Motivvariation des „Grünen Mannes“ findet sich in weltlichen Gebäuden der Romanik äußerst selten⁵⁸. In der Mitte ruhen die Bögen auf einer gekuppelten Vierersäulengruppe, wobei zwei der Säulen offenbar durch Eisenstäbe stabilisiert wurden⁵⁹.

Wiederholt wurde in der bisherigen Fachliteratur auf die Ähnlichkeiten der Dekorformen des Saalbaus der Gamburg mit denen im Kapitelsaal des Klosters Bronnbach hingewiesen⁶⁰. Dies gilt für die Nordarkade ganz besonders, da sie deutliche Parallelen zu den beiden Doppelarkaden aufweist, die den Bronnbacher Kapitelsaal zum

Kreuzgang hin öffnen, dabei aber deutlich aufwändiger ausgeführt wurde. So fehlen in Bronnbach nicht nur die Rechteckblenden und die Profilierung der Archivolten, sondern auch die außergewöhnliche Vierersäulengruppe, an deren Stelle sich lediglich zwei Säulen befinden. Während außerdem die meisten Kapitelle in den Bronnbacher Arkaden und im Kapitelsaal selbst einander sehr ähnlich oder gar identisch sind, gleicht auf der Gamburg kein Kapitell dem anderen. Darüber hinaus fällt beim direkten Vergleich der fruchtförmigen Kugeln der Talarkaden der Gamburg mit denen der südlichen Konsole der Westwand des Kapitelsaals, aber auch mit denen der Kapitelle des Langhauses sowie der Westseite des Querhauses, die erhöhte Plastizität der Formen auf der Gamburg auf⁶¹. Kapitelle oder Konsolen von der Qualität des aufwändig gearbeiteten Knotenkapitells der Gamburg sucht man im Kapitelsaal ebenso vergebens, ein solches ist auch im übrigen Kloster nicht zu finden. Auch Pendants zu den figürlichen Darstellungen der Löwenfratzen oder des Atlanten oder zum Doppelkapitell unterhalb des Atlanten fehlen im Zisterzienserkloster zu dieser Zeit völlig, ebenso zur mutmaßlichen Kapitellspolie der Talarkaden mit gebundenen Palmetten oder zur noch vermauerten Kapitellspolie, die wohl ebenfalls zu den Talarkaden gehört und ein weiteres Palmettenmotiv in S-Form aufweist. Für die Motive dieser beiden Spolien gibt es sogar zum Teil sehr ähnliche Beispiele aus einigen anderen Kirchen und Burgen⁶². Für das weitere Palmettenmotiv mit Diamandband und diamantierten Stengeln am östlichen Doppelkapitell der Nordarkade findet sich zwar eine deutlich aufwändigere Variation auf der Nordseite des Bronnbacher Langhauses, doch zeigen andere Bauten weit ähnlichere Formen⁶³. Ähnliches gilt für die kelchförmigen Kapitelle mit

Zungenblättern und eingeschlagenen Blattenden oder Eckknospen an der Vierersäulengruppe, die nur eine verhältnismäßig vage Ähnlichkeit mit den Kapitellen im Kapitelsaal und im Langhaus besitzen⁶⁴. Die Zungenblätter finden sich im Saalbau noch an weiteren kelchförmigen Kapitellen, die grundsätzlich dem Wormser Kapitelltyp zugerechnet werden können, der seinerseits aus dem korinthischen bzw. dem kompositen Kapitell entwickelt wurde. Dazu zählt etwa das als Spolie erhaltene Doppelkapitell der Hofarkade, dessen eine Hälfte wiederum den originalen Vorbildern in Worms ähnlicher ist als den entsprechenden Formen im Kapitelsaal⁶⁵. Am ehesten entspricht das Kapitell der südlichsten Talarkade den Bronnbacher Formen⁶⁶. Seine einen Kranz bildenden Zungenblätter sind mit stängelartigen Bändern miteinander verbunden, die darüber in Voluten enden. Ebenso auffällig ist, dass, während im Saalbau der Gamburg eine für Burgen äußerst seltene Fußbodenheizung nachgewiesen werden konnte, ausgerechnet das Calefactorium in Bronnbach über einen offenen Kamin beheizt wurde, es also hier keine Übernahme der Heizungstechnik aus dem unmittelbar benachbarten Kloster gab⁶⁷. Andererseits war das Profil der Rechteckblenden der Hof- und Talseite des Hauptsaaes geradezu identisch mit dem der Rechteckblende der romanischen Doppeltoranlage des ehemaligen Bronnbacher Stadthofs in Würzburg, den die Zisterzienser im Jahre 1170 erworben hatten⁶⁸. Außerdem ist archivalisch bekannt, dass das Kloster Beringer dem Jüngeren um 1205 Werksteine (*lateres*) geschenkt hat. Dies geschah jedoch zu einer Zeit, als der Saalbau höchstwahrscheinlich schon fertiggestellt war, zumal dieses Geschenk bezeichnenderweise den Zweck hatte, die einst verlorene Gunst Beringers wiederzuerlangen⁶⁹.



Abb. 9: Infrarot-Aufnahme der Rechteckblende des südlichen Doppelbogens der Talseite mit Marmorierungen (Foto: Gerd Brander)

Insgesamt ist das Verhältnis zwischen den Bau- und Dekorformen des Saalbaus der Gamburg und denen des Klosters Bronnbach also keinesfalls so eng und so eindeutig, wie dies in der bisherigen Forschung angenommen wurde. Trotz der zweifellos vorhandenen Parallelen zwischen dem Saalbau und dem Kapitelsaal, die etwa bei der allgemeinen Datierung des Saalbaus helfen können, ist die Annahme, dass die Formen im Saalbau lediglich in Abhängigkeit von einer für Bauten der Region oft bemühten „Bronnbacher Bauhütte“ entstanden sind, nur in den genannten Einzelfäl-

len erwägenswert⁷⁰. Auf vergleichbare Lösungen in der Kapitellplastik anderer Burgen wurde in der Forschung zudem schon früher hingewiesen⁷¹. Zur besseren Beantwortung der Frage nach der stilistischen Zuordnung der Ornamentik des Saalbaus der Gamburg wären jedoch zweifellos weitere Forschungen vonnöten.

3. Die Wandmalereien

Der Aufwand und Anspruch, mit dem sich im Saalbau der Gamburg das hohe Repräsentations-



Abb. 10: UV-Aufnahme des östlichen Bogens der Nordarkade mit einem Segment ehemals farbiger Marmorierungen (Foto: Elke Umminger-Gundacker)



Abb. 11: UV-Aufnahme der östlichen Doppelsäule der Nordarkade mit wellenförmigen Marmorierungen (Foto: Elke Umminger-Gundacker)

bedürfnis des Bauherren mit manchen der bedeutendsten Pfalz- und Burgenbauten des Stauferreiches misst, spiegelt sich auch in seiner Ausmalung wieder. Schon in der Auswahl der Bausteine der Arkaden und Portale wurde ganz bewusst auf einen farblich variierenden Wechsel roter und weißer sowie heller und dunkler Sandsteine und der Einstreuung von Werksteinen aus Muschelkalk geachtet⁷². Die Zwickel der Saalarkaden sind

außerdem verputzt und bemalt⁷³. An ihren Bögen, Säulen und Rechteckblenden sowie am Saalportal sind dagegen noch Reste ornamentaler Muster, ähnlich einer stilisierten Marmorierung, zu sehen (Abb. 9)⁷⁴. Die wellen- sowie schuppen- oder bohnenförmigen Motive werden an den Bögen durch Linien entlang der Fugen und Eckkanten eingerahmt⁷⁵. Die verschiedenen Segmente wurden dabei farblich jeweils variiert (Abb. 10)⁷⁶. Gerade

die Bogenlaibungen, die sich dem damaligen Betrachter wegen des tieferen Fußbodenniveaus am deutlichsten präsentierten, konnten auf diese Weise reizvoll gestaltet werden. Während auch die Rechteckblenden und das Saalportal dieselben Motive aufweisen wie die Bögen, sind die Säulen dagegen nur mit dem wellenförmigen Motiv verziert worden (Abb. 11)⁷⁷.

Hier zeigt sich, wie noch zu sehen sein wird, eine deutliche Analogie zu den figürlichen Wandmalereien des Saals, den wohl bedeutendsten Befunden im Saalbau der Gamburg. Von den ursprünglich wohl alle vier Wände des Saals ausfüllenden Malereien romanischen Stils sind noch große Teile erhalten, welche heute dank der Freilegungen größtenteils wieder sichtbar und erfahbar sind. Den Malgrund der Malerei bildet eine Kalkschlämme, welche auf einem feinen Mauerverputz aufgetragen ist. Die Putzkanten wie auch die Darstellungen selbst nehmen stets klaren Bezug auf die Arkaden sowie auf das Saalportal. Da die Malereien die unterste Farbschicht auf dem Innenputz bilden, gelten sie als die wohl einzig erhaltene Original-Ausmalung eines „Palas“-Saales überhaupt⁷⁸. Damit ist bereits aus baulicher Sicht ein Hinweis auf die Datierung der Malereien in zeitlicher Nähe zur Vollendung des Saalbaus gegeben⁷⁹.

Hinsichtlich des repräsentativen und künstlerischen Aufwands entsprechen sie ganz dem Anspruch der romanischen Architektur, was heute noch besonders an der Nordwand deutlich wird. Der Grund für die auffällig asymmetrische Platzierung der Nordarkade auf der linken Wandhälfte ist dabei unklar, könnte aber durchaus darauf hinweisen, dass die andere Hälfte bereits zur Erbauungszeit für Ausmalungen bestimmt worden war⁸⁰. Rechts der Nordarkade schließen

sich somit unmittelbar zwei Bildstreifen an. Auf dem oberen ist ein auf eine Stadt zureitendes Heer mit einer anschließenden Schiffsszene zu sehen. Letztere wurde jedoch durch die Ende des 16. Jahrhunderts eingebaute Tür teilweise zerstört. Der untere Bildstreifen ist vor allem wegen des Einbaus eines Fensters des 13. Jahrhunderts, der erwähnten Tür und des eingangs erwähnten Sicherungskastens deutlich schlechter erhalten und daher kaum mehr lesbar. Die direkt daran anschließenden Darstellungen der Ostwand, unmittelbar links der Hofarkade, setzen die Bildstreifen rechts der Nordarkade fort. Der obere zeigt eine nur noch teilweise lesbare Szene mit einem weiteren Stadtbild, der untere eine dritte Stadtdarstellung mit einem wegziehenden Reiterheer. Ansätze eines dritten Bildstreifens unterhalb der beiden rechts der Nordarkade und links der Hofarkade sind ebenfalls noch zu sehen. Unmittelbar rechts der Hofarkade beginnen weitere Darstellungen, die allerdings nicht in Bildstreifen gegliedert sind. Von den ebenfalls nur noch schwer lesbaren Szenen sind untereinander u.a. das Bein und die Schwertscheide eines aus dem Sattel gehobenen Reiters, ein Zweikampf sowie Teile eines Spruchbandes zu erkennen. Zu dieser Bildfläche gehörte ursprünglich eine Befundinsel auf der Südwand mit der Darstellung eines von zwei Pferden gezogenen Wagens mit Fuhrmann, welcher von drei Reitern begleitet wird. Obwohl sich die Szene auf einem horizontalen Streifen fortbewegt, lässt sie sich nicht der Höhe der Bildstreifen zwischen Nord- und Hofarkade zuordnen. Da sich an die Südwand der unmittelbar benachbarte Wohnbau anschloss, hat es hier zur Bauzeit keine Wandöffnungen gegeben⁸¹. Es kann also davon ausgegangen werden, dass sich hier auf einer Wandlänge von 9 Metern und einer ursprünglichen

Raumhöhe von 5,5 Metern die Hauptszenerie des Malereizyklus befunden hat, deren Bildfläche sich auch auf die Ostwand oberhalb des Saalportals bis zur Hofarkade erstreckte⁸². Leider wurden an der Südwand außerhalb der Befundinsel bisher nur wenige Sondagen durchgeführt, um die mögliche Existenz weiterer Malereireste zu erforschen.

Demgegenüber zeigen sich uns die Malereien zwischen Nord- und der Hofarkade, wenn auch beschädigt, mit einer Höhe von bis zu 3,73 Meter und einer Breite von bis zu 5,91 Meter heute wieder in ihrem ursprünglichen Bildzusammenhang⁸³. Für die Deutung dieser Szenen sind zwei Schriftbänder von zentraler Bedeutung. Das eine, welches den obersten Bildstreifen nach oben begrenzt, zeigt oberhalb der vorderen drei Personen des Reiterheeres der Nordwand in schwarzer Schrift auf hellem Grund die Buchstabenfolge GODEFRID'•ĒPS. Es befindet sich wiederum unterhalb eines dunkelgrauen Bandes, welches vor allem über der Stadt und rechts über der Schrift schwache Reste offenbar pflanzlicher Ornamente aufweist und am unteren Rand von einer weißen, aufgemalten Linie gesäumt wird. Das andere Schriftband, welches zusammen mit zwei angrenzenden hellen Bändern den oberen vom unteren Bildstreifen trennt, zeigt rechts unterhalb der Stadtdarstellung der Nordwand in schwarzer Schrift auf dunkelgrauem Grund die Buchstaben ChOF•GODEF. Auch hier säumen weiße, aufgemalte Linien den oberen und unteren Streifenrand und überqueren auch, teils mäanderförmig, die Schrift im Bereich der beiden F's. Unterhalb der vorderen Reiter ist außerdem ein einzelnes •B-Fragment erhalten geblieben, was zeigt, dass zumindest das untere Schriftband ursprünglich auch an anderen Stellen beschrieben war. Die Schriftzüge können als GODEFRIDUS•EPIS-

COPUS gelesen und zu BISChOF•GODEFRID ergänzt werden⁸⁴.

Die Zweisprachigkeit der Schriftzüge ist dabei von besonderem Interesse, vor allem die für die Entstehungszeit der Malereien besonders frühe Deutschsprachigkeit des unteren⁸⁵. Von den ganz wenigen deutschsprachigen Inschriften dieser oder älterer Zeit befinden sich wohl weitere ebenfalls in der Region, nämlich auf der von Rupert von Dürn errichteten Burg Wildenberg bei Amorbach. Ihr Saalbau kann, wie der der Gamburg, vermutlich ebenfalls zu den ganz wenigen reinen Saalbauten des deutschen Hochmittelalters zählen⁸⁶. Die dort befindliche Inschrift der beiden Werkmeister sowie womöglich auch die eines Parzival-Zitats können, wenn auch umstritten, offenbar in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts datiert werden⁸⁷. Außerdem waren die Herren von Dürn wohl, wie auch die Grafen von Wertheim, direkte Förderer Wolframs von Eschenbach und seines mittelhochdeutschen Meisterwerks, des Parzival.

Der dagegen in den Inschriften der Gamburg erwähnte Bischof Gottfried wird in der Forschung einhellig mit Gottfried I. von Spitzenberg, Bischof von Würzburg von 1186 bis 1190, identifiziert⁸⁸. Die Darstellung eines Würzburger Bischofs in einer Mainzer Grenzburg lässt sich jedoch nur über die Edelfreien von Gamburg und ihrer erwähnten Hinwendung zum Hochstift Würzburg ab etwa 1165 erklären⁸⁹. 1188 erscheint Beringer d. J. konkret als Zeuge einer Urkunde Bischof Gottfrieds, als dieser die Übergabe des Zehnten in Barga an die Zisterzienser vollzieht⁹⁰. Diese Abkühlung der Beziehungen zu Mainz veranlasste den ab 1183 wiedereingesetzten Erzbischof Konrad sogar, Beringer d. J. 135 Mark Silber für einen Vertrag zu zahlen, der beinhaltete, dass er die Burg der Mainzer Kirche Zeit seines Lebens nicht entfremde.

Bezeichnenderweise wurde diese vom Erzstift daraufhin sogar unter den mainzischen Neuerwerbungen gelistet. Sollte Beringer zu gegebener Zeit nicht von einer *peregrinatio*, nämlich dem Kreuzzug Kaiser Friedrichs I. Barbarossa von 1189 bis 1190, zurückkehren, sollten dem Erzstift für die Hälfte des genannten Betrages vier seiner besten und am reichsten ausgerüsteten Ritter zusammen mit nahe der Burg gelegenen Landbesitz übertragen werden. Damit zielte der Erzbischof auf die Einrichtung einer eigenen Burgmannschaft mit entsprechenden Burglehen, wobei er aber deutlich unter den damals dafür üblichen Preisen geblieben war. Sollte Beringer aber zurückkommen, sollte er diese Hälfte entsprechend wieder zurückzahlen. Beringers lebenslange Treue sollte somit mit der verbliebenen Hälfte erkauft werden⁹¹. Beringer konnte das Geld zur Finanzierung seiner Kreuzfahrt gut gebrauchen. Laut kaiserlichem Gesetz mussten alle Teilnehmer die hohen Kosten für den auf mindestens zwei Jahre angelegten Zug selbst aufbringen können⁹².

Beringer wird später in der „*Historia de expeditione Friderici imperatoris*“, die zumindest in Teilen dem österreichischen Kleriker Ansbert zugeschrieben wird (im Folgenden daher als „Ansbert“ bezeichnet), als einer der bedeutenderen edelfreien Teilnehmer jenes Kreuzzugs namentlich erwähnt, der heute als Teil des berühmten Dritten Kreuzzugs bekannt ist⁹³. Mit ungeheurer Streitmacht begonnen und lange Zeit durchaus erfolgreich, endete der Kreuzzug Friedrichs I. nach dessen überraschendem Tod und vor allem dem Ausbruch von Seuchen in einer Katastrophe. Auch Bischof Gottfried starb 1190 in Antiochia an der Ruhr. Beringer jedoch kehrte lebend wieder in die Heimat zurück, in der er ab 1192 wieder nachzuweisen ist. Danach schloss er sich dem glorreichen

Sizilienzug Kaiser Heinrichs VI. an. Er ist dort in den Zeugenreihen eines Privilegs für die Stadt Asti von 1194 und einer in Trani ausgestellten Urkunde von 1195, jeweils neben dem bereits erwähnten Rupert von Dürn, belegt. Als er 1219 schließlich ohne männliche Erben starb, brachte das Erzstift Mainz die Burg wieder unter seine Kontrolle, richtete endlich eine eigene Burgmannschaft ein und baute sie zu einem kurmainzischen Verwaltungsmittelpunkt für die Region aus⁹⁴. In diesen historischen Zusammenhang fallen auch die erwähnten Umbauten des 13. Jahrhunderts, welche die deutlich reduzierten Ansprüche der neuen Bewohner illustrieren und die Malereien mit dem konkurrierenden Würzburger Bischof zuputzen und teilweise zerstören (Abb. 12)⁹⁵. Ohne Beringer d. J. fällt also, wie zuerst Peter Rückert festgestellt hat, sowohl der passende Auftraggeber als auch überhaupt der Anlass für so aufwändige und programmatische Malereien mit einem solchen Thema weg. Damit können sie gerade auch aus historischer Sicht als die ältesten profanen Wandmalereien nördlich der Alpen gelten⁹⁶.

Tatsächlich passen die kriegerischen Szenen der Malereien bestens zu dem, was Beringer d. J. und Bischof Gottfried vereint, nämlich die gemeinsame Beteiligung am Kreuzzug Kaiser Friedrichs I. Vom „Ansbert“ wird Gottfried „aufgrund seiner vornehmen Herkunft, seiner Bildung und brillanten Beredsamkeit“ als „der am meisten geachtete Mann der Zeit“ beschrieben⁹⁷. 1172 wurde er kaiserlicher Hofkanzler unter dem Erzkanzler Christian von Buch, 1184 kaiserlicher Legat in Italien, 1185 Bischof von Regensburg und schließlich 1186 Bischof von Würzburg. 1188 weihte er den Würzburger Kiliansdom⁹⁸. Im selben Jahr fand an Laetare der „Hoftag Jesu Christi“ in Mainz statt. Dort empfing der Kaiser nach einer

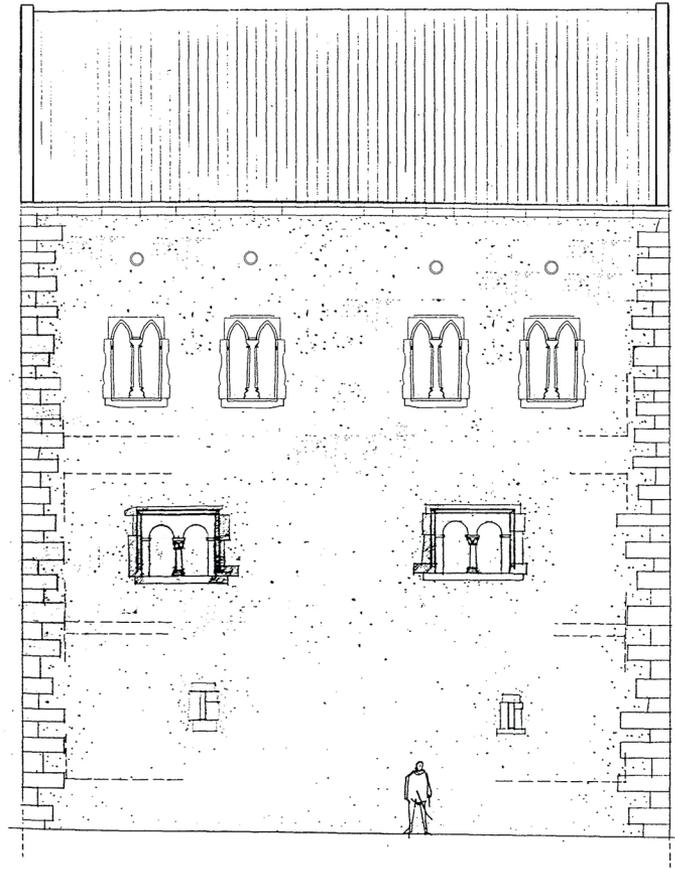


Abb. 12: Rekonstruktion der Talseite des Saalbaus, 2. Bauzeit
(Vorlage: Goswin v. Mallinckrodt)

beeindruckenden Predigt Bischof Gottfrieds von diesem „unter höchstem Jubel, Lobgesängen und Freudentränen aller Beteiligten“ symbolisch das Kreuz zur Rückeroberung Jerusalems, das Salah ad-Din im Vorjahr zusammen mit dem „Wahren Kreuz“ in seine Gewalt gebracht hatte⁹⁹. Am Tag des heiligen Georg solle man sich, so setzte der Kaiser fest, nächstes Jahr in Regensburg ver-

sammeln und von dort aus aufbrechen. Auch der Kaisersohn Friedrich V. von Schwaben, „Bischöfe, Herzöge, Markgrafen, Grafen sowie hervorragende und schlagkräftige Ritter und auch zahlreiche fromme Priester“ ließen sich in Mainz das Kreuz anheften¹⁰⁰. Darunter können wir uns auch Beringer d. J. vorstellen. Sein eigentlicher Lehnsherr, der Mainzer Erzbischof Konrad, wurde zwar zunächst

für vorbereitende Verhandlungen mit dem ungarischen König entsandt, beteiligte sich allerdings nicht am eigentlichen Kreuzzug und unterstützte stattdessen Heinrich VI. in seiner Regentschaft während der Abwesenheit seines Vaters¹⁰¹. Demgegenüber war Bischof Gottfried von Würzburg einer der Hauptprotagonisten in der Vorbereitung und der Durchführung des Kreuzzugs¹⁰².

Auf welche Ereignisse dieses Kreuzzugs könnten die noch erhaltenen Inschriftenfragmente der Malereien auf der Gamburg also hinweisen? Im Einklang mit der bisherigen Forschung können die im oberen Bildstreifen der Nordwand gewappnet anrückenden Reiter als das Heer Friedrichs I. identifiziert werden, wobei der vordere Reiter den Kaiser selbst und der zweite Bischof Gottfried darstellen würde¹⁰³. Darauf deutet nicht nur die Position der oberen Inschrift mit dem Namen des Bischofs, sondern auch die durchaus erkennbaren Kopfbedeckungen, von denen die vordere als Krone, dagegen die zweite, in deutlicher Unterscheidung davon, als Mitra erkannt werden kann¹⁰⁴. Aber auch die mützenartige Kopfbedeckung des dritten Reiters mit einer Kugel oder einem Edelstein darauf ist noch gut zu sehen und könnte als eine Art Herzogshut bzw. Kamelaukion, also eine Stoffkrone, zu deuten sein, wie sie in der Darstellung Friedrichs von Schwaben im berühmten Thronbild der Weingartener Handschrift der „Historia Welforum“ abgebildet ist¹⁰⁵. Auch die übrige Bekleidung dieses Reiters mit Mantel und Gewand entspricht der Abbildung in der erwähnten Handschrift. Der Kaisersohn war nach seinem Vater der wichtigste Anführer des Kreuzfahrerheers, das er nach dessen Tod noch bis nach Akkon führen konnte. Somit würden wir in dieser Trias nicht nur die drei Hauptprotagonisten dieses Kreuzzugs erblicken, sondern auch die überlie-

ferten Anführer der drei wichtigsten Heeresabteilungen und damit in gewisser Weise auch die sinnbildliche Unterstützung des Kaisers durch die weltlichen und geistlichen Reichsfürsten¹⁰⁶. Jede Heeresabteilung und jedes Volk im Heer hatte einen eigenen Fahnenträger. Die Kreuzzugsquellen betonen aber, dass für den Bischof von Würzburg eigens ein gesonderter Fahnenträger bestimmt wurde, nämlich Graf Poppo von Henneberg¹⁰⁷.

Längliche, an Lanzen befestigte Fahnen mit Streifen- und Netzmustern sind auch auf den Malereien und hier direkt über den drei Hauptpersonen abgebildet. Wir finden dabei, über einem kleineren Wimpel¹⁰⁸, einen großen, in zwei Lätzen auslaufenden Gonfanon¹⁰⁹. Dieser ist aber eher von Siegeln und Münzen dieser Zeit bekannt, wo er häufiger Bestandteil der Reiterbilder der jeweiligen Landesherren ist, dort aber von diesen stets selbst getragen wird. Auch von Kaiser Friedrich I. sind solche Reiterbilder auf Münzen bekannt: Hoch zu Ross mit Gonfanon und einer Stadt im Hintergrund¹¹⁰. Auffällig ist dabei die anhand der Vorderbeine erkennbare, trabende Bewegung des kaiserlichen Pferdes in der klassischen Pose imperialer Reiterdarstellungen, die der Tradition antiker Reiterstandbilder wie dem Mark Aurels in Rom folgt und dabei etwa auch an die sogenannte Reiterstatuette Karls des Großen im Louvre erinnert. Die stolze Kopfhaltung wird durch den stark gewölbten Hals mit klarer Oberlinie betont. Den breiten Brustriemen zieren zwei Reihen prächtiger Anhänger, während unter dem Sattel eine mit Fransen verzierte Satteldecke herunterhängt¹¹¹. Der Kaiser selbst trägt über seiner Kettenrüstung einen Waffenrock und Mantel¹¹². Außerdem sind von den Gesichtszügen Barbarossas noch die Augen und Reste eines mächtigen Schnurrbarts erhalten geblieben¹¹³.

Insgesamt handelt es sich bei dieser Darstellung um das einzig noch erhaltene, hochmittelalterliche Wandbildnis des Stauferkaisers, auf dem er mit einiger Sicherheit tatsächlich identifiziert werden kann, und um eine der größten Barbarossadarstellungen überhaupt¹¹⁴. Kaiser und Pferd sind dabei deutlich im Vordergrund der Szene dargestellt. Dagegen befinden sich Herzog und Bischof im Hintergrund, was räumlich noch dazu durch eine zwischen sie und dem Kaiser gehaltene Lanze mit Wimpel verstärkt wird. Die Gesichtszüge des Herzogs und des Bischofs sind nicht so gut erhalten. Von ersterem sind vor allem noch eine Augenpartie sowie weitere Weißhöhungen zu sehen, von letzterem dagegen vor allem noch der Nasenrücken und der Rest eines nach unten hängenden Schnurrbarts, den man auch in Gottfrieds wildzerfurchtem Epitaph im Würzburger Dom wiederfinden kann¹¹⁵ (Abb. 22).

Mit kurzem Abstand hinter dem Herzog ist die obere Hälfte eines ebenfalls weiß gehöhten Gesichts mit einfacher Kettenhaube zu sehen. Kopf und Augen sind nach hinten gedreht. Darunter kann man erkennen, dass er derjenige ist, der die Lanze mit dem Wimpel hält. Auch er trägt einen Mantel und einen Waffenrock, wobei auch noch sein Gürtel zu sehen ist. Außerdem sieht man noch den relativ ausgeprägten, rötlichen Vorderwiesel seines Sattels sowie die Kruppe seines Pferdes, während die Beine leider kaum mehr erhalten sind. Damit ist er der erste von vier Reitern im Vordergrund, die nach dem Kaiser nach hinten gestaffelt dargestellt sind. Die vorderen Partien ihrer Pferde werden dabei vom jeweils vorderen Reiter verdeckt. Der nächste Reiter trägt, ebenso wie sein Vordermann, keinen Helm, aber auch keinen Waffenrock. Auch er ist umgürtet und hält eine Lanze oder Lanzenfahne. Außerdem hält er noch einen langen,

gewölbten, hellen Schild mit Rand und abgerundeten Ecken, der mit einem geschwungenen Motiv versehen ist. Diese Schildform passt bestens in die Zeit um 1200, da die Schilde sich bald darauf immer mehr verkürzten und zunehmend die Gestalt eines flachen, gleichschenkligen Dreiecks mit spitzen Ecken annahmen¹¹⁶. Sein Hintermann trägt einen ganz ähnlichen Schild, der allerdings in einem dunklen Violetton mit weißen Höhungen gehalten ist. Auch dieser Reiter trägt nur eine Kettenhaube, hat aber den Kopf wieder nach hinten gedreht. Der hier auch wieder mit einem Waffenrock gekleidete Körper ist dabei etwas geneigt und dem Betrachter etwas stärker zugewandt als bei den übrigen Reitern. Daher hat er seinen Unterarm offenbar nicht, wie seine zwei Vordermänner, angewinkelt, sondern er hält seine nur noch schwach erkennbare Lanze weiter unten. Vom letzten Reiter ist nur noch der Waffenrock mit Gürtel und ein angewinkelter Arm zu sehen. Er und damit die gesamte Szene werden nach links durch einen Baum begrenzt, von dem jedoch nur noch Teile des Stamms mit einem kleinen Ast erhalten sind. Der Kopf des Reiters ist leider zerstört, doch ist anzunehmen, dass er, da er zur abschließenden Figur gehört, geradeaus blickte.

Damit ergäbe sich bei den insgesamt fünf Reitern im Vordergrund ein regelmäßiger Wechsel von Personen, die nach vorne und die nach hinten blicken, womit wiederum die Gesamtdarstellung dieses Heeres etwas aufgelockert wird. Zwischen den Köpfen dieser Reiter sind die Köpfe der Reiter im Mittelgrund zu sehen. So schaut etwa zwischen dem dritten und vierten Reiter ein Kopf mit einem konischen Helm mit nietenbesetztem Stirnreif heraus. Offenbar hat dieser Helm ein Nasal, und die Person blickt dem Betrachter frontal entgegen. Die übrigen Köpfe des Mittelgrunds sind aber nur noch schemenhaft erhalten bzw. absichtlich so gestaltet

worden. Im Hintergrund erscheinen die Köpfe zunächst nur noch als Ovale, dann aber als eine Schar kleiner Helmspitzen, die das Nachdrängen der restlichen Armee und damit dessen ungeheure Größe und Streitmacht illustrieren sollen. Darüber ragen im Bereich des großen Gonfanons die Spitzen der vielen übrigen Lanzen hervor. So reitet das Heer also prächtig gerüstet und mit wehenden Fahnen auf die Stadt zu.

Diese Stadt ist das am besten erhaltene Bildelement der Nordwand und nimmt die gesamte Höhe des oberen Bildstreifens ein. Sie ist von einer deutlich erhöhten Perspektive aus dargestellt, die einen Blick in das Stadttinnere freigibt. Vor der Stadtmauer befindet sich ein kleines basilikales Gebäude mit Rundbogenfenstern im Seitenschiff, von denen auch die Laibungen zu sehen sind, und schmalen rundbogigen Zwillingsfenstern im Obergaden, die einfach als dunkle Striche gezeichnet wurden. Das Dach ist mit Rautenziegeln gedeckt und schließt an den beiden Enden des Dachfirstes mit je einer Kugel ab. Die Wand ist über einem Fugenstrich mit einem Schmuckband mit Scheibenfries verziert und gegliedert. Mit diesen Bildelementen führt dieses Gebäude auch in die Formensprache der weiteren, allesamt ebenfalls basilikalen Gebäude innerhalb der Stadtmauer ein, die dort in verschiedenen Variationen wiederholt wird. Rechts schmiegt sich um dieses vordere Gebäude ein kleinerer Anbau herum, der mitten auf der Giebelseite mit einer verschlossenen braunen Rundbogentür mit zwei Türbeschlägen und einem Türkopf, im Giebel selbst mit drei kleinen schmalen Fenstern und an der seitlichen Traufseite mit einem angedeuteten Fenster sowie einem Schmuckband versehen wurde. Direkt hinter dem Gebäude ragt links übereck ein Türmchen mit zwei schmalen Zwillingsfenstern und einem

schwach erkennbaren Helmdach hervor, das bis an die Zinnen der Stadtmauer reicht und ebenfalls mit einer Kugel abschließt¹¹⁷.

Die linke Hälfte der dahinter liegenden Stadt dominiert das als Rundturm gestaltete Stadttor, welches sich über die gesamte Höhe der Darstellung erstreckt. Das rundbogige Tor selbst ist, wie die ursprünglich wohl vier links angebrachten Torbeschläge zeigen, verschlossen und setzt im Turm erst in erhöhter Position an, da darunter noch ansatzweise die Steine des Turmfundaments zu sehen sind¹¹⁸. Die Fugen der Mauerung verdeutlichen die Rundung des Turmes und enden auf der Höhe des Torbogens in einem Schmuckband. Die Laibungen der drei oberhalb davon zu sehenden Rundbogenfenster sind ebenfalls entsprechend der Rundung des Turmes dargestellt. Der Turm endet mit einem Zinnenkranz um eine dunkel gehaltene Plattform. Unmittelbar links des Tores nähert sich bereits das Pferd des Kaisers, welches teilweise ein direkt am Turm anschließendes Gebäude verdeckt. Dessen Gestaltung entspricht in vergrößerter Form ganz dem kleineren basilikalen Gebäude vor der Stadtmauer und reicht nach unten, wie der Rest der Stadt, bis zum Rand des Bildstreifens, während sich der erneut kugelbekrönte Dachfirst auf der Höhe des Schmuckbands des Turmes befindet. Dieses Gebäude ist wohl als Teil der Wehrmauer im Sinne einer Randhausanlage zu interpretieren, wie dies etwa aus dem Burgenbau bekannt ist, wobei auf der Gamburg gerade auch der Saalbau als solche zu bezeichnen wäre¹¹⁹.

Rechts hinter dem Stadttor ragen die oberen zwei Geschosse eines kleinen Rundturms mit Kuppeldach hervor, die nach unten jeweils durch ein Schmuckband abgegrenzt sind, wobei das obere Geschoss wieder schmale Zwillingsfenster aufweist und das untere wieder Rundbogenfenster, deren

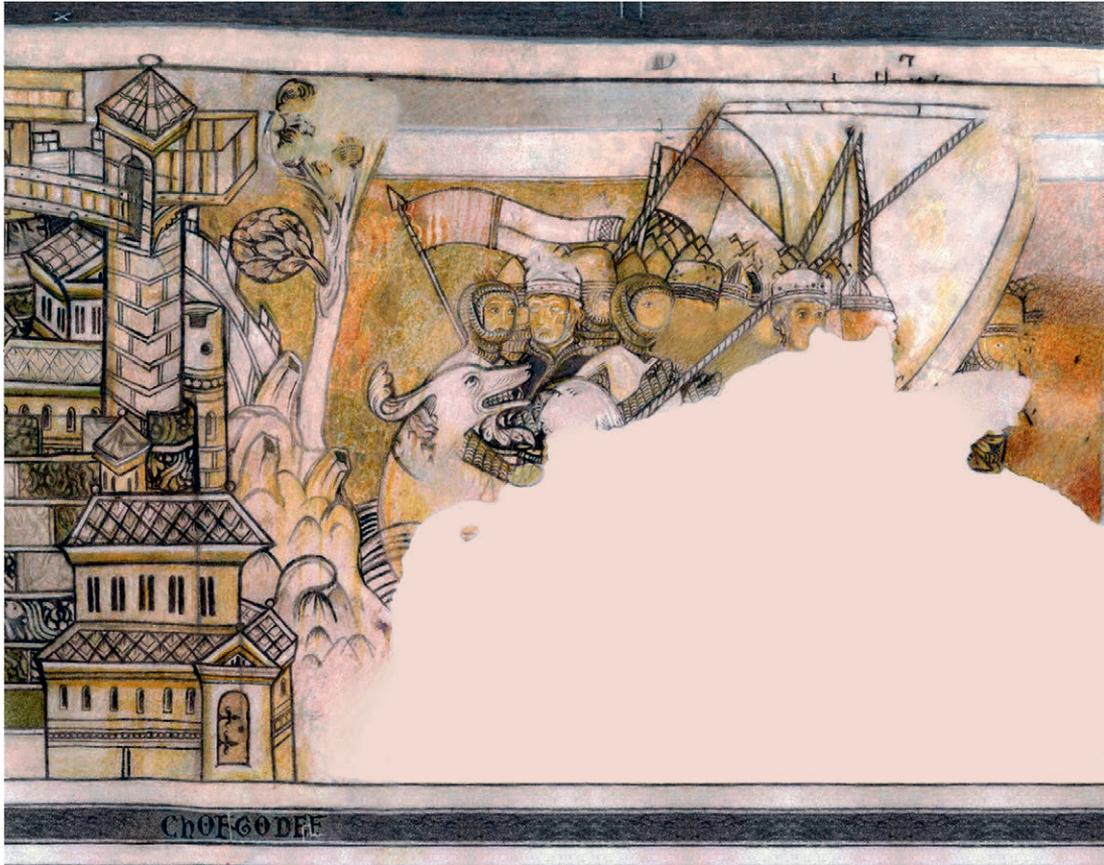


Abb. 13: Rekonstruktion der Schiffsszene und eines Teils der Stadtdarstellung des oberen Bildstreifens der Nordwand (Vorlage: Goswin v. Mallinckrodt)

Laibungen auch hier entsprechend der Rundung des Turmes dargestellt sind. Schräg nach hinten schließt sich ein weiteres Gebäude an, in dessen Obergaden hier ein Rundbogenfenster zu sehen ist, da sich dieser auf der Höhe der Rundbogenfenster des Turms befindet. Da dieses Gebäude offensichtlich zum Turm gehört, erscheint der

gesamte Gebäudekomplex wie eine Kirche. Er wird zum Teil von einem rechts davon stehenden Gebäude, ebenfalls mit Rundbogenfenstern inklusive Laibungen im Obergaden, verdeckt, das traufständig hinter der Stadtmauer hervorsticht.

Dahinter steht schräg ein drittes Gebäude, welches nur zur Hälfte zu sehen ist. Dieses ist mit Mönch-

Nonne-Dachziegeln gedeckt und weist wieder die schmalen Zwillingsfenster auf, nämlich sowohl auf der Trauf- wie auf der Giebelseite. Auch im Giebel selbst ist ein kleines schmales Fenster zu sehen.

Diese drei Gebäude, von denen jeweils nicht viel mehr als die Dächer und die Obergaden herausragen, werden eingerahmt von drei Türmen, wobei der linke das erwähnte Stadttor ist. Rechts erhebt sich dagegen ein hoher übereck stehender Turm mit Helmdach in Mönch-Nonne-Deckung und einer Kugel, die bereits in das helle Schriftband hineinragt. Die vordere Turmkante und damit die Plastizität dieses Baus wird fast nur durch die Anordnung der Steinfugen dargestellt. Bis auf einen schwarzen, senkrechten Strich, der den Anbau eines nach rechts unter der Dachtraufe herausragenden Balkons verdeutlicht. Dieser Balkon ähnelt einem wiederum aus dem Burgenbau bekannten Türhaus, von dem auch auf der Gamburg noch ein erhaltener Konsolstein sowie die Bruchstellen von fünf weiteren am ehemaligen Hocheingang des Bergfrieds zeugen¹²⁰. Unter der linken Dachtraufe des dargestellten Turms ist ein solcher Eingang mit dargestellter Laibung ebenfalls zu sehen, aus dem eine wehrgangartige Brücke eine Verbindung zum dritten Turm herstellt, der sich hinter den drei erwähnten Gebäuden erhebt¹²¹. Dieser weist auf einem kurzen Steinrumpf einen offenbar hölzernen Aufbau mit entsprechendem Eingang auf, auf dessen Zinnen ein weiteres wehrgangartiges Konstrukt dargestellt ist. Dieses Ensemble ist im Halbrund durch den hinteren Teil der zinnenbekrönten Stadtmauer begrenzt, welche die Stadt nach rechts hin allerdings nicht ganz umschließt, sondern unvermittelt in einer kleinen Felsenlandschaft endet.

Der erwähnte vordere Teil der Stadtmauer umschließt gerade noch den großen rechten Turm.

Doch rechts dahinter schließt direkt ein kleiner Rundturm mit Steinfugen, einem Rundbogenfenster, einem Schmuckband, einem Rundfenster (Oculus) und angedeuteten Zinnen an. Zwischen den Felsen und drei, wenn auch eckigen, so doch womöglich als abgesägte Baumstümpfe zu deutenden Gebilden wächst, wie schon links des Reiterheeres, ein Baum empor. So wird also die ganze Szene mit der Stadt und dem anreitenden Heer von zwei Bäumen eingerahmt und abgegrenzt. Während hier ein Ast noch stilisierte Eichenblätter zeigt, ist die Krone in großen Teilen zerstört, obwohl teilweise noch Reste von Blättern und offenbar mindestens einer großen Eichel zu sehen sind¹²². Unterhalb des Baumes beginnt bereits das Ufer, an das die in mehreren gebogenen Linien gezeichneten Wellen anstoßen, so dass sich hier unmittelbar die Schiffsszene anschließt.

Dabei ist es bemerkenswert, dass man für die Stadt eben nicht nur ein bloßes Architekturzitiat als zusätzliche Abgrenzung gegenüber der Schiffsszene verwendet hat, sondern dass sie als eigenständiges und ausführlich ausgearbeitetes Bildelement gestaltet wurde, das zugleich eine narrative Einheit mit der Reiterszene bildet. Auffällig ist hier vor allem der verhältnismäßig stark ausgeprägte Wille zur deutlichen Darstellung von Räumlichkeit. Dieser äußert sich bereits in der Gestaltung und Anordnung der drei Türme, die für sich genommen schon einen deutlichen räumlichen Effekt erzielen. Dies wird nicht nur durch die rein optische Verbindung des linken mit dem hinteren Turm über die dazwischen abgebildete Stadtmauer verstärkt, sondern auch durch die wehrgangartige Brücke zwischen diesem hinteren und dem rechten Turm, der diese Verbindungslinie sogar weiter nach vorne über seinen Balkon zieht. Ausgerechnet hier ist aber auch der offensichtlichste

Fehler in der Raumdarstellung zu sehen, da die hier abgebildete Konstruktion der Brücke real nicht möglich wäre, zumal sich auch noch eine Kugel des Daches des hintersten Gebäudes vor die Brücke schiebt. Ansonsten aber stehen die meisten Elemente der Stadtdarstellung der Nordwand, aber auch der Ostwand, in einem räumlich verhältnismäßig logischen und erfahrbaren Verhältnis zueinander, was in der Forschung bereits besonders betont wurde¹²³.

An der Nordwand wird das Auge des Betrachters durch die Vielschichtigkeit der räumlichen Staffelung und den steten Wechsel von frontal sowie quer nach links oder quer nach rechts ausgerichteten Gebäuden vom Vordergrund aus geradezu in die Tiefe des Raums entlanggeführt. Dabei ist zu beachten, dass sich der obere Bildstreifen, in dem sich die Stadt befindet, damals noch immerhin etwa 3,90 Meter über dem ursprünglichen Fußbodenniveau befand. Der Verlauf der Binnenlinien, insbesondere der Steinfugen und Schmuckbänder, sowie die Darstellung der Fensterlaibungen verleihen den Gebäuden außerdem Plastizität und folgen dabei meist einer erstaunlich stimmigen Parallelperspektive¹²⁴. Selbst die Tiefe der meisten Zinnen der Stadtmauer wurde mit, wenn auch teilweise eher schwachen Linien angegeben.

Besonders erwähnenswert ist an dieser Stelle vor allem die außergewöhnlich schöne Gestaltung des vorderen Teils der Stadtmauer sowie des Steinrumpfs des hinteren Turms der Stadt. Hier findet man exakt dieselben Muster der Marmorierung der Saalarkaden und des Portals wieder, nämlich die bereits erwähnten wellen- sowie schuppen- oder bohnenförmigen Motive, die in die verschiedenen Steinsegmente eingezeichnet wurden¹²⁵. An der Wandmalerei ist die bereits für die Saalarchi-

tektur festgestellte farbliche Variation dieser Segmente deutlich zu erkennen. Grünliche, weißliche und schwarz-weiße Segmentreihen wechseln sich hier quer über die Mauerung und bis in die Zinnen hin ab. Die Entsprechung der ornamentalen Verzierung der realen Saalarchitektur mit der der gemalten Stadtdarstellung, auf die der Autor als erster hingewiesen hat, zeigt, dass der romanische Saal in einzigartiger Weise einem ästhetischen Gesamtkonzept folgte. Dabei wird nicht nur erneut die enge Beziehung zwischen Saalbau und Wandmalerei deutlich, sondern auch die ganz explizite Überhöhung des Repräsentationsanspruchs des Saales mit Hilfe seiner figürlichen wie ornamentalen Ausmalungen. So wird in der Stadtdarstellung in spielerischer Art und Weise immer wieder die Gamburg selbst zitiert.

Doch welche Örtlichkeit wird hier tatsächlich dargestellt? Die bisherige Interpretation der Stadt als das vom christlichen Heer am 18. Mai 1190 eroberte Ikonium (heute Konya) – die wohl wichtigste Schlacht dieses Kreuzzugs, vor welcher Bischof Gottfried eine Rede an die Kreuzfahrer hielt und in der er zusammen mit dem Bischof von Münster den Heeresteil der Geistlichen und Unbewaffneten leitete¹²⁶ – ist bereits seit der Freilegung der unmittelbar rechts davon anschließenden Schiffsszene nicht mehr haltbar¹²⁷. Ikonium liegt mitten in Anatolien, vor allem aber wäre vor der Schiffsszene, die dann als die Überquerung des Kilikischen Meeres gedeutet werden müsste, zumindest noch der Tod des Kaisers zu erwarten. Dieser war am 10. Juni 1190 im Fluss Saleph (heute Göksu) im befreundeten Fürstentum Kleinarmenien völlig überraschend ertrunken. Nicht nur sein Tod selbst während dieses so vielversprechenden Kreuzzugs, sondern vor allem auch die Banalität und die Umstände desselben – plötzlich, ohne

Beichte oder Sakramentsempfang – waren für die Zeitgenossen ein Schock. Trotzdem oder gerade deswegen wäre es schwer nachvollziehbar, dass ein Kreuzzugsteilnehmer wie Beringer d. J., ein so in vielerlei Hinsicht wichtiges Ereignis als Auftraggeber auf seinen Malereien ausgespart hätte¹²⁸.

Vielmehr ist der Kaiser wiederum anhand der Krone in der Schiffsszene (Abb. 13) links des Mastes erneut zu erkennen und einer weiteren Figur mit Mitra zugewandt. Links von ihm neben einem Taustück ist noch eine Mitra neben einer weiteren Kopfbedeckung mit einer Kugel darauf dargestellt, die anhand der hier erkennbaren Punkte, die ebenfalls als aufgestickte Edelsteine zu deuten sind, noch mehr als Kamelaukion-Typ erscheint. Keines der Gesichter der erwähnten Personen ist noch erhalten, mit Ausnahme von Augenfragmenten im Gesicht des Kaisers; ganz im Gegensatz zu den Personen weiter links, deren Gesichter, vor allem Falten und Augen, fast alle mit Weißhöhungen und schwarzen Linien modelliert sind. So erhebt neben dem „Kamelaukion“ ein Ritter mit weißem Waffenrock, aber ohne Helm, seine Hände. An seiner Schläfe erkennt man noch einen seitlich hochgebundenen Kinnschutz, die *Ventaille*, als Teil seiner Kettenhaube, dem *Hersenier*¹²⁹. Die erste Ringreihe um das Gesicht erscheint durch dunklere Linien und Weißhöhungen hervorgehoben und deutet wohl auf einen Riemen hin, der hier zur Befestigung und Verstärkung durch das Ringgeflecht gezogen wurde¹³⁰. Links dieses Ritters erscheint im Hintergrund ein Kopf im Profil mit einem hohen, runden Helm, der sich von den bereits erwähnten konischen Helmen abhebt¹³¹.

Schließlich sehen wir am Heck des Schiffes deutlich eine Gruppe von drei einander zugewandten Personen: Links eine Person mit Kettenhaube und *Ventaille* ohne Helm, rechts

eine dunkel gekleidete Person mit herunterhängendem Mund, die offensichtlich eine, wenn auch nur schlecht erhaltene, Mitra trägt, und in der Mitte eine Person mit einem konischen Helm mit Rautenmustern im Stirnreif, die mit einem Auge zwischen den beiden anderen hervorschaut. Offenbar sind alle vorderen Passagiere in Gruppen von je drei Personen unterteilt, die einander zugewandt sind: Die drei am Heck; der Ritter mit den erhobenen Händen, der Herzog und ein Bischof; sowie der Kaiser, eine Person mit einem schwach erkennbaren, konischen Helm und ein weiterer Bischof. Durch die unterschiedlichen Blickrichtungen ergibt sich hier, ähnlich wie schon bei den Reitern, wieder eine expressive Dynamik. Welcher der hier dargestellten Bischöfe Gottfried von Spitzenberg darstellen soll, lässt sich nicht sagen. Jedenfalls erscheint uns hier wieder die im Reiterheer eingeführte Trias aus Kaiser, Herzog und Bischof zusammen mit einer großen Menge an Kreuzfahrern, erneut ausgedrückt durch einige helmlose Ritter im Vordergrund und zahlreiche Helmspitzen im Hintergrund, die das Schiff ziemlich überfüllt wirken lassen. Über ihnen wehen zwei *Gonfanons* mit orangenem Feld. Der linke wurde auf diesem Feld mit weißen Streifen und an einem der Lätze mit schwarzen Linien und einem erneuten Netzmuster versehen und hat einen weiß aufgemalten Saum, mit dem er an der Fahnenlanze festgebunden ist.

Das Schiff selbst mit seinem markanten Achterstegen, den Tauen, dem Mast und dem weißen Segel mit sanften, ockergelben Falten wurde nach der Freilegung erstmals durch den Autor als solches identifiziert. Der Achterstegen ist als Drachenkopf mit blattartigen Ausläufern am Hinterkopf und am Hals gestaltet. Dort hält der bereits erwähnte Ritter ohne Helm wohl ein nicht

mehr erhaltenes Steuerruder¹³². Das Kettengeflecht rechts des Drachenkopfes ist entweder als erhobener Unterarm des Bischofs, wahrscheinlicher aber des erwähnten Ritters zu deuten. Weiter rechts ist noch der Rest einer nicht mehr lesbaren, felsartigen Struktur zu erkennen, die andeutet, dass sich vor dem Schiff noch etwas anderes befunden hat, was aber durch den Einbau der Renaissancetür zerstört wurde. Deshalb ist auch der Schiffsrumpf zum größten Teil nicht mehr erhalten, schimmert aber am Heck noch ocker-gelblich unter den Wellen durch, wie dies bei romanischen Schiffsdarstellungen oft der Fall ist¹³³. Am Bug dürfen wir uns entweder einen weiteren, nach vorne blickenden Drachenkopf oder aber wahrscheinlicher einen nach innen gebogenen Schwanz vorstellen¹³⁴. Die an der anzunehmenden Stelle rechts unterhalb des Segels noch schwach zu sehenden Blätterreste können diesbezüglich leider nicht eindeutig zugeordnet werden, würden aber bedeuten, dass hinter dem Segel bereits der Ausstieg der Kreuzfahrer abgebildet wurde, da diese oberhalb der Stelle zu sehen sind. Dort erkennt man noch schwach den Kopf eines Ritters mit weiß gehöhtem Auge und einem weiteren hohen, runden Helm mit Rautenmustern im Stirnreif und unmittelbar rechts oben den Rest einer ähnlichen Kopfbedeckung. Darüber wieder eine Schar von kleinen Helmspitzen.

Wir sehen im Schiff also ganz offensichtlich dasselbe christliche Heer wie schon in der vorangegangenen Szene. Das Schiff und die Reiter bewegen sich nach rechts und zeigen somit auch die Leserichtung der Geschichte an. Die Stadt ist dabei, wie bereits angedeutet, gleichzeitig ein Teil der Erzählung wie auch ein Trennelement für die nächste Szene, wobei diese Trennung durch die Darstellung des Baumes kompositorisch noch

verstärkt wird¹³⁵. Dieser Szenenwechsel wird auch durch die Hintergrundfarbe ausgedrückt, welche von einem dunkelgrünen Ton bei den Reitern zu einem zwischen Ocker, Orange und Grün changierenden Ton bei der Schiffsszene wechselt. Jedoch gilt das nur für den mittleren Bereich der Szenen, da sich an den unteren und oberen Rändern des Bildstreifens über dessen gesamte Breite mehrere Bänder hinter den Reitern, der Stadt und dem Schiff entlangziehen. Vor allem die beiden oberen, ein dunklerer und ein hellerer, sind gut zu erkennen und erscheinen in Höhe und Tonalität als eine blässere Fortsetzung der zwei darüberliegenden Bänder, von denen der untere eines der erwähnten Schriftbänder ist. Fast scheint es sogar, als würde der obere Teil des erwähnten Wimpels an der Spitze des Reiterheeres hinter einem der Bänder verschwinden. Jedenfalls geben diese Bänder dem Hintergrund dieses Bildstreifens eine gewisse Tiefe, die ja auch in der Stadtdarstellung erreicht wurde¹³⁶.

Um die abgebildeten Szenen nun aber konkret zu identifizieren, muss man zunächst nach Schiffahrten während dieses Kreuzzugs suchen, da die Zahl der eingenommenen Städte ungleich höher war. Nachdem die Überfahrten über das Kilikische Meer nach dem Tod des Kaisers bereits ausgeschlossen werden konnten, kämen noch zwei weitere Möglichkeiten in Frage: Die Fahrt auf der Donau von Regensburg bis Braničevo (heute bei Kostolac) an der ungarisch-byzantinischen Grenze und die Überfahrt über den Hellespont (Dardanellen). Gegen die Donau und Regensburg, wo der Kreuzzug am 11. Mai 1189 mit der Einschiffung des Kaisers und einiger Fürsten begann, während sich das Heer am Südufer der Donau entlangbewegte, spricht vor allem die Platzierung der Szenen innerhalb des Saales¹³⁷. Es ist wohl eher unwahr-

scheinlich, dass man den Anfang des Erzählzyklus der Wandmalereien an einer so weit vom Eingang entfernten Stelle platziert hätte. Vielmehr ist zusammen mit Harald Wolter-von dem Knesebeck von einem Beginn auf der Eingangswand, also im südlichen Bereich der Ostwand auszugehen¹³⁸. Bleibt also nur noch die Überfahrt über den Hellespont vom 22. bis 28. März 1190.

Ein Blick in den historischen Kontext hilft bei der weiteren Einordnung: Gegen den Rat Bischof Gottfrieds hatte Kaiser Friedrich I. nicht, wie später der König von England, Richard I. Löwenherz, und der König von Frankreich, Philipp II. August, den Seeweg, sondern den der Kreuzzugs-idee als *peregrinatio* mehr entsprechenden Landweg Richtung Jerusalem gewählt¹³⁹. Dies führte jedoch dazu, dass der byzantinische Kaiser Isaak II. Angelos, wenn auch unberechtigterweise, eine feindliche Invasion und einen Angriff auf Konstantinopel befürchtete. Um sich von diesem Verdacht zu befreien, ließ der Kaiser seinen Sohn Friedrich von Schwaben, Bischof Gottfried und Leopold von Österreich auf dem zum Jahreswechsel 1188/89 einberufenen Hoftag in Nürnberg feierliche Eide schwören¹⁴⁰. Dennoch sah sich das Kreuzfahrerheer auf seinem Weg durch Missverständnisse und wachsendes Misstrauen immer wieder Täuschungen, Verrat und Angriffen von byzantinischer Seite ausgesetzt. „Unter den Griechen findet man keine Treue“, beklagt der anonyme Verfasser der „Epistola de morte Friderici imperatoris“, der die Ereignisse des Kreuzzugs bis zum Marsch nach Antiochia beschreibt¹⁴¹. Wir haben das Glück, dass von den wenigen Augenzeugenberichten, die uns heute noch von diesem Kreuzzug vorliegen, eben dieser Brief wohl ausgerechnet von Bischof Gottfried stammen könnte¹⁴². Schließlich erreichten die Beziehungen zwischen den beiden Kaisern

in der aus Furcht vor den Kreuzfahrern offenbar völlig verlassenen byzantinischen Stadt Philippopel (Plovdiv), in welche diese am 24. August eingezogen waren, einen absoluten Tiefpunkt. Isaak II. Angelos verbot den Kreuzfahrern, die auch von der Gefangennahme und Misshandlung ihrer zu ihm ausgesandten Botschafter erfuhren, den weiteren Durchmarsch sowie die Überfahrt über den Hellespont und schien sich sogar mit dem Erzfeind Salah ad-Din zu verbünden. Daraufhin besetzten die Kreuzfahrer Philippopel sowie das Umland wie etwa die reiche Stadt Berrhoë (Stara Sagora). Zwar wurden die Botschafter nun wieder freigelassen, doch weitere Berichte über byzantinische Geschenke an Salah ad-Din, polemische Predigten des Patriarchen von Konstantinopel und der aufbrechende Streit um das legitime Erbe der römischen Kaiserwürde ließen weitere Verhandlungen scheitern. Friedrich drohte, er würde sich den Weg bis zum Hellespont mit dem Schwert bahnen. Nach Hinterlassung einer Stadtbesatzung und der Zurücksendung seines ungarischen Kontingents in die Heimat rückte er daher weiter auf die ebenfalls völlig verwaiste byzantinische Stadt Adrianopel (Edirne) vor, wo das Heer am 22. November ankam.

In den Wintermonaten wurde auch hier wieder das weitere Umland der Stadt besetzt und stark verwüstet. Eine dieser damals unternommenen Chevauchées wurde von Bischof Gottfried zusammen mit den Grafen von Salm, Wied und Sponheim unternommen, wobei neben zwei verlassenen Städten auch eine dritte eingenommen wurde, diese jedoch mit tausenden von Todesopfern¹⁴³. Sie wird meistens mit der in der „Epistola“ genannten Festung Moniak (Mneakos, in der Nähe von Kardschali) identifiziert, die „von unseren Rittern und einigen wenigen aus dem

Heer zerstört wurde, wo ungefähr 8.000 Griechen durch Feuer und Schwert zugrunde gingen.¹⁴⁴ Nachdem auch Philippopol angezündet wurde, als die verbliebene Stadtbesatzung zum Hauptheer in Adrianopel nachrückte, lenkte der byzantinische Kaiser schließlich ein und versprach in einem in der Hagia Sophia geschlossenen Friedensvertrag, Schiffe zur lang ersehnten Überfahrt über den Hellespont bereitzustellen. Anfang März brach das Heer dann von Adrianopel auf und machte sich auf direktem Wege Richtung Gallipoli (Gelibolu) auf, von wo es in den Tagen um Ostern 1190 schließlich nach Kleinasien übersetzte.

Hiermit bietet sich uns ein überaus passender historischer Rahmen für die Identifizierung der Malereien des oberen Bildstreifens der Nordwand. Wenn also die Schiffsszene mit der für das Weiterkommen des Kreuzzugs so ausschlaggebenden Überfahrt über den Hellespont identifiziert werden kann, dann könnte die dargestellte Stadt Adriano-pel sein, wo das Heer nicht nur den Winter verbracht hat, sondern von wo es auch anschließend direkt zum Hellespont aufgebrochen ist. Somit wären zwei wichtige Wegpunkte dieses Kreuzzugs als Bildzeichen an prominenter Stelle dargestellt worden. Die geradezu feierliche Darstellung des Reiterheeres, die mit wirklich kriegerischen Darstellungen auf anderen Abschnitten der Wandmalereien deutlich kontrastiert, passt gut zum widerstandslosen Einzug in die verlassene Stadt. Der erwähnte kirchenähnliche Gebäudekomplex innerhalb der Stadtmauern würde sie als christlich kennzeichnen. Die Erwähnung Gottfrieds in den Schriftbändern könnte nicht nur seine allgemeine Bedeutung für das Kreuzzugsunternehmen betonen, sondern ganz konkret auf eine Schlacht während des Winterlagers hinweisen, an der Beringer d. J. ebenfalls teilgenommen haben könnte. Zumal

es sich hierbei um die einzige Kriegstat während dieses Kreuzzugs handelt, die speziell von Gottfrieds Heeresabteilung und nicht nur als Teil des Gesamtheeres unternommen wurde. Innerhalb der zeitlichen Abfolge dieses Kreuzzugs könnten die erwähnten Ereignisse nicht nur gut zu ihrer räumlichen Positionierung innerhalb des Saals passen, sie könnten sich auch im Zusammenhang mit den nun in der Leserichtung folgenden Bildszenen der Ostwand bestätigen.

Die Farbschicht des oberen Bildstreifens der Ostwand ist, vor allem in der oberen linken Hälfte, leider nur schlecht erhalten und mit bloßem Auge teilweise nur durch vorsichtiges Besprühen mit Wasser, was die Farbschichten besser hervortreten lässt, wirklich zu erkennen. Unten rechts ist noch relativ gut eine verhältnismäßig niedrige, frontal abgebildete Stadtmauer mit Zinnen zu sehen. Zwar weist sie keine Marmorierungen wie auf der Nordwand auf, doch zwei Segmentreihen scheinen sich hier ebenfalls quer über die Mauer zu erstrecken, diesmal allerdings in einem einheitlichen ockergelben Farbton. Von der darüber erscheinenden eigentlichen Stadt sind nur noch Reste von einer Art Tor mit großen Beschlägen am rechten Rand, runden und eckigen Türmen, sowie basilikalen Gebäuden unterschiedlicher Größe und Ausrichtung zu erkennen. Dabei werden auch wieder Schmuckbänder mit Scheibenfries, Fugenstriche, Rundbogenfenster mit abgebildeten Laibungen, längliche Doppelfenster, Mönch-Nonne-Dachziegel, Helmdächer mit abschließender Kugel und andere Bildelemente der Nordwand verwendet. Links wird die Stadtmauer durch eine ansteigende Landschaft verdeckt, die unmittelbar an die Schiffsszene der Nordwand anschließt. Darüber kann man im oberen Teil des Bildes noch Reste des Stammes mindestens eines Baumes

erkennen. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ist diese Szene allerdings nur sehr schwer zu identifizieren.

Besser sieht der Befund im unteren Bildstreifen aus, der, wie auf der Nordwand, durch ein dunkelgraues Band mit zwei angrenzenden hellen Bändern vom oberen Bildstreifen getrennt wird. Schriftzeichen sind hier allerdings nicht oder nicht mehr erkennbar. Der Bildstreifen zeigt rechts eine Stadt, deren einzelne Elemente wie Versatzstücke aus der Stadtdarstellung der Nordwand wirken. Am rechten Rand steht ein Rundturm als Stadttor, welches fast identisch wie das auf der Nordwand gestaltet ist. Der Zinnenkranz ist hier jedoch nicht voll abgebildet, sondern wird oben durch die Bildbegrenzung zur Hälfte abgeschnitten. Außerdem wurde das eigentliche Tor hier mit einem kräftigen Dunkelrot ausgemalt, war aber offenbar ebenfalls mit Torbeschlägen auf der linken Seite versehen, was anhand schwarzer Farbreste noch schwach zu erkennen ist. Links des Stadttors sind übereinander drei nach hinten gestaffelte Gebäude abgebildet, deren Dachfirste, wie schon auf der Nordwand, alle mit einer Kugel bekrönt sind. Das unterste schließt direkt an das Stadttor an, wird aber durch die davor abgebildeten Pferde teilweise verdeckt. Es ist wohl als Randhausanlage, ähnlich der auf der Nordwand, zu interpretieren, obwohl die Darstellung der Stadtmauer hier etwas unklar ist. Denn obwohl die Steinfugen zunächst der schräg nach hinten verlaufenden Richtung des Gebäudes folgen, wird der linke und unterste Rand der Mauer frontal dargestellt, was optisch wie eine Art Absatz wirkt. Das mittlere, noch etwas schräger stehende Gebäude ähnelt stark dem auf der Nordwand zur Hälfte vom rechten großen Turm verdeckten Bau, wobei hier auf der Trauf- und Giebelseite Rundbogenfenster zu sehen sind.

Das oberste Gebäude steht traufständig und reicht fast an die Höhe des Stadttors heran. Abgesehen von der größeren Ausführung und von Details wie den schmalen Zwillingsfenstern im Seitenschiff, ähnelt es vor allem dem basilikalischen Gebäude vor der Stadtmauer der Nordwand.

Den linken Teil des Bildstreifens nehmen mehrere Reiter ein, die sich nach links von der Stadt entfernen. Damit wechselt hier die im oberen Bildstreifen der Nordwand vorgegebene Bewegungsrichtung und damit wohl auch die weitere Leserichtung der Erzählung. Den Vordergrund bildet eine Reiterdarstellung, die sich von der Stadt bis zum linken Bildrand erstreckt. Vom Pferd sind vor allem noch ein Teil der Mähne, die Kruppe sowie die gestreckten Hinterbeine zu erkennen, mit denen es vom oben beschriebenen Absatz der Stadtdarstellung abzuspringen scheint, dessen gestalterische Funktion damit auch erklärt wird. Zwischen den Hinterbeinen hängt der geschwungene Schweif herab. Das Pferd trägt unter dem Sattel eine einfache Satteldecke sowie eine kurze Rossdecke, die seine Kruppe bekleidet¹⁴⁵. An den beschlagenen Hufen sind die Hufnägel zu sehen, wie dies ansatzweise übrigens auch am Vorderbein des kaiserlichen Pferdes der Nordwand der Fall ist. Links der Hinterbeine sind am Boden zwei bis drei Köpfe erschlagener Krieger zu sehen, von denen vor allem noch die Helme erkennbar sind und beim rechten sogar noch das Rautenmuster des Stirnreifs und ein Teil der Kettenhaube. Daneben scheinen Schilde, Reste von Fahnen und andere nicht mehr näher identifizierbare Gegenstände oder Strukturen zu liegen, die sich von der Stadt bis zum linken Bildrand hin erstrecken.

Der Reiter des erwähnten Pferdes trägt einen Waffenrock mit Gürtel und einen langen, gewölbten, hellen Schild, der den Schilddarstellungen der

Nordwand entspricht. Außerdem trägt er eine Lanze, die links und rechts seines Körpers zu sehen ist. Dabei ist zu erwähnen, dass diese wie auch die meisten anderen Lanzen bzw. Fahnenlanzen dieser Szene, deren vordere Teile vor allem links aus der Reiterschar herausragen, deutlich flacher gehalten werden als von den Reitern der Nordwand, die eher feierlich in die dortige Stadt einziehen, so dass man hier wohl von der Darstellung eines Reiterangriffs mit eingelegter Lanze sprechen kann, worauf auch die am Boden liegenden Krieger hindeuten. Besonders gut ist der Fuß des erwähnten Reiters mit Sporn und Steigbügel¹⁴⁶ erhalten. Ganz im Gegensatz zu seiner Kopfbedeckung, die aber wohl als nietenbesetzter Spangenhelm gedeutet werden darf, worauf noch schwach sichtbare Reste der darunterliegenden Kettenhaube hinweisen. Vor und über seinem Kopf weht ein Gonfanon mit zwei Lätzen geradezu dramatisch nach oben, wahrscheinlich von einer Fahnenlanze, ab. Über den hinteren Reitern sind außerdem noch die Reste von mindestens zwei weiteren Gonfanons zu erkennen.

Rechts des vordersten Reiters ist im Hintergrund eine weitere Person zu sehen, die mit ihrem noch schwach erkennbaren linken Arm ebenfalls einen Schild hält. Der Helm dieses Reiters ist allerdings mit Rautenmustern im Stirnreif verziert. Weiter rechts sehen wir den nächsten Reiter. Er reitet in der räumlichen Darstellung etwas nach hinten versetzt neben dem vordersten Reiter, wodurch sein Pferd von diesem etwa zur Hälfte verdeckt wird. Das Pferd ist mit einem Rosspanzer ausgerüstet, wobei es sich hier wohl um die älteste bekannte Darstellung in einer mittelalterlichen Bildquelle handelt¹⁴⁷. In den Textquellen werden Rosspanzer jedoch schon ab Ende des 12. Jahrhunderts erwähnt, wobei zu den

ältesten der Parzival Wolframs von Eschenbach gerechnet werden kann¹⁴⁸. Damit lässt sich diese Darstellung problemlos in die allgemeine Entstehungszeit der Malereien einfügen¹⁴⁹. Die, wie auch beim vorderen Pferd, gestreckten Hinterbeine drücken sich in diesem Fall von der Schwelle des Stadttors ab. Damit hat die Torschwelle hier offenbar dieselbe Funktion wie der Absatz, von dem das vordere Pferd abspringt, wobei dieser dann aber als weit aus dem hinteren Bereich der Stadt nach vorne ragend gedacht werden müsste, da ansonsten eine räumliche Unlogik entstehen würde. Auch der Reiter des hinteren Pferdes trägt einen, wenn auch nur schlecht erhaltenen, Waffenrock mit Gürtel. Und auch er trägt offenbar einen langen, hellen Schild, der allerdings einen auffällig breiten, nieten- oder edelsteinbesetzten Rand aufweist und, wie zu erwarten, die abgerundeten Ecken und die gewölbte Form des Schildes anzeigt¹⁵⁰. Im Verhältnis zum Kopf des Reiters wird der Schild aber, wenn man dies mit den bisher erwähnten Darstellungen von Schildträgern vergleicht, erstaunlich niedrig gehalten. Dafür ist sein Kopf scheinbar nach oben gestreckt, wie an den Resten seines Helmes und seiner Kettenhaube zu sehen ist. Dabei ist auch der Abstand seines Kopfes bis zum Kopf des bereits erwähnten Reiters links von ihm auffällig. Womöglich darf hier ein nach oben ausgestreckter Arm vermutet werden, womit auch die beschriebene Haltung des Kopfes und des Schildes nachvollziehbar wäre. Dafür sprechen auch die Reste der Darstellung oberhalb des Reiters, die zwischen den Gonfanons leicht als abgerundete Klinge eines Schwertes gedeutet werden können, wie sie für die Entstehungszeit der Malerei charakteristisch war, sowie Reste von Kettengeflecht, auf die Fabritius hinwies und die als Rest eines Kettenhandschuhs interpretiert wer-

den könnten¹⁵¹. Links und rechts dieses Schwertes befinden sich die erwähnten Reste der mindestens zwei oberen Gonfanons.

Rechts hinter diesem Reiter ist noch ein weiterer abgebildet, dessen Körper nun direkt an die Stadtdarstellung angrenzt und zum Teil von seinem Nachbarn verdeckt wird. Dies wird vor allem im Bereich der Darstellung seines Gürtels deutlich. Während die Gürtel der bisher beschriebenen Reiter, auch der Nordwand, eher einem doppelten Strick, wie etwa beim Zingulum der Ordensleute, ähneln, trägt dieser Reiter über seinem Waffenschild ein breites Gürtelband. Auf den ersten Blick scheint es, als wäre die Kruppe seines Pferdes nicht abgebildet worden, doch könnte diese durch den weißen Streifen oberhalb des ockergelb getönten Rosspanzers des vorderen Pferdes angedeutet worden sein. Die Hinterbeine wären dann, falls überhaupt, womöglich im zerstörten Streifen im Bereich des Stadtttores dargestellt gewesen. Vom Reiter selbst bekommen wir wegen seines vorderen Nachbarn dagegen nur den Kopf und den Rückenbereich zu sehen. Sein Helm weist erneut ein Rautenmuster im Stirnreif auf. Ein deutlicher senkrechter Strich im Halsbereich der Kettenhaube, der ähnlich auch beim vorderen Nachbarn zu sehen ist, weist außerdem wieder auf die Darstellung einer Ventaille hin, wie sie ursprünglich wohl für alle übrigen Reiter dieser Szene angenommen werden darf. Unmittelbar rechts dieses Kopfes sind noch die Reste eines weiteren zu erkennen, der nun allerdings hinter der Stadtdarstellung hervorkommt. Darüber sind wieder, ganz wie auf der Nordwand, mehrere kleine Helmspitzen angedeutet, die das nachrückende Heer darstellen sollen.

Obwohl die vorhergehende Szene im oberen Bildstreifen nicht identifiziert werden kann, lässt

sich die hier dargestellte Szene erstaunlich gut in den weiteren Verlauf des Kreuzzuges nach der Überfahrt über den Hellespont integrieren. Die nächste Stadt von einiger Bedeutung, die die Kreuzfahrer nach ihrer Landung in Kleinasien erreichten, war die byzantinische Grenzstadt Philadelphia (Alaşehir). Diese Stadt war für das Byzantinische Reich nicht nur von strategischer Bedeutung, da sie sich als Bollwerk christlichen Glaubens stets gegen muslimische Invasionsversuche behaupten konnte. Sie war auch stark symbolisch aufgeladen, da ihre urchristliche Gemeinde eine der Adressaten der Sieben Sendschreiben der Apokalypse des Johannes gewesen war (Offb. 1,11 und 3,7-13). Doch ausgerechnet hier war es zu einem bewaffneten Konflikt zwischen Byzantinern und Kreuzfahrern gekommen, auch wenn sich die Chronisten in dessen Beschreibung teilweise widersprechen¹⁵². Offenbar hatte das gewaltige, vor der Stadt lagernde Kreuzfahrerheer die Saaten der Stadtbevölkerung verdorben und war mit dieser während des angebotenen Warenmarkts in Streit geraten. Außerdem hatten die Kreuzfahrer, die gebeten worden waren, die Stadt nicht zu betreten, sich dieser beim Fouragieren wohl doch zu sehr genähert. Daraufhin wurden sie von der Stadtbevölkerung angegriffen, doch wurde, nachdem die Byzantiner zu verlieren drohten, wieder Frieden geschlossen. Gerade der Kaiser selbst wollte der Stadt gegenüber Gnade walten lassen. Doch stellten die Byzantiner der Nachhut der Kreuzfahrer nach deren Abzug am 22. April offenbar nach, wobei sie allerdings hohe Verluste erlitten.

Dementsprechend könnten die aus der Stadt herauskommenden Reiter die Philadelphier darstellen, entweder bei ihrem Angriff auf das Lager der Kreuzfahrer oder auf ihre Nachhut. Wie erwähnt deuten vor allem die Haltung der Lanzen,

die erschlagenen Krieger am Boden, aber auch die Körperhaltung des mittleren Reiters mit gesenktem Schild und wohl erhobenem Schwert, insgesamt auf einen Angriff der dargestellten Reiter hin. Außerdem sind die hier dargestellten Reiter im Gegensatz zu denen der Nordwand alle behelmt. Dementsprechend könnte der nur schlecht erhaltene obere Bildstreifen die Ankunft und das noch friedliche Lager der Kreuzfahrer vor Philadelphia darstellen. Dann würde sich im unteren Bildstreifen der Nordwand, auf den die Angreifer der Ostwand zureiten, die eigentliche Schlacht mit den Kreuzfahrern anschließen. Sofern dort überhaupt nur eine Bildszene dargestellt worden ist und nicht, wie im oberen Bildstreifen, mehrere. Leider haben, wie erwähnt, die Renaissancetür, das Fenster des 13. Jahrhunderts und ausgerechnet auch der Einbau des damaligen Sicherungskastens mit der entsprechenden Leitung, der ja zur Entdeckung der Malereien geführt hatte, große Teile dieses Bildstreifens zerstört. Aber auch auf den noch erhaltenen Abschnitten ist die Malerei so stark beschädigt, dass sie heute kaum mehr lesbar ist. Die noch erkennbaren Körper-, Bewaffnungs- und Rüstungsteile sowie ihre jeweilige Ausrichtung weisen jedoch auf eine außergewöhnlich bewegte Szene hin, was die Vermutung einer Schlachtdarstellung zu bestätigen scheint.

Unterhalb der beiden Bildstreifen der Nordwand und des nördlichen Teils der Ostwand sind noch die oberen Ansätze eines dritten Bildstreifens zu sehen, die vor allem an der Ostwand eher ornamentale Motive mit Blättern und dem Auge eines Tieres zeigen. Dieser Bildstreifen zog sich wohl unter den Arkaden der Tal-, Nord- und Hofseite entlang, also auf Höhe des oberen Teils des heutigen ersten Obergeschosses. Ob die Darstellungen allerdings gänzlich ornamental waren oder die

Geschichte des Kreuzzuges hier noch weitererzählt wurde, lässt sich nach der aktuellen Befundlage nicht sagen.

Der schmale Streifen mit Malereibefund, der sich unmittelbar rechts der Rechteckblende der Hofarkade entlangzieht, kann wohl jedenfalls nicht als Fortsetzung der bisher geschilderten Szenen angesehen werden. Vielmehr scheint im Sinne Harald Wolters-von dem Knesebeck hier der Beginn des Erzählzyklus zu liegen. Es ist auffällig, dass die hier abgebildeten Szenen nicht in Bildstreifen gegliedert, sondern vielmehr frei übereinander und auch mit einigem Abstand zueinander angeordnet sind. Dies kontrastiert deutlich mit den eng gedrängten Szenen zwischen Nord- und Hofarkade. Offensichtlich sollten die Malereien an dieser Stelle das ursprünglich rechts davon befindliche Saalportal einrahmen. Nach links hin werden sie entlang der Rechteckblende auch selbst durch zwei senkrechte Linien eingerahmt, die man jedoch auch als Baumstamm interpretieren könnte. In der obersten Szene ist ein Pferderücken mit Sattel und Steigbügel und direkt darüber das Bein eines soeben aus diesem Sattel gehobenen Reiters zu sehen. Obwohl links oberhalb des Beines die dunkle Schwertscheide des Reiters abgebildet zu sein scheint, ist das Bein selbst, im Gegensatz zu den Darstellungen zwischen Nord- und Hofarkade, völlig ungepanzert und trägt am Fuß auch keine Sporen. Etwas weiter darunter erscheinen zwei sich gegenseitig an den Kopf greifende und offensichtlich miteinander ringende Personen. Von der linken, die nur ein einfaches Hemd trägt, sind am besten noch deutliche Teile des Gesichtes, der Oberkörper sowie der Wadenbereich der Beine erkennbar. Die rechte Person ist dagegen offenbar behelmt, trägt jedoch ebenfalls keinen Kettenpanzer. Im untersten Bereich, der etwas

farblicher gestaltet ist als die oberen, ist vor allem noch ein nach oben geschwungenes Spruchband erkennbar. Dieser Abschnitt konnte bisher jedoch noch nicht gedeutet werden. Insgesamt ist es durchaus denkbar, dass in diesem Befundstreifen allgemeine Kampfübungen bzw. Vorbereitungen für den Kreuzzug dargestellt werden, zumal die abgebildeten Personen noch nicht für einen Krieg gerüstet erscheinen.

Im Gegensatz zur heutigen Situation, die von den späteren Durchbrüchen für eine der Fensternischen der Renaissance und dem Zugang zum Oratorium gekennzeichnet ist, konnte die soeben beschriebene Bildfläche im Bereich des Saalportals ursprünglich ungestört in die der Südwand fortgesetzt werden. Von dieser ist leider nur die verhältnismäßig kleine Befundinsel mit der Wagenszene erhalten geblieben bzw. freigelegt worden. Auch hier zeigen sich die dargestellten Personen, die im Hintergrund neben dem Wagen herreiten, wenig kriegerisch mit modischen Puffärmeln unter einem mit einem Gürtel zusammengebundenen, waffenrockähnlichen Überwurf¹⁵³. Die linke Person erhebt ihren rechten Unterarm und macht eine greifende Handbewegung. Sie trägt einen kurzen Bart, während die Person rechts hinter ihr rasiert ist. Bei beiden ist der obere Teil des Kopfes nicht mehr erhalten. Dennoch ist auffällig, dass ihre Gesichter, ebenso wie das des Ringers am Saalportal, deutlich detailreicher abgebildet wurden als die der Nordwand. Ganz im Stil der Nordwand sind allerdings die links dieser Personen abgebildeten Blätter eines Baumes, der die Szene nach links hin einrahmt. Auch rechts der beiden Reiter sind Äste oder dünne Baumstämme zu sehen. Weiter rechts erscheinen die Köpfe der beiden Pferde mit entsprechendem Zaumzeug, auch hier in deutlicher Ähnlichkeit zu dem, wenn

auch schlechter erhaltenen, Kopf des kaiserlichen Pferdes der Nordwand. Weiter rechts ist so etwas wie ein Felsen, etwa in der Größe der Reiter und ähnlich der, wenn auch deutlich kleineren, Struktur vor der Schiffsszene, zu sehen. Noch weiter rechts erscheint ein dritter Reiter, dessen Kopf leider nicht mehr erhalten ist. Er ist in derselben angewinkelten Armhaltung wie sein Hintermann dargestellt. Allerdings ist seine Hand geöffnet und er könnte eine Art Frucht in der Hand halten, die man auch bei seinem Hintermann annehmen könnte. Rechts des vorderen Reiters befindet sich ein weiterer Baumstamm, auch wenn er seine nach oben gewendete Hand wiederum vor diesem emporhebt. Von seinem Pferd ist nur noch ein Teil des Halses erhalten sowie ein Vorderbein hinter den Speichen des vorderen Wagenrads zu sehen. Der Wagen selbst bildet den Vordergrund dieser Szene. Er hat mit Flechtwerk gefüllte Seitenwände, die mit den Achsen über Rungen verbunden sind, sowie große Räder mit deutlich abgebildeten Speichen, die mit weißen Höhungen versehen sind. Von den Rädern sind nur noch drei Stück zu sehen, eines der hinteren ist nicht erhalten, während vom anderen nur noch der obere Teil sichtbar ist. Im Wagen befinden sich mehrere große Gepäckballen sowie links ein zusammengerolltes Rüstungsteil. Mitten auf diesen Gepäckstücken steht ein Hahn, dem man wohl eher weniger irgendeine symbolische Bedeutung beimessen sollte, zumal auch auf den übrigen Malereien keine offensichtlich symbolischen Bildelemente zu finden sind, vielmehr war er wohl sozusagen als Teil der Verpflegung gedacht¹⁵⁴. Der Wagen wird gezogen von zwei Pferden deren Genick sich etwa auf der Höhe der Gepäckstücke befindet. Damit sind sie zwar nicht kleiner aber etwas tiefer positioniert als die Pferde der Reiter. Im Gegensatz zu den übrigen

Malereien sind hier sowohl ihre Vorder- wie auch ihre Hinterbeine erhalten. Sie werden von der kleinen Hand des, außer dem Unterarm, nicht weiter erhaltenen Fuhrmanns geführt. Die ganze Szene bewegt sich vor einem dunklen ockergrünen Hintergrund sowie über mehreren Bandstreifen, unter denen sich wiederum ornamentale Motive anschließen, wie sie auch am südlichen Teil der Ostwand zu beobachten sind. Dies deutet, obwohl der obere Teil der Szene fehlt, darauf hin, dass auch die Südwand in mehrere Bildstreifen unterteilt war, wenn auch nicht auf derselben Höhe wie diejenigen zwischen Nord- und Talarkade.

Ist es trotz des hier fehlenden Bildzusammenhangs möglich, den Inhalt auch dieser Szene zu identifizieren? Erfreulicherweise ist gerade der Wagen selbst ein wichtiger Hinweis für mögliche Interpretationen. Tatsächlich werden die Transportwägen des Trosses in den Kreuzzugsquellen immer wieder eigens erwähnt. Nachdem der Kaiser und seine Begleiter an der ungarisch-byzantinischen Grenze bei Braničevo, das sie durch Waldgelände erreichten, die Schiffe, mit denen sie bisher auf der Donau gefahren waren, verlassen hatten, luden sie ihre Ausrüstung auf Wagen und Karren um, die sie noch bis zur Überfahrt über den Hellespont benutzen sollten¹⁵⁵. Doch schon bald wurden die Kreuzfahrer im Bulgarenwald, den sie nun durchquerten, immer wieder angegriffen, so dass die festlich gekleideten und völlig ungerüsteten Reiter der hier abgebildeten Szene nicht so recht zu einer solchen Umgebung passen würden. Umso mehr jedoch zum Empfang, den Bela III., König von Ungarn, den Kreuzfahrern in seiner Hauptstadt Gran (Esztergom) am 4. Juni 1189 machte¹⁵⁶. Dort lieferte ihnen der König nicht nur „Schiffe und Wagen voll beladen mit Brot, Wein und Gerste als Pferdefutter“, er ver-

teilte auch die Hafer- und Mehlbestände aus zwei Lagerhäusern¹⁵⁷. Dem Kaiser selbst schenkte die ungarische Königin, Margarete von Frankreich, ein prächtiges Doppelzelt, während ihr Mann ihn auf seine Jagdinsel Csepel in der Donau einlud, die aber auch als Jagdwald bezeichnet wird¹⁵⁸. All diese Geschenke und höfischen Vergnügungen wurden damals gekrönt von der Verlobung des Kaisersohns Friedrich von Schwaben mit der Königstochter Konstanze. So könnte man in diesen Ereignissen durchaus einen Rahmen für die dargestellte Szene auf der Südwand finden. Auch das Verhältnis der räumlichen Position innerhalb des angenommenen Erzählzyklus zum zeitlichen Ablauf des Kreuzzuges, in dem die Station in Gran noch relativ am Anfang steht, könnte passen. Allerdings erlaubt der fehlende Bildzusammenhang an dieser Stelle leider nicht viel mehr als, wenn auch begründete, Mutmaßungen¹⁵⁹.

Auffällig bei der Wagenszene ist jedoch, dass sie neben den dunklen Linien ihrer Zeichnung, die auch bei den übrigen Szenen zu sehen sind, eine weitere, lockerere und auch ungenauere Zeichnung mit roten, dünnen Linien aufweist. Diese weicht im hinteren Teil des Wagens teilweise sogar sehr stark von der allgemeinen Darstellung ab, da hier über den beiden letzten Rädern noch schwach ein weiteres, in roten Linien ausgeführtes Radfragment zu sehen ist. Ob es sich bei der roten Zeichnungsversion um eine farbintensive Vorzeichnung oder um eine verstärkende Nachzeichnung aus zweiter Zeit handelt, ist dabei nicht klar erkennbar.

Üblicherweise ist folgender Aufbau bei den Wandmalereien des Saales zu beobachten: Zunächst wurde auf der hellbeigen Grundtönung der Wände eine Vorzeichnung angelegt, deren schwacher Grauton noch an vielen Stellen der Malereien erkennbar ist. Sie legte die konstruktiven

und gestalterischen Grundstrukturen der Bilder vor. So sind etwa an der vorderen Stadtmauer der Nordwand, zwischen deren Zinnen und an deren rechter Seite noch Konstruktionslinien zu sehen, welche die Höhe bzw. Breite der Mauer vorgeben sollten. Darüber wurde dann in einem flotten und routinieren Pinselstrich die eigentliche Zeichnung in dunklen Linien ausgeführt. Dabei ist man der Vorzeichnung nicht immer sehr eng gefolgt, wie etwa am Balkon, den Felsen oder den Kopfbedeckungen an der Nordwand deutlich wird. Teilweise hat man die Vorzeichnung auch durchaus in das fertige Werk mit integriert. Manche Teile, die heute auf den ersten Blick verblasst erscheinen, sind absichtlich heller angelegt, wie etwa die Köpfe der hinteren Reiter der Nordwand. Ganz allgemein machen sich an manchen Stellen auch gewisse Unebenheiten der Wand sowie rauhe Strukturen der Kalkschlämme bei der ansonsten sicheren Linienführung bemerkbar. Im nächsten Arbeitsvorgang wurde Farbe eingesetzt. Dies geschah entweder mit einer relativ intensiven Kolorierung, wie etwa beim dunkelroten Stadttor der Ostwand, den verschiedenen Hintergrundfarben, den meist etwas grünlichen oder bei Barbarossa bläulichen Rüstungen oder den ockergelben Gesichtern. Oder aber, wie meistens, mit einer eher vorsichtigen Tönung, mit der die Zeichnung an entscheidenden, oft auch formbildenden Stellen eingefärbt wurde. Dabei konnte sie diese manchmal aber auch überdecken, wie etwa an den Seiten des Torturms der Nordwand, wo zwei ockergelbe Streifen dessen Rundung betonen sollten. Den Abschluss bilden dann die Höhungen sowie Binnenzeichnungen in Weiß auf eben dieser Koloration, wie etwa immer wieder an den Gesichtern, gerade auch den Augen, reizvoll zu sehen ist, oder etwa an den Traufen der Stadtdarstellung der Nordwand, deren konkave

Wölbung durch eine gelb-grüne Schattierung im unteren Bereich und eine Höhung an der oberen Kante wirkungsvoll dargestellt wird. So nimmt Farbe bei den Malereien immer wieder eine narrative (z.B. bei den unterschiedlichen Hintergrundfarben), dekorative (z.B. beim quer gestaffelten Farbwechsel der Stadtmauern), grafische (z.B. bei den weißen Binnenzeichnungen des linken Gonfanons der Schiffsszene oder in den dunklen Schriftbändern), formgebende (z.B. bei den Weißhöhungen in den Gesichtern oder Tönungen und Höhungen von Architekturelementen) oder rein kolorierende Rolle ein. Von diesen verschiedenen Bildebenen sind auch an weniger gut erhaltenen Stellen mit Malereibefund mindestens eine, meistens aber mehrere zu erkennen¹⁶⁰.

4. Allgemeine Einordnung

Zur rein stilistischen Einordnung der Wandmalereien der Gamburg sei zunächst der in der Forschung leider viel zu selten beachtete Hinweis vorangestellt, dass angesichts der noch bis in unsere Zeit überkommenen Bestände mittelalterlicher, speziell romanischer Wandmalerei von einem ungeheuren Verlust von 98 bis 99 Prozent der ursprünglichen Werke ausgegangen werden muss¹⁶¹. Dies gilt für Profanbauten, speziell Burgen, ganz besonders. Es wird angenommen, dass mehr als die Hälfte aller namentlich bekannten Burgen der deutschsprachigen Reichsgebiete des Mittelalters heute verschwunden sind. Von den noch irgendwie erhaltenen Objekten sind fast drei Viertel ruiniert¹⁶². Umso einzigartiger ist die Situation, dass auf der in ihrer Geschichte nie zerstörten Gamburg nicht nur ein derart repräsentativer Saalbau in großen Teilen erhalten ist, sondern

auch die ebenso repräsentative Ausmalung seines Hauptsaa's. Umso schwieriger ist dafür jetzt aber auch die stilistische Einordnung, die gerade deshalb gegenüber der historischen tendenziell zurücktreten muss, wobei die Einzigartigkeit der Situation, wie sie sich uns heute hinsichtlich der Ausmalung präsentiert, zur Entstehungszeit zweifellos nicht gegeben war¹⁶³.

Man kann im Bewusstsein dieser Einschränkungen dennoch im Einklang mit der bisherigen Forschung von Parallelen der Wandmalereien der Gamburg zu etwa zeitgleichen Bildwerken im Rhein-Maas-Gebiet sprechen¹⁶⁴. Diese beziehen sich vor allem auf die, wie bereits erwähnt, besonders entwickelte Raumdarstellung in der Gestaltung der Stadtelemente. Umso erstaunlicher ist es, dass bei den bisherigen Vergleichen ausgerechnet die bedeutenden Deckenmalereien in der Unterkirche von St. Maria und Clemens in Schwarzhofdorf völlig außer Acht gelassen wurden. Gerade sie sollen an dieser Stelle kurz behandelt werden. Die romanische Doppelkirche von Schwarzhofdorf wurde von Arnold von Wied, ab 1138 Kanzler König Konrads III., den er auf dem Zweiten Kreuzzug begleitete, als Grablege in Auftrag gegeben und kurz vor seiner Einsetzung als Kölner Erzbischof 1151 geweiht. Die Malereien der Unterkirche dürften noch vor seinem Tod 1156 ausgeführt gewesen sein¹⁶⁵. Gerade die dortigen Ausmalungen des Vierungsgewölbes zeigen auffällige Parallelen zu den Stadtdarstellungen auf der Gamburg. Um die achteckige Öffnung mit Blick auf die Oberkirche wurde Ezechiels Vision des neuen Jerusalem dargestellt. Hier ist vor allem die Szene, in der der „Mann, der aussah, als sei er aus Bronze“ dem Propheten das neue Jerusalem zeigt (Ez. 40, 2-4), aber auch die Szene der Vermessung der Stadt (Ez. 40,5-42,20) von besonderem Inter-

esse. Nicht nur wurde bei ersterer das Problem der gleichzeitigen Darstellung mehrerer Perspektiven aus den verschiedenen Blickwinkeln des Betrachters auf das Gewölbe souverän gelöst, was eine besondere Beherrschung der Raumdarstellung voraussetzt. Beide Stadtdarstellungen, aber auch andere aus der Unterkirche, scheinen auch eine ähnliche Formensprache wie die Stadtbilder auf der Gamburg zu sprechen und ihnen teilweise sogar Vorbilder für einzelne Bildelemente zu liefern. Auch wenn man in Schwarzhofdorf noch die Komplexität gerade der Stadtdarstellung der Nordwand vermisst, beweisen auch sie jedoch eine große Selbstständigkeit innerhalb ihrer Bildszenen. Insgesamt wird man daher durchaus von einer gewissen Verwandtschaft sprechen dürfen, zumindest aber kommen die dortigen Jerusalem-bilder von allen bisher genannten Beispielen den Darstellungen auf der Gamburg am nächsten.

Überhaupt war das Rhein-Maas-Gebiet mit Zentren wie Köln gerade im Bezug auf Wandmalereien eine der bedeutendsten und produktivsten Kunstlandschaften im deutschen Sprachraum. Demgegenüber ist die diesbezügliche Befundlage ausgerechnet in Franken besonders schlecht, so dass die Gamburg hier besonders heraussticht. Es wäre allerdings alles andere als ungewöhnlich, wenn der Meister der Wandmalereien der Gamburg zusammen mit seiner Werkstatt als Wandmaler aus einer Region außerhalb Frankens gekommen wäre, zumal sich auf der Gamburg ohnehin auch der allgemeine Einfluss byzantinischer Kunst mit ihren Zentren Konstantinopel und Sizilien bemerkbar gemacht hat, der nicht zuletzt auch über die Musterbücher jener Zeit mit seinen verschiedenen Strömungen verbreitet wurde¹⁶⁶.

Trotz dieser stilistischen Einordnung sind die Malereien der Gamburg nicht nur aufgrund ihrer

künstlerischen Innovation, sondern gerade auch wegen ihrer einzigartigen Einbettung in einen hochrepräsentativen Saalbau bemerkenswert. Wie bereits in der bisherigen Forschung betont wurde, kann die Gamburg gerade deswegen „zu den bedeutendsten erhaltenen hochmittelalterlichen Burgen im gesamten deutschen Sprachraum“ zählen¹⁶⁷. Dabei wurde den Wandmalereien ein „im nationalen und sogar internationalen Vergleich allerhöchster Stellenwert“ zugesprochen¹⁶⁸. Durch eine bewusste „Baupropaganda“¹⁶⁹, die in Architektur und Ausmalung gerade auch eine Nähe zum staufischen Herrscherhaus demonstrieren wollte, von dem aus ganz offenkundig eine starke Identifikationskraft ausging, wurden hier die eigenen Ansprüche und Ambitionen des edelfreien Burgherren eindrucksvoll repräsentiert. Daher wird auch der Kreuzzug mit dem repräsentativen Barbarossabildnis der Nordwand als besondere Unternehmung und Aufgabe des Herrscherhauses dargestellt.

Die Wandmalereien des Saalbaus der Gamburg reihen sich damit etwa bei den, wenn auch erst späteren und nicht mehr erhaltenen, Ausmalungen von Repräsentationsräumen des englischen Königshauses ein, deren Kreuzzugsthema von diesem sogar direkt in Auftrag gegeben wurde. Nachdem Heinrich III. im Jahre 1250 das Kreuz genommen hatte, ließ dieser die königlichen Residenzen im

Westminster Palace, im Tower of London und in Everswell mit Malereien der „Geschichte Antiochiens“ und den Taten seines Vorfahren Robert II., Herzog der Normandie, während des 1. Kreuzzugs versehen, während die Antioch Chamber in Clarendon Palace zusätzlich noch ein Duell zwischen Richard Löwenherz und Salah ad-Din darstellte. 1292 ließ Edward I. wiederum einen Teil der Painted Chamber in Westminster Palace ebenfalls in unmittelbarer Kreuzzugsabsicht mit programmatischen Szenen des Alten Testaments ausmalen¹⁷⁰. Sehr viel näher am dargestellten Geschehen stehen dagegen die Fresken der Templerkirche von Cresac, die, geschaffen im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, den Sieg der Kreuzritter, darunter auch eine Truppe Templer, gegen Nur ad-Din in der Ebene von al-Buqaia im Jahre 1163 darstellen. Auch hier werden übrigens der Ein- und Auszug eines Kreuzritterheeres aus zwei relativ ausführlich dargestellten Städten sowie eine separate Schiffszene abgebildet¹⁷¹. Auf der Gamburg können die Wandmalereien dagegen konkret als persönliche Erlebniserzählung Beringers d. J. über das kaiserliche Kreuzzugsabenteuer angesehen werden, bei der man es weder mit einem religiösen, noch mit einem literarischen, noch mit einem in dem Sinne historischen Thema zu tun hat, sondern mit einem konkreten Ereignis und einem einzigartigen Zeugnis der damaligen Zeitgeschichte.

Anmerkungen

- 1 Zur Datierung in die Renaissance siehe Adolf VON OECHELHAEUSER, Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Wertheim (Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden, Bd. 4,1), Freiburg 1896, S. 126 f.
- 2 Zu den Bedenken des damals zuständigen Gebietsreferenten des Landesdenkmalamtes Norbert BONGARTZ, Erhalten ja, aber wie? Das Konzept der Denkmalpflege nach den überraschenden Funden auf der Gamburg, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 5), München/Berlin 2000, S. 265–267. Zwar sollte durch den Abriss der im frühen 19. Jahrhundert in diesem Geschoss eingezogenen Zwischenwände der grundsätzliche Saalzustand der Renaissance wiederhergestellt werden, was 1996 auch geschah. Doch sollten von den romanischen Befunden dabei nur einzelne „Belegstücke“ freigelegt werden, um lediglich als allgemeiner Hinweis auf einen älteren Bauzustand zu dienen. Dies jedoch wäre der Bedeutung dieser Funde nicht gerecht geworden und hätte auch einen weitgehenden Verzicht auf weitere Forschungen bedeutet. Bereits Johannes GROMER, Der Palas der Gamburg, in: Burgen und Schlösser 36 (1995/I), S. 17, wies daher, wie auch die spätere Forschung, auf die deutlich nachrangige Bedeutung der Bausubstanz der Renaissance auf der Gamburg hin.
- 3 VON OECHELHAEUSER (wie Anm. 1), S. 122–129. Der Dehio von 1964 handelte die Gamburg noch mit wenigen Sätzen als eine im wesentlichen aus dem 16. Jahrhundert stammende Anlage ab. Inzwischen ist der entsprechende Eintrag korrigiert und um ein vielfaches erweitert worden. Friedrich PIEL, Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg, München 1964, S. 154.
- 4 Thomas BILLER, Entdeckung eines Palas mit spätromanischer Ausmalung auf der Gamburg (Main-Tauber-Kreis), in: Burgen und Schlösser 31 (1990/II), S. 117 f., der sie außerdem als „eine Entdeckung von gesamtdeutschem Rang“ einordnete. Ebenso Helga FABRITIUS, Die mittelalterlichen Wandmalereien der Gamburg, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 5), München/Berlin 2000, S. 253, 263, die außerdem die „überaus bedeutende Stellung“ innerhalb des sehr kargen Bestandes an mittelalterlicher profaner Wandmalerei betonte. Als „ein Kulturdenkmal von außergewöhnlich großer und weit über die Grenzen der Region hinausreichender Bedeutung“ bezeichnete sie GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 17, und DERS., Die Gamburg, ihr romanischer Palas, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 5), München/Berlin 2000, S. 251. Als „Sensation“ in einem „Bauwerk von nationalem Rang“ feierten sie Johannes CRAMER/Alexander ANTONOW/Cord MECKSEPER, Burg Gamburg. Der romanische Palas. Bergfried und Burgtor, Frankfurt/Berlin 2001, S. 2. Als „ganz außergewöhnliches Fragment der zeitgenössischen Memorialkultur“ bewertete sie Peter RÜCKERT, Die Edelfreien von Lauda, Zimmern und Gamburg, in: Hochmittelalterliche Adelsfamilien in Altbayern, Franken und Schwaben, hg. von Ferdinand KRAMER/Wilhelm STÖRMER (Studien zur bayerischen Verfassungs- und Sozialgeschichte, Bd. 20), München 2005, S. 638, und DERS., Adelige Herrschaft und Repräsentation im hohen Mittelalter. Literatur und Architektur im Umfeld der Grafen von Wertheim und der Herren von Gamburg, in: Wirtschaft – Gesellschaft – Mentalitäten im Mittelalter, hg. von Hans-Peter BAUM/ Rainer LENG/Joachim SCHNEIDER (Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 107), Stuttgart 2006, S. 301.
- 5 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 6–17.
- 6 GROMER, Gamburg (wie Anm. 4), S. 243–252; Volker RÖDEL, Die Gamburg: Burg, Geschlecht und Burgbesatzung im 12. und 13. Jahrhundert nach den Schriftquellen, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 5), München/Berlin 2000, S. 231–242; Helga FABRITIUS, Die mittelalterlichen Wandmalereien der Gamburg. Bestandsaufnahme und erster Versuch einer Wertung, Heidelberg 1997, und DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 253–264.
- 7 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 2. Sie selbst betonte auch in DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 263, aber auch danach wiederholt den weiteren Forschungs- und Restaurationsbedarf der Malereien. Bereits 1990 hatte BILLER (wie Anm. 4), S. 117 f., weitere Forschungen in naher Zukunft angemahnt und auf das Ausbleiben verbindlicher Entscheidungen seitens der staatlichen Denkmalpflege über notwendige Untersuchungen und Restaurierungsmaßnahmen hingewiesen.
- 8 CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4).
- 9 Peter RÜCKERT, Zu den Anfängen der Gamburg und ihren ersten Besitzern, in: Wertheimer Jahrbuch 1994 (1995), S. 9–22.
- 10 Siehe DERS., Edelfreie (wie Anm. 4) sowie DERS., Herrschaft (wie Anm. 4).
- 11 Judith BANGERTER-PAETZ, Saalbauten auf Pfalzen und Burgen im Reich der Staufer von ca. 1150–1250, Hannover 2007. Referent war übrigens Cord Meckseper und Koreferent der auch in diesem Band publizierende Jürgen Krüger.
- 12 Die Edelfreien von Gamburg erscheinen erstmals mit einem Beringer als vermeintlichem Besitzer eines Lehens des Würzburger Bischofs Erlung (1105–1121) in Trennfeld und Rettersheim; Erich LANGGUTH, Die Gründung des Augustiner-Chorherrenstifts Triefenstein 1102 in neuem Licht. Bislang unerkannte Traditionsnotizen entdeckt, in: Wertheimer Jahrbuch 2002 (2003), S. 20 f., 24 f.; Wilhelm STÖRMER, Beobachtungen zu den Anfängen der Augustinerchorherrenbewegung in Franken. Das Chorherrenstift Triefenstein, in: Jahrbuch für Fränkische Landesforschung 29 (2009), S. 11–13. Ob schon dieser Beringer mit dem Beringer der Belehnung von 1157 identisch ist, ist unklar. Bereits RÖDEL (wie Anm. 6), S. 231 f., 234, wies jedoch darauf hin, dass die Belehnungsurkunde

- des Mainzer Erzbischofs deutlich macht, dass Beringer als „Stadtherr“ des Ortes Gamburg (*eiusdem loci nostro oppidano*) mit der Burg (*castrum nostrum*) vorher nichts zu tun hatte, auch wenn sein Familienname dies vermuten ließe. Einen Hinweis auf eine eventuelle Lehensauftragung gibt es nicht. Vielmehr scheint die Burg erst einige Jahre vorher durch Mainz erbaut worden zu sein. Der Text der Lehenurkunde mit Übersetzung bei Dietlinde SCHMITT-VOLLMER, Bronnbach. Ein Grablegeprojekt im 12. Jahrhundert. Zur Baugeschichte der Zisterzienserkirche (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 12), Stuttgart 2007, S. 193 f. In einem Rechenschaftsbericht über die Schenkungen zur Zeit des Mainzer Erzbischofs Adalbert (1110–1137) wird eine Burg für *Gammenburc*, das dem Erzstift von einem *comes Rudolfus* geschenkt wurde, ausdrücklich noch nicht erwähnt. Auch die Ortsendung *-burc* bietet in diesem Bericht in keinem Fall einen Ersatz für eine nähere Bezeichnung als *castrum*, wie z.B. beim ebenfalls erwähnten *castrum Horburch* in Haynrode deutlich wird, das u.a. von einem im Bericht wiederholt genannten Grafen Rudolf II. von Stade geschenkt wird, der auch als Schenker *Gammenburcs* in Frage kommt. Eine ganz ähnliche Spur zur Identifizierung des *comes Rudolfus* verfolgt Franz GEHRIG, Gamburg. Eine Perle im lieblichen Taubertal, Tauberbischofsheim 1998, S. 19. Quelle bei Manfred STIMMIG, Die Urkunden bis zum Tode Erzbischof Adalberts I. (1137) (Mainzer Urkundenbuch, Bd. 1), Darmstadt 1932, Nr. 616, S. 536 f., wobei Die Regesten der Mainzer Erzbischöfe, www.ingrossaturbuecher.de/id/source/13185 (26.09.2016) ebenfalls Rudolf von Stade vermutet. Der Orts- und Familienname „Gamburg“ bezieht sich ursprünglich also nicht auf die Mainzer Steinburg, sondern wohl auf die Festung oder den befestigten Platz einer nicht näher bekannten Person namens „Gaman“ oder „Gamo“ aus früherer Zeit, die/der zur Zeit der Abfassung des Berichts schon nicht mehr existierte oder relevant war; Albert KRIEGER, Topographisches Wörterbuch des Großherzogtums Baden, Bd. 1, Heidelberg 1904, S. 676. Vgl. Dazu auch die anders gewichtende Darstellung von Peter RÜCKERT in diesem Band.
- 13 [...] *ut cum suis militibus nobiscum se magnifice accingeret*; SCHMITT-VOLLMER (wie Anm. 12), S. 193 f. Zur Notlage Arnolds wegen des Mailandfeldzugs ebd., S. 26 f.
- 14 Alle relevanten Dokumente zur Gründung und den Schenkungen an das Kloster Bronnbach ebd., S. 193–196. Zu den Verwandtschaftsverhältnissen unter den Klosterstiftern RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 620, 627.
- 15 SCHMITT-VOLLMER (wie Anm. 12), S. 29–31.
- 16 Stefan WEINFURTER, Der Mainzer Erzbischof Arnold von Selenhofen: Vita und Memoria, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 73 (2014), S. 59–71. Vgl. dazu auch den Beitrag von Stefan BURKHARDT in diesem Band.
- 17 RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 623–625, 636; RÖDEL (wie Anm. 6), S. 233 f.
- 18 RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 625, 632; RÖDEL (wie Anm. 6), S. 232, 236. Da es unklar ist, ob die in den Quellen erwähnten Beringer vor der Belehnung mit der Gamburg eine oder mehrere Personen waren und diese gegebenenfalls auch kaum auseinanderzuhalten sind, wird in diesem Aufsatz auf eine Zählung verzichtet und lediglich von „Beringer dem Jüngeren“, in Unterscheidung von seinem Vater, gesprochen. RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 627, zählt nur Vater und Sohn, während RÖDEL (wie Anm. 6), S. 232, in Übernahme von Hermann BAUER, Die Edelherrn von Zimmern und Lauda, von Ingelstadt, Krenshelm und Gamburg, in: Württembergisch Franken 6/1 (1862), S. 154, insgesamt drei Personen unterscheidet, was durch die Entdeckung der Ersterwähnung für die Zeit vor 1121 durch LANGGUTH (wie Anm. 12) etwas wahrscheinlicher geworden ist.
- 19 RÖDEL (wie Anm. 6), S. 234.
- 20 RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 634–636.
- 21 Peter RÜCKERT, Die Grafen von Wertheim und ihr Hof um 1200: Eine einführende Skizze, in: Wertheimer Jahrbuch 2008/2009 (2010), S. 17–26.
- 22 DERS., Edelfreie (wie Anm. 4), S. 628 f., 639 f.
- 23 Ebd., S. 631.
- 24 Diese können aus den näheren Bezeichnungen der Burgmannen erschlossen werden, die zwar erst kurz nach dem Tod Beringers d. J. überliefert wurden, sich aber wohl (auch) auf Ämter zu seinen Lebzeiten beziehen dürften. Ebd., S. 633; RÖDEL (wie Anm. 6), S. 237. Bei den Wertheimer Grafen begegnet schon 1201 ein Truchsess, RÜCKERT, Wertheim (wie Anm. 21), S. 19. Zum Gefolge DERS., Edelfreie (wie Anm. 4), S. 628, 632.
- 25 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 6 f.; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 245 f., 248; BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 367.
- 26 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 16; BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 364.
- 27 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 13; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249; CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 4; Katinka KRUG, Kloster Bronnbach. Die Baugeschichte von Kirche und Klausur des Zisterzienserklosters (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 15), Stuttgart 2012, S. 116.
- 28 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 14–16; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249 f.; CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 5 f.
- 29 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 14; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 246. Definition des „reinen Saalbaus“ als ein ausschließlich aus mehreren geschossgroßen Sälen bestehendes, repräsentatives Gebäude auf Pfälzen und Burgen nach BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 36 f. Obwohl der demgegenüber weiter gefasste Begriff eines „Palas“, der neben einem großen Saal auch Wohnräume enthalten kann, von der heutigen Forschung eher vermieden wird, benutzt ihn die Fachliteratur zur Gamburg traditionell fast durchgehend. In

- passenden Fällen wird er daher auch hier verwendet werden. Zur Begriffsproblematik siehe ebd., S. 33–36. Siehe dazu auch den Beitrag von Judith BANGERTER-PAETZ in diesem Band.
- 30 Als weitere reine Saalbauten des deutschen Hochmittelalters gelten etwa die Pfalz Goslar sowie die Burgen Dankwarderode, Tirol, Vianden und vermutlich Wildenberg; ebd., S. 68.
- 31 Während der Putzsanierung der Hoffassade 1989 wurden die dort zeitweilig freigelegten romanischen Befunde durch Hans-Georg v. Mallinckrodt jun. in einer Bauaufmaßskizze sowie auch fotografisch dokumentiert. Hinweis und Kopie der Skizze bei BILLER (wie Anm. 4), S. 117 f. Dazu auch GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 8, 10, 14, 17; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 248, 252. Der auf dieser Befundskizze basierende Rekonstruktionsvorschlag von BILLER (wie Anm. 4), S. 119, muss allerdings, u.a. aufgrund der Auswertung der Fotografien von 1989 sowie der späteren Freilegungen im Saal, vor allem des Mittelteils der Hofarkade 2003, überarbeitet werden. So weisen etwa die Fotografien auf ein größeres Saalportal hin und Reste des Portals im Saal auf eine breitere Profilierung. Die Schwelle lag wohl auch etwas tiefer, nämlich, wie auch GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 10, schreibt, auf Höhe des beheizbaren Saalfußbodens und der Holzgalerie. Obwohl Gromer dies ebd. und in DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 248, behauptet, ist der untere Abschluss des Saalportals aber nicht gefunden worden. Zudem wurde unter Berücksichtigung des gewachsenen Felsens, des Erdgeschossfußbodens und der Schwelle des romanischen Erdgeschossportals das Hofniveau korrigiert und der Schlot des von GROMER ebd., S. 247, erwähnten Kaminzuges eingezeichnet. Berichtigt wurde auch die Höhe des romanischen Mauervorsprungs am Kapellenturm. Außerdem wurde das romanische Dach niedriger als das heutige eingezeichnet, BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 364. Letztlich könnte im Erdgeschoss, analog zur Talseite, eine kleine Fensteröffnung an Stelle des heutigen Renaissancefensters vermutet werden.
- 32 BILLER (wie Anm. 4), S. 117, hält diesen Raum nicht für ursprünglich und vermutet eher eine Funktion als Treppenhof für ein ehemals tieferes Hofniveau. Jedoch befindet sich bereits das heutige Hofniveau direkt über dem gewachsenen Fels. Zudem wäre auch damit die Funktion des unterirdischen Ganges nicht erklärt.
- 33 Zur Datierung der im 15. Jahrhundert erneuerten Küche siehe CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 5 f.
- 34 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 10, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 248, behauptet fälschlicherweise, die Portalschwelle hätte sich auf Höhe des Hofniveaus sowie der Kellerdecke befunden. Dies war bereits vor der deutlichen Absenkung des Hofniveaus im Jahre 1989 nicht korrekt, wie die zeichnerische und fotografische Dokumentation von Hans-Georg v. Mallinckrodt jun. zeigt (siehe Anm. 31). Offenbar befand sich die Schwelle bereits in romanischer Zeit etwas oberhalb des Niveaus des Hofes und des Erdgeschossfußbodens.
- 35 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 12. Die Position des Türgehändes im Grundriss bei CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 3.
- 36 Dies geschah anlässlich der Erneuerung des Putzes des Talfassade 1996/97, siehe GROMER, Gamburg (wie Anm. 4), S. 248–251, mit entsprechender Befunddokumentation und zeichnerischen Rekonstruktion.
- 37 Für die von GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 10, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 248, genannte Portalschwelle ist kein Nachweis bekannt. Ähnliche Verschlussvorrichtungen für Burgen in Südwestdeutschland bildet Alexander ANTONOW, Planung und Bau von Burgen im Süddeutschen Raum (Bibliotheksreihe Europäische Baukunst, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1993, S. 208, ab.
- 38 Die Dokumentationszeichnung von Hans-Georg v. Mallinckrodt jun. (siehe Anm. 31) zeigt jedenfalls ein anders gestaltetes und proportioniertes Außenprofil des Saalportals. Die erwähnte sowie alle weiteren in diesem Aufsatz genannten Spolien wurden, soweit nicht anders erwähnt, von Hans-Georg v. Mallinckrodt jun. entdeckt.
- 39 Die Verbindung solcher Umläufe mit Mauergängen können auch auf den Burgen Rapperswil und Egerberg nachgewiesen werden, Otto PIPER, Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen, Augsburg 1993 (Verbesserter und erweiterter Nachdruck der 3. Auflage von 1912), S. 324. Im Rekonstruktionsvorschlag von BILLER (wie Anm. 4), S. 119, wären allerdings die Balkenlöcher funktionslos und der Aufsatz instabil. Denn außer den sechs Konsolsteinen und den vier Balkenlöchern, die sich jedoch nicht aufeinander beziehen, gibt es keine Hinweise auf Stützvorrichtungen in der Wand. Wahrscheinlicher ist daher eine klassische, von Streichbalken auf den Konsolsteinen sowie von Pfosten gestützte Balkenkonstruktion, wie sie grundsätzlich auch im Innern des Bergfrieds der Gamburg und anderer Burgen zu sehen ist, ANTONOW (wie Anm. 37), S. 192. Die Balkenlöcher dienten dabei womöglich sowohl für das Baugerüst als auch für die Querbalken der Galerie. Auf eine Dachverlängerung über die Galerie könnte das Fehlen eines romanischen werksteinernen Traufgesimses deuten, worauf GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 7, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 246, hinweist. Eine ähnliche Galeriekonstruktion befand sich an der Pfalz Eger, PIPER, S. 324, BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 82, 350–361.
- 40 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 10; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 246 f. Grundrisse mit eingezeichnetem Kaminschlot bei CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 3. Die auf Burgen eigentlich seltene Technik der Warmluftheizung ist im 12./13. Jahrhundert für Erdgeschossräume auf der Pfalz Goslar sowie den Burgen Dankwarderode, Runneburg, Neuenburg und Wartburg nachgewiesen. Für Obergeschosse wird sie auf der Pfalz Kaiserswerth sowie den Burgen Hoh-Andlau und Boymont angenommen, wobei sie auf der Gamburg am besten belegt ist, BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 177–181.
- 41 Die ungewöhnliche Baugestaltung findet sich auch auf Schloss Tirol, wo sich die Saalfenster 1,7 m über dem Fußbodenniveau

- befanden, und auf der Runneburg, deren südliche Erdgeschossfenster im Saalbau sogar 3 m über dem Fußboden lagen, ebd., S. 369 f.
- 42 Da der Boden des Erdgeschosses der Runneburg ebenfalls beheizt war, kann ein Zusammenhang mit den hier wie dort ungewöhnlich erhöhten Arkaden angenommen werden. Während die einerseits aufsteigende Warmluft erst über Personenhöhe entweichen konnte, zog der aus den Hofarkaden in den Raum blasende Durchzug mit Kaltluft darüber hinweg. Die gegenüberliegende Raumseite, auf der Gamburg in südwestlicher und auf der Runneburg in südöstlicher Richtung, war bei beiden die durch Arkaden am weitesten geöffnete. Maïke Kozok, Ergebnisse der bauarchäologischen Forschung zur Runneburg. Baugeschichte und Bauphasenanalyse, in: Burg Weißensee „Runneburg“, Thüringen: Baugeschichte und Forschung, hg. von Rudolf ZIESSLER, bearb. von Cord MECKSEPER/Roland MÖLLER/Thomas STOLLE (Bibliotheksreihe Europäische Baukunst, Bd. 3), Frankfurt a. M. 1998, S. 177 f., sieht in der hohen Fensterlage zudem die Ermöglichung einer besseren Bestrahlung des Raums während der Wintermonate. Zur repräsentativen Belichtung des Raumes durch eine Art Obergaden siehe GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 12, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 24.
- 43 BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 370.
- 44 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 10; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249. Zur allgemeinen Funktion und Nutzung von Saalbauten siehe BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 299–302.
- 45 Solche Nutzungen können etwa auch in der Pfalz Goslar, der Burg Dankwarderode oder der Burg Münzenberg angenommen werden, ebd., S. 284, 300; Bettina JOST, Burgruine Münzenberg (Edition der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Broschüre 9), Regensburg 2000, S. 42; CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 4.
- 46 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 12; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 247. Die Datierung des Kellerportals der Südseite ist, wie erwähnt, unsicher, würde dem Wohnbau aber auch nicht entgegenstehen.
- 47 Trotz des Fehlens eines eindeutigen Befundes kann davon ausgegangen werden, dass auch die beiden Bogenpaare der Talseite nicht von einer gemeinsamen, sondern von jeweils einer Rechteckblende umfassen waren. Ähnliche Rechteckblenden finden sich auf der Burg Münzenberg, der Pfalz Gelnhausen und auf Schloss Büdingen, BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 215, 801 f. Große Ähnlichkeiten, gerade zu den Rechteckblenden der Hof- und Talseite, hatte auch die Rechteckblende der romanischen Doppeltoranlage des Bronnbacherhofs zu Würzburg, welche allerdings anlässlich eines Neubaus 2009 zerstört wurde. Besten Dank an Dr. Christian Naser (Universität Würzburg) für den Hinweis und entsprechende Fotos.
- 48 Nach der Untersuchung, Dokumentierung und zeichnerischen Rekonstruktion der Talfassade 1996/97 konnte GROMER, Gamburg (wie Anm. 4), S. 248–251, seine noch in DERS., Palas (wie Anm. 2), S. 8, geäußerte Vermutung einer ununterbrochenen Arkatur mit Spitz- oder Kleeblattbögen selbst widerlegen. Die entdeckten Teile der Arkaden und Rechteckblenden der Außenseite wurden bis auf den Ansatz des südlichsten Bogens freigelegt. Eine zeichnerische Befunddokumentation eines großen Teils der Innenseite der Talarkaden, nämlich des bereits Ende der 1990er Jahre freigelegten nördlichen Bogenteils und eines weiteren Teils des südlichen Bogens des südlichen Bogenpaares sowie des südlichen Bogenteils des nördlichen Bogenpaares, liegt dagegen, auch seitens der Denkmalbehörden, leider nicht vor.
- 49 Glücklicherweise wurde sie von Hans-Georg v. Mallinckrodt jun. während der Neuverputzung der Fassade fotografiert und ihre Position von ihm zeichnerisch dokumentiert.
- 50 Siehe die Dokumentation der Hoffassade (Anm. 31).
- 51 Der Mittelteil der Hofarkade wurde erst 2003 freigelegt, nachdem die beiden seitlichen Teile schon lange bekannt waren. Obwohl sich der Bauherr stets für eine Sondage in diesem Bereich eingesetzt hatte, sollte ihm die offenbar zufällige Freilegung der Säulenschäfte durch Handwerker auf Anweisung des Denkmalamtes nicht mitgeteilt werden. Nach der Entdeckung des Befunds durch den Bauherrn wurde der Bereich der Atlantenfigur, erneut ohne sein Wissen, durch Entfernung eines vorgeblendeten Steins vom damaligen Hausmeister der Burg geöffnet. Die daraufhin vom amtlichen Denkmalpfleger ausgesprochene Androhung einer Strafanzeige gegen den Bauherrn wegen „Zerstörung des homogenen Wandzusammenhangs der Renaissance“ zugunsten der Freilegung wurde fallengelassen. Eine zeichnerische Befunddokumentation des 2003 freigelegten Mittelteils der Hofarkade liegt jedoch, auch seitens der Denkmalbehörden, leider nicht vor. Erst 2015 wurde die Atlantenfigur durch Judith BREUER, Nebeneinander in Kloster Bronnbach: die Bildnisse eines Werkmeisters und seiner Frau, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 44 (2015/1), S. 33 f., publiziert, wenn auch nur im Kontext einer anderen Entdeckung im Kloster Bronnbach. Die jedoch von Breuer erwähnte Ähnlichkeit mit dem Steinmetzmeister im Dom zu Bremen ist diskutabel, zumal dieser nicht, wie angegeben, aus dem 12. sondern aus dem 13. Jahrhundert stammt, siehe Kurt GERSTENBERG, Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966, S. 31. Vielmehr ähnelt gerade das Gesicht dem manch anderer romanischer Darstellungen, wie etwa dem Werkmeister mit Affe im Dom zu Worms, den Konsolträgern am Portal der Pfarrkirche zu Kaysersberg oder aber dem Konsolenkopf in der Krypta der Abtei Saint Pierre in Flavigny-sur-Ozerain.
- 52 Ebd., S. 3–37, 139–162.
- 53 Im Rahmen der 2014 privat durchgeführten UV-VIS-Spektroskopie konnten auch im Mörtel Spuren von Tuff beobachtet werden. Herzlichen Dank an Frau Dipl.-Rest. Elke Umminger-Gundacker (Sachsenflur) für die entsprechende Identifizierung und die Durchführung der Spektroskopie.
- 54 Von solchen hochrepräsentativen romanischen Knotensäulen gibt es heute in Deutschland nur noch sehr wenige, wie etwa

- in der Pfalz Wimpfen, in der Kirche St. Johannes der Täufer in Brendlorenzen, im Friedhof bei Schloss Louisenlund sowie im Würzburger und Bamberger Dom. Die genannten Beispiele bestehen ebenfalls aus acht Strängen, wobei das Kapitell der als „Jachin“ bezeichneten Säule in Würzburg sowie das von Louisenlund eine grundsätzlich ähnliche Verknötung wie auf der Gamburg aufweist und ebenso als Teil der Stränge des Schaftes dargestellt wurde. Außerdem sei auf die Knotensäule des Triforiumfensters in der Westgiebelmauer im ersten Obergeschoss des Wohnbaus von Schloss Büdingen hingewiesen, BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 196, 801. Knotensäulen können symbolisch als „unheilbindend“ bzw. im Sinne eines „Zusammenbindens“ gegen mögliche Zerstörung verstanden werden und sind daher oft an Eingängen oder in der Mitte von Bauteilen anzutreffen. So auch auf der Gamburg, wo sie sich offenbar in der Mitte der Hoffassade, aber gleichzeitig auch direkt neben dem Hocheingang, befand. Im sakralen Bereich ist natürlich auch die „Verbindung“ von Himmel und Erde naheliegend. Das Motiv der Verbindung zweier Elemente könnte man in der Verwendung von Doppelarkaden im Saal, im Gegensatz zu einer durchgehenden Arkatur, wiederfinden (Danke an Frau Renate Meuser für diesen Vorschlag).
- 55 Aus diesem Grund wurden sie von der Eigentümerfamilie auch nicht wieder zugeputzt, sondern zu Demonstrationszwecken sichtbar gelassen. Die zwei an dieser Stelle ebenfalls eingemauerten Balkenstümpfe konnten zwar mithilfe der Splintstatistik in die Zeit um 1300 (spätestens 1302) datiert werden, doch bezieht sich die Vermauerung der romanischen Spolien auf die Form der Fenesternischen der Renaissance. Ihre Zerstörung würde ebenfalls besser in diese Zeit passen, so dass die Balkenstümpfe hier wohl in Zweitverwendung eingesetzt wurden. CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 6.
- 56 Der gute Erhaltungszustand ist dem Bau des unmittelbar anschließenden „Mittleren Baus“ um 1421 zu verdanken, der Fensterdurchbrüche in der Renaissance an dieser Stelle verhinderte. Die Arkade selbst wurde aber offenbar bereits im 13. Jahrhundert teilweise zugemauert. Während der westliche Bogen zu dieser Zeit wohl zunächst zu einem kleineren Fenster umgebaut wurde und später als Durchgang mit Treppe in den „Mittleren Bau“ benutzt wurde, blieb der östliche Bogen durch die Mauerplombe des 13. Jahrhunderts mit aufgemaltem Quaderfugennetz komplett verschlossen. Im Zuge der Freilegungsarbeiten wurde die Plombe im Auftrag des Landesdenkmalamtes herausgenommen, restauriert und archiviert. Auf spätere Nachfrage der Eigentümerfamilie konnte sie jedoch im Depot nicht wiedergefunden werden. Ebd., S. 5 f.; GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 14; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249 f., der die Umbauten des 13. Jahrhunderts jedoch fälschlicherweise ins 14. Jahrhundert datiert, was später durch CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 5 f., berichtigt wurde.
- 57 Ähnliche Archivolten bzw. umlaufende Blendbögen besitzen auch die beiden Doppelarkaden des Kapitelsaals des Klosters Bronnbach sowie die Doppelarkade in der Westgiebelmauer im zweiten Obergeschoss des Wohnbaus von Schloss Büdingen, BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 189, 801.
- 58 Weitere Beispiele finden sich auf den Doppelkapitellen der Hofseite des Saalbaus der Wartburg sowie auf den Kapitellen bzw. Kämpfern der Hofseite des Saalbaus der Pfalz Gelnhausen. Besten Dank an Han Marie Stiekema für sein umfangreiches Bildarchiv mit historischen Beispielen zum Motiv des „Grünen Mannes“. Das Motiv des „Grünen Mannes“ bzw. des „Grünen Löwen“ ist im deutschsprachigen Raum leider kaum erforscht, ganz im Gegensatz zu den zahlreichen englischsprachigen Publikationen zu diesem Thema, vor allem seit der ersten Monografie dazu von Kathleen BASFORD, *The Green Man*, Cambridge 1978.
- 59 Darauf weisen Untersuchungen mit dem Metalldetektor an dieser Stelle hin.
- 60 BILLER (wie Anm. 4), S. 118; GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 13; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249; KRUG (wie Anm. 27), S. 95, 103 f., 110, 115 f. Vgl. den Beitrag von Katinka HÄRET-KRUG in diesem Band.
- 61 Im Würzburger Raum finden sich ähnliche Kugeln, nämlich im Ostturm der Burg Rothenfels sowie im Turm von St. Andreas in Karlstadt, KRUG (wie Anm. 27), S. 94.
- 62 Für die freigelegte Spolie etwa an Kapitellen des südlichen Saalbaus von Schloss Tirol, einer Säulenspolie der Burgruine Oberschüpf, einem Kapitell der Doppelkapelle der Neuenburg, am Tympanon der ehemaligen Kirche zu Eßfeld (heute Mainfränkisches Museum, Würzburg), einem Kapitell der Westfassade der Doppelkirche zu Schwarzhöndorf oder an einem Kämpferfragment vom Dom zu Hildesheim. Für die nicht freigelegte Spolie etwa an einem Kapitell des Klosters Holzkirchen (heute Mainfränkisches Museum, Würzburg), am Kämpfer des Eingangsbogens der Domvorhalle zu Goslar, an mehreren Kämpfern der Apsis der Neuwerkkirche zu Goslar, an einem weiteren Kämpfer im Kapitelsaal des Aegidienklosters zu Braunschweig, an einem Kapitell des Refektoriums des Klosters Ilsenburg oder an mehreren Kapitellen des Langhauses des Klosters Huysburg.
- 63 So etwa ein Kapitell in der Marienkapelle der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, im Kapitelsaal des Klosters Mariental sowie mehrere im Mittelteil der Naumburger Domkrypta.
- 64 Diese Kapitelle ähneln dafür aber z.B. umso mehr einigen Kapitellen des Saalbaus der Burg Münzenberg, des Langhauses der ehemaligen Klosterkirche zu Séléstat/Schlettstadt, der Westfassade der Doppelkirche zu Schwarzhöndorf, der Westtürme der Stiftskirche zu Frose oder der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg.
- 65 So fehlt den Kapitellen im Kapitelsaal etwa das Blattmotiv zwischen den Voluten. Zwar ist dies auf den Kapitellen des Langhauses vorhanden, doch sind diese dem Exemplar auf der Gamburg insgesamt noch unähnlicher. Zum Typ der Wormser Kapitelle im Zusammenhang mit Bronnbach siehe KRUG (wie Anm. 27), S. 98–104 mit Bildbeispielen von Kapitellen aus

- dem Wormser Dom (Galerie des westlichen Vierungsturms), der Paulskirche (Umgang der Apsis) und insbesondere dem Andreasstift (Kreuzgang), das, ähnlich wie auf der Gamburg, insgesamt deutlich flacher gestaltet ist.
- 66 Zwar gibt es auch hierzu weitere Beispiele, wie die von KRUG (wie Anm. 27), S. 96 f. und 103, genannten Kapitelle im Münster von Rheinmünster-Schwarzach (Spolie), im Straßburger Münster (Vierung) und in weiteren Kirchen im Elsass, doch scheinen diese dem Exemplar auf der Gamburg nicht so nahe zu stehen wie die deutlich aufwändigeren Kapitelle des Bronnbacher Langhauses oder die offenbar daher entlehnten Kapitellformen des sogenannten „Frankendoms“ in Wölchingen. Jedoch sieht man dem Kapitell auf der Gamburg noch viel eher die Grundform des Kompositkapitells an, wie dies etwa auch bei mehreren Kapitellen der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg der Fall ist, nur dass hier die Voluten von einem Band verbunden werden und nicht die Zungenblätter. Ob auf der Gamburg also wirklich das ganze Motiv von Bronnbach kopiert wurde oder ob nicht vielleicht doch nur das Detail des Bandes in ein ansonsten geläufiges Motiv integriert wurde, muss noch offen bleiben.
- 67 KRUG (wie Anm. 27), S. 81, 142. Sie nennt den offenen Kamin im Bronnbacher Calefactorium sogar eine Ausnahme im Reichsgebiet.
- 68 Leider wurde diese Rechteckblende beim Abriss des Bronnbacherhofs im Jahre 2009 zusammen mit weiterem Bauschutt entsorgt. Zum Glück konnte Dr. Christian Naser (Universität Würzburg) während der Abrissarbeiten gerade noch einige Fotos von ihr, sowohl in situ als auch im abgebrochenen Zustand, aufnehmen, die er dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat. Sein Bericht „Der Untergang des Bronnbacher Zisterzienserhofes in Würzburg“ kann über [www.yumpu.com/de/document/view/5546089/christian-naser-bronnbacher-hof-vv-091127-ak-denkmalschutz-\(26.09.2016\)](http://www.yumpu.com/de/document/view/5546089/christian-naser-bronnbacher-hof-vv-091127-ak-denkmalschutz-(26.09.2016)) eingesehen werden. Zum Stadthof selbst, dem ältesten und wichtigsten der fünf bekannten Stadthöfe des Klosters, siehe Leonhard SCHERG, Die Zisterzienserabtei Bronnbach im Mittelalter. Studien zur Geschichte der Abtei von der Gründung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Mainfränkische Studien, Bd. 14), Würzburg 1976, S. 137–144.
- 69 Daher weist KRUG (wie Anm. 27), S. 116, zu Recht darauf hin, dass diese Werksteine durchaus auch für andere Teile der Burg verwendet worden sein könnten. Zum geschichtlichen Zusammenhang siehe RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 630, zur Quelle SCHERG (wie Anm. 68), S. 241.
- 70 In diesem Sinne äußerte sich etwa GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 13; DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249. KRUG (wie Anm. 27), S. 99, 104, wies zu Recht auf die unterschiedlichen Werkstätten sowie auf den z.T. zu beobachtenden Qualitätsabfall innerhalb des Klosters hin. Jedoch sieht auch sie die Formen auf der Gamburg in Abhängigkeit zu denen in Bronnbach. Demnach hätten lediglich einheimische Handwerker die Kapitelle im Kloster in vereinfachter Form zu imitieren versucht, KRUG (wie Anm. 27), S. 95, 103 f., 110, 115.
- 71 CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 4, die neben den bereits genannten Beispielen auf Schloss Tirol sowie in den Pfälzen Gelnhausen und Wimpfen auch auf die Runneburg hinweisen.
- 72 Die Burg markiert in Tauberfranken den geologischen Übergang des Muschelkalks zum Buntsandstein. BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 285, 287, erwähnt den dekorativen Wechsel unterschiedlicher Steinmaterialien auf der Runneburg, der Wartburg sowie im Wohnturm in Burgdorf in der Schweiz.
- 73 Letzteres ist vor allem noch, wenn auch nur in Resten, im nördlichen Zwickel der Hofarkade zu sehen.
- 74 Durch die Infrarot-Aufnahmen wurden die Muster auch an den Stellen, die inzwischen verblasst sind, wieder sichtbar. Herzlichen Dank an Herrn Gerd Brander (Wertheim) für die Durchführung der Aufnahmen. Ähnliche marmorierende Muster finden sich bereits in der Buchmalerei der Hofschule Karls des Großen, wie etwa im Ada-Evangeliar (Evangelist Matthäus/Evangelist Lukas, Cod. 22, fol. 15 und 85, Stadtbibliothek Trier, 790–810) und dem Lorscheer Evangeliar (Evangelist Lukas/Evangelist Johannes, Pal. lat. 50, fol. I und 67, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt, um 800), später etwa im Stammheimer Missale (Verkündigung/Die Frauen am Grab/Hl. Bernward von Hildesheim, Ms. 64, fol. 11, 111 und 156, Getty Museum Los Angeles, 1170–1180), Elizabeth C. TEVIOTDALE, The Stammheim Missal, Los Angeles 2001, S. 56, 69, 79.
- 75 Das schuppen- oder bohnenförmige Motiv findet man als „Bohnenmarmor“ meist in deutlich schematischerer Form, etwa im Salzburger Antiphonar von St. Peter Wien (Die Frauen am Grab, cod. ser. nov. 2700, pag. 314, Österreichische Nationalbibliothek, 1165) oder den Ausmalungen in der Klosterkirche St. Georg in Regensburg-Prüfening (um 1130), dem Stift Nonnberg in Salzburg (um 1150), der Dorfkirche von Barnstorf in Niedersachsen (um 1200), der Kirche St. Cyriakus in Schmallenberg-Berghausen (um 1220) oder der Kunigundenkapelle bei Bergerroth (um 1230). Herzlichen Dank an Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck für den Hinweis auf ähnliche Motive im Festsaal des Hohen Stocks auf der Festung Hohensalzburg (siehe seinen Beitrag in diesem Band). Dazu auch Patrick SCHICHT, Die Hochmittelalterliche Festung Hohensalzburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 61 (2007/2–3), S. 170; Gottfried KIESOW, Vom echten Marmor bis zum Marmorieren, in: Monumente April 2007, www.monumente-online.de/de/ausgaben/2007/2/vom-echten-marmor-bis-zum-marmorieren.php (26.09.2016).
- 76 Dies wurde vor allem auf den Aufnahmen der UV-VIS-Spektroskopie sichtbar. Hierbei leuchteten immer nur einzelne Segmente sowie die Wellenmotive auf einzelnen Säulen auf.
- 77 Weitere Befunde dekorativer Malereien in staufertzeitlichen Saalbauten befinden sich etwa auf der Neurburg, der Marksburg und der Runneburg. BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 287.

- 78 Zuerst bei BILLER (wie Anm. 4), S. 118. Siehe dazu auch FABRITIUS, Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 253. Mit „Palas“ ist, wie erwähnt, der romanische Saalbau gemeint.
- 79 So zuerst BILLER (wie Anm. 4), S. 118, der die Malereien daher ins späte 12. Jahrhundert datiert. Entsprechend ordnet sie auch GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 12, 17, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 251, der Zeit um 1200 zu. CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 2, sprechen von „der Zeit bald nach 1200“.
- 80 Ein von GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 13, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 247, hinter der östlichen Wandhälfte vermutetes romanisches Nachbargebäude in dieser Höhe ist in Hinblick auf den allgemeinen Grundriss der Burg unwahrscheinlich, da dies ja dann ein hypothetischer Turmbau gewesen sein müsste, der einen ganz untypischen Rücksprung in der Ringmauer zur Folge gehabt hätte. Dagegen spricht auch eine mittig platzierte Fensternische, die den übrigen Öffnungen des 13. Jahrhunderts zugeordnet werden kann. Nichtsdestotrotz legen die nördlichen Kellerportale des Saalbaus sowie die untere Struktur der Talfassade des „Mittleren Baus“ einen, wenn auch wohl eher kleinen, benachbarten (Küchen-)Bau nahe, der zwar möglicherweise schon aus dem 12. Jahrhundert stammen könnte, sich dendrochronologisch jedoch erst ins 13. Jahrhundert datieren lässt. Als Ganzes stammt der heutige „Mittlere Bau“ nachweislich erst aus dem 15. Jahrhundert, vgl. CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 5 f.
- 81 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 12.
- 82 Ursprüngliche Raummaße nach BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 372.
- 83 Eben dieser Bildzusammenhang lag Fabritius in ihrer kunsthistorischen Bewertung der Malereien, vor allem aufgrund der damals noch nicht freigelegten Schiffsszene und dem damals allgemein schlechteren Zustand des Malereibefundes, wie sie selbst bemerkte, leider noch nicht vor. Dies äußerte sich insbesondere in der unsicheren bis falschen Gewichtung der Stadtdarstellung und des Würzburger Bischofs innerhalb der Nord- und Ostwand, FABRITIUS, Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 261 f., 264.
- 84 Ebd., S. 260.
- 85 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 41–44, führt als ältere bzw. gleichzeitige noch erhaltene deutschsprachige Inschriften eine Grabinschrift aus Bingen (um 1000, Grabstein des Dietrich oder Diderik-Steins, heute im Landesmuseum Mainz), eine Inschrift auf einem Tympanon in Enger (11. Jahrhundert, Stiftskirche St. Dionysius, Datierung bei FABRITIUS falsch zugeordnet) sowie eine Grabinschrift aus Freckenhorst (Anfang 13. Jahrhundert, Geva-Grabmal, Pfarrkirche St. Bonifatius) auf. Heinrich TIEFENBACH, Zur Binger Inschrift, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 41 (1977), S. 124–137; Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER, Fragen der epigrafischen Schriftentwicklung in Westfalen (1000–1300), in: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung, hg. von Helga GIERSEPPEN/ Raymund KOTTJE, Bonn 1993, S. 74–76; Johannes BAUERMANN, Zu Freckenhorster Inschriften, in: Warendorfer Schriften 3 (1973), S. 5–13 (für diesen Literaturhinweis danke ich Johannes Graf von Westerholt). Freilich sind all diese Beispiele gemeißelt, während die Schrift auf der Gamburg gemalt ist. Außerdem sind nur die Beispiele aus Enger und Freckenhorst ebenfalls zweisprachig, allerdings mit unterschiedlichem Inhalt. Die Beschreibung der Buchstaben D und h auf der Gamburg durch FABRITIUS entspricht allerdings nicht dem Befund, außerdem fehlt bei ihr eine Analyse des Spruchbandes rechts der Hofarkade. Eine umfassende epigrafische Untersuchung wäre daher von entsprechendem Interesse.
- 86 BANGERTER-PAETZ (wie Anm. 11), S. 68.
- 87 „•BERTOLT•MVRTE/MICH•VLRICH•HI/WE•MICH•“ und das berühmte „OWE MVTER“ aus Wolfram von Eschenbachs Parzival (119,17); ANTONOW (wie Anm. 37), S. 73; Wilfried KETTLER, Bemerkungen zum Verhältnis von germanischer Philologie und Epigraphik. Dargestellt anhand ausgewählter deutschsprachiger Inschriften des 12.-14. Jahrhunderts, in: Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10. bis 14. Mai 1988, hg. von Walter KOCH (Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des Deutschen Mittelalters, Bd. 2), Wien 1990, S. 166–169, der ebenfalls dazu tendiert, die Inschriften für echt zu halten, gleichzeitig aber auch eine Übersicht der Fachdiskussion darüber präsentiert.
- 88 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 45–47; FABRITIUS, Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 262.
- 89 Im Jahr 1165 weilte der Kaiser selbst in Würzburg, ließ die Fürsten dort die „Würzburger Eide“ gegen Papst Alexander III. schwören und stellte dort auch eine Schutzurkunde für das Kloster Bronnbach aus, bevor er bald darauf auch Tauberbischofsheim besuchte. Man kann Würzburg für diese Zeit aufgrund der zahlreichen Aufenthalte staufischer Herrscher – allein Friedrich I. weilte hier 17 Mal – als „heimliche Reichshauptstadt“ bezeichnen. 1156 heiratete der Kaiser dort Beatrix von Burgund. Es fanden zahlreiche, teils bedeutende Reichs- und Hoftage dort statt: 1165 etwa anlässlich der erwähnten „Würzburger Eide“, 1168 bestätigte Friedrich den Würzburger Erzbischöfen in der „Güldenen Freiheit“ Herrschaftsrechte als „Herzog von Franken“, 1180 ächtete er Heinrich den Löwen, 1189 wurde Bischof Otto I. von Bamberg heiliggesprochen, 1193 schloss Heinrich VI. mit Herzog Leopold V. von Österreich den Vertrag zur Auslieferung von Richard Löwenherz, 1196 erhielt Heinrich die Zustimmung der Fürsten zum Erbreichsplan, 1209 verlobte sich Otto IV. mit der Tochter Philipps von Schwaben, der von 1190 bis 1191 auch gewählter Bischof von Würzburg war, 1215 gewährte Friedrich II. dem Domkapitel das ausschließliche Bischofswahlrecht und 1216 verzichtete dieser zugunsten der Würzburger Kirche auch auf das Spolien- und Regalienrecht. Peter MOSER, Würzburg. Geschichte einer Stadt, Bamberg 1999, S. 46–54; Hans STEIDLE/Christine WEISNER, Würzburg. Streifzüge durch 13 Jahrhunderte Stadtgeschichte, Würzburg

- 1999, S. 32–35; Deutsche Kommission für die Bearbeitung der Regesta Imperii e.V. bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Regesta Imperii, www.regesta-imperii.de/regesten/baende.html (26.09.2016).
- 90 Heute Wüstung südlich von Bronnbach an der Tauber. Zur Urkunde: RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 625.
- 91 RÖDEL (wie Anm. 6), S. 235; RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 628.
- 92 *Historia Peregrinorum*, in: Quellen zur Geschichte des Kreuzzugs Kaiser Friedrichs I., hg. von Anton CHROUST (MGH SS rer. Germ. N. S., Bd. 5), Berlin 1928, S. 126; Anton CHROUST, Tageno, Ansbert und die *Historia Peregrinorum*. Drei kritische Untersuchungen zur Geschichte des Kreuzzuges Friedrichs I., Graz 1892, S. 110; Arnold BÜHLER, Der Kreuzzug Friedrich Barbarossas 1187–1190. Bericht eines Augenzeugen (Fremde Kulturen in Alten Berichten, Bd. 13), Stuttgart 2002, S. 21–22.
- 93 *Isti vero de nobilibus meliores fuerunt: [...] De Bavaria [...] Peringerus de Gamburgh.* *Historia de expeditione Friderici imperatoris*, in: Quellen zur Geschichte des Kreuzzuges Kaiser Friedrichs I. (wie Anm. 92), S. 21 f., der allerdings, wie RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 640, bereits bemerkt, Beringer falsch identifiziert; BÜHLER (wie Anm. 92), S. 79. Erstaunlich ist dabei die Bezeichnung Beringers als Bayer. Allerdings ist er nicht der Einzige, der in dieser Liste regional falsch zugeordnet wird, wie z.B. der eigentlich schwäbische Arnold von Hornberg, sofern dieser Abschnitt diesbezüglich überhaupt als Liste zu lesen ist. Man fühlt sich dabei auch an die Eigenbezeichnung des Franken Wolframs von Eschenbach als *Beier* erinnert (Parzival 121,7).
- 94 RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 629–634; RÖDEL (wie Anm. 6), S. 235–237; GEHRIG (wie Anm. 12), S. 24–29. Siehe dazu den Beitrag von Peter RÜCKERT in diesem Band.
- 95 GROMER, Palas (wie Anm. 2), S. 14, und DERS., Gamburg (wie Anm. 4), S. 249 f.; CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 5 f.
- 96 RÜCKERT, Edelfreie (wie Anm. 4), S. 639; RÜCKERT, Herrschaft (wie Anm. 4), S. 302–304. Seither auch Enno BÜNZ, Von Schwaben nach Antiochia. Der Würzburger Bischof Gottfried von Spitzenberg (1186–1190), in: Hohenstaufen/Helfenstein: Historisches Jahrbuch für den Kreis Göttingen 17 (2009), S. 31, 36 f.; Jens FRIEDHOFF, „Waere Kristes lon niht also suezet [...]“. Beringer II. von Gamburg und Otto von Botenlauben als Kreuzfahrer, in: Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege 4 (2011), S. 230; KRUG (wie Anm. 27), S. 116 f., hält sogar eine Entstehung direkt nach dem Kreuzzug für wahrscheinlich, nachdem die vollendeten Wände des Saalbaus zur Bemalung zur Verfügung standen. Als früheste profane Wandmalereien nördlich der Alpen und im deutschen Sprachraum galten bisher die Iwein-Zyklen auf Burg Rodenegg (wohl 1220er Jahre) und im Hessenhof zu Schmal-kalden (wohl um 1240) sowie die Wandmalereien im Hohen Stock der Festung Hohensalzburg (2. Viertel 13. Jahrhundert). Eine Übersicht früher profaner Wandmalereien bei Cord MECKSEPER, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts, in: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter (Literatur und Wandmalerei I.), hg. von Eckart Conrad LUTZ/Johanna THALI/René WETZEL, Tübingen 2002, S. 255–281, sowie bei Harald WOLTER-VON DEM KNESBECK (siehe seinen Beitrag in diesem Band). Möglicherweise handelt es sich bei den Malereien auf der Gamburg sogar um die ältesten profanen Wandmalereien Europas seit der Antike. Eine vom Landesdenkmalamt diesbezüglich eigens in Auftrag gegebene Untersuchung liegt aber leider nicht vor.
- 97 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 73; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 13.
- 98 BÜNZ (wie Anm. 96), S. 16–28.
- 99 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 17; *Annales Colonienses maximi*, in: *Annales aevi Suevici*, hg. von Georg Heinrich Pertz (MGH SS, Bd. 17), Hannover 1861, S. 794; CHROUST, Untersuchungen (wie Anm. 92), S. 109; BÜNZ (wie Anm. 96), S. 33.
- 100 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 75; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 14 f.
- 101 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 18; Cornelius WILL, Konrad von Wittelsbach, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 16, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1882, S. 595.
- 102 Alfred WENDEHORST, Das Bistum Würzburg, Bd. 1: Die Bischofsreihe bis 1254 (*Germania Sacra NF*, Bd. 1), Berlin 1962, S. 176.
- 103 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 47.
- 104 FABRITIUS, Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 256, ist sich noch unsicher, die Krone als solche zu identifizieren; DIES., Versuch (wie Anm. 6), S. 29, spricht zumindest von einem „kronenähnlichen Kopfputz“. Die inzwischen verbesserte Befundsituation wurde schon erwähnt. Eine solche Darstellung einer Kaiserkrone als breiter Kronreif, geschlossen bzw. mit zwei sich kreuzenden, flachen Bügeln, darauf drei Kugeln oder ein Kreuz mit zwei Blüten, ist sogar typisch für die Zeit von Heinrich IV. bis Friedrich II. Herrmann FILLITZ, Die Reichskleinodien: Entstehung und Geschichte, in: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters. Essays, hg. von Matthias PUHLE/Claus-Peter HASSE, Dresden 2006, S. 62. Bildbeispiele bei Barbarossabildern. Entstehungskontexte, Erwartungshorizonte, Verwendungszusammenhänge, hg. von Knut GÖRICH/Romedio SCHMITZ-ESSER, Regensburg 2014, S. 64 (Kaiserbulle Friedrichs I., Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, DF. I. 140, 1156); Wilfried HANSMANN/Jürgen HOHMANN, Die Gewölbe- und Wandmalereien in der Kirche zu Schwarzhardt (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 55), Worms 2002, S. 60 f. (Die thronenden Könige der Querhausnischen der Unterkirche von St. Maria und Clemens, Schwarzhardt, 1151–56); Veronika PIRKER-AURENHAMMER, Die Gumbertusbibel (Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte, Bd. 7), Regensburg 1998, S. 419 (König

- Nebukadnezar befiehlt die Belagerung Jerusalems/Tötung der Söhne des Königs Zedekia von Juda, Kommentar des Giselbertus von Auxerre zu den Lamentationes Ieremie Prophetes, Ms. W. 30, fol. 3 r. und 3 v., Walters Art Gallery Baltimore, 2. Hälfte 12. Jahrhundert); Psalmenkommentar des Petrus Lombardus, Msc. Bibl. 59, Staatsbibliothek Bamberg, um 1180, <http://digital.bib-bvb.de/publish/content/39/7680201.html> (26.09.2016).
- 105 GÖRICH/SCHMITZ-ESSER (wie Anm. 104), S. 146 (Thronbild, Historia Welforum, Cod. D 11, fol. 14 r., Hochschul- und Landesbibliothek Fulda, 1185–1190/1191), S. 156, dort als Herzogshut bezeichnet. Ähnlich auch ebd., S. 157 (Werner, Abt von Weingarten, überreicht das Buch dem Hl. Martin, Autoren- und Dedikationsbild zu Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae, Cod. C 1, fol. 1 v., Hochschul- und Landesbibliothek Fulda, um 1185). Zum Vergleich der Abbildung im Thronbild mit dem noch erhaltenen Kamelaukion im Domschatz von Palermo: Meinrad von ENGELBERG, „Die Kaiserkrone Friedrichs II.“? Zur Deutung der „Haube der Konstanze“ im Domschatz von Palermo, in: Arte medievale Serie II, 12–13 (1998–1999), S. 114.
- 106 Seit dem Abmarsch aus Philippopel, nachdem der größte Teil des ungarischen Kontingents, der zusammen mit den Böhmen eine eigene Abteilung gebildet hatte, in die Heimat zurückgekehrt war, bestand das Heer offenbar nur noch aus einer Abteilung des Kaisers, einer des Herzogs von Schwaben, einer der meisten Bischöfe – welche anscheinend hauptsächlich von Gottfried als Bischof von Würzburg und Herzog von Ostfranken angeführt wurde – und aus einer neu gegründeten Abteilung mit Fußtruppen. Vgl. BÜHLER (wie Anm. 92), S. 19–21, 90, 108, 158; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 34 f., 52; DERS., Hist. Per. (wie Anm. 92), S. 132, 138 f., 145; DERS., Untersuchungen (wie Anm. 92), S. 118 f.
- 107 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 90; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 35; DERS., Hist. Per. (wie Anm. 92), S. 139.
- 108 Solche kleine, einfachen Lanzenfähnchen oder Pennons waren die Feldzeichen der Ritter bzw. ihrer Einheiten. *Li barons ourent gonfanons, Li chevaliers ourent penons*, schrieb der normannische Dichter Wace in seinem in den 1160ern und 1170ern entstandenen Roman de Rou (6529–6530), wobei die optischen Übergänge vom kleinen Wimpel zur größeren Fahne mit mehreren Lätzen offenbar fließend waren. In der Bedeutung war der Gonfanon aber immer die Standarte des Souveräns, während das Pennon eher als Erkennungszeichen der Gefolgsleute diente, was etwa auf dem Teppich von Bayeux zu sehen ist. Einen deutlicheren Unterschied, wie er auf den Wandmalereien der Gamburg auffällt, erkennt man in der ganz ähnlichen Darstellung des Kreuzzugs Friedrichs I. im Liber ad honorem Augusti des Petrus de Ebulo von 1196, wobei zu betonen ist, dass die Fahnen dort deutlich hinter dem Kaiser zu sehen sind und dass außerdem das eigentliche Ende des Wimpels auf der Gamburg nicht erkennbar ist. Petrus de Ebulo, Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, hg. von Theo KÖLZER/Marlis STÄHLI, Sigmaringen 1994, S. 83 (Cod. 120 II, fol. 107 r., Burgerbibliothek Bern); Henry THOMPSON, Art. Heraldry, in: Encyclopædia metropolitana or Universal dictionary of knowledge, Bd. 5, London 1845, S. 617 f.; Sir James MANN, Arms and Armour, in: The Bayeux Tapestry, hg. von Sir Frank STENTON, London 1957, S. 67.
- 109 Der Gonfanon (nhd. „Kriegsfahne“) des Hochmittelalters war eine längliche, senkrecht von einer Lanze abwehende, meist in zwei Lätzen oder Zipfeln endende Fahne, die oft nur mit abstrakten Mustern und Symbolen verziert war, da sie schon in vorheraldischer Zeit entstanden ist. Solche Fahnen wurden bei Belehnungen dem betreffenden Fürsten als sinnbildliches Herrschaftszeichen übergeben („Fahnlehen“). Als Teil eines Reitersiegels ist der Gonfanon noch heute im Stadtwappen von Schwerin zu sehen, das den Stadtgründer Heinrich den Löwen zeigt. Er ist mit den kirchlichen Prozessionsfahnen verwandt (ital. „gonfalone“). Zum Fahnentyp gehören auch die Oriflamme der französischen Könige oder die Siegsfahne des Osterlammes und als spätere Form auch das Rennfähnlein des Hochstifts Würzburg. Ottfried NEUBECKER, Heraldik. Wappen – ihr Ursprung, Sinn und Wert, Augsburg 1990, S. 44, 226 f.; Bernhard PETER, Wappen auf Flaggen und Fahnen, Fahnen in Wappen, www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/aktuell/seiten2/flaggen.htm (26.09.2016).
- 110 Solche Darstellungen des Kaisers prägte ab 1160/70 die königliche Münzstätte Mühlhausen in Thüringen, die damit in Abweichung von der üblichen Ikonografie, aber in Anlehnung an landgräfliche Vorbilder einen grundlegenden Wandel des kaiserlichen Münzbilds vollzog. Michael MATZKE, Barbarossa auf den Münzen seiner Zeit, in: GÖRICH/SCHMITZ-ESSER (wie Anm. 104), S. 105. Als grundsätzlich ähnliche spätromanische Reiterdarstellung in der Region sei auf das Wandbild des Hl. Georg in der Kunigundenkapelle bei Burgerroth (wohl um 1220/30) hingewiesen.
- 111 Zu den Anhängern siehe Robert FORRER, Studienmaterial zur Geschichte der Mittelalterwaffen, IV. Fortsetzung, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde 2 (1900/02), 10. Heft, S. 359, und 11. Heft, S. 404 f., der Funde solcher Anhänger beschreibt und mehrere Beispiele mit verschiedenen Formen abbildet. Dazu auch eine entsprechende, wenn auch nur einreihige Darstellung, nämlich in: Das Erste Siegel, Apocalipse en latin, facsimile 57, British Library London, ehem. ms. salis. 38, Bibliothèque Municipale de Metz, 13. Jahrhundert. Zu den Satteldecken außerdem Alwin SCHULTZ, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd. 1, Leipzig 1889, S. 493–495. Ähnlich beim Siegel Heinrichs II. Jasomirgott von Österreich (1150), siehe DERS., Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd. 2, Leipzig 1889, S. 89. Dazu auch Ortwin GAMBER, Die Bewaffnung der Stauferzeit, in: Die Zeit der Staufer, Geschichte – Kunst – Kultur, Katalog der Ausstellung, Bd. 3, Stuttgart 1977, S. 116.
- 112 Der meist ärmellose Waffenrock erscheint bereits bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts als Schutz gegen Hitze und Nässe unter orientalischen Einflüssen im Zuge des 2. Kreuzzugs. Bis 1220 ist der sich immer weiter verkürzende *wäfenrock* oder

- das *wäfenhemde* allgemein üblich. GAMBER (wie Anm. 111), S. 115–117; SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 41, 43, 57–60, 85.
- 113 Dieser ist leicht nach oben gedreht und noch in einzelnen Barthaaren, vor allem aber in der Gesichtskontur zu erkennen. Möglicherweise schloss sich unten noch ein Kinnbart an.
- 114 Vgl. GÖRICH/SCHMITZ-ESSER (wie Anm. 104). Für die entsprechende Bestätigung danke ich herzlich Prof. Dr. Görich, ebenso für seine Initiative, im Tagungsband über Barbarossa-Bilder die Aufmerksamkeit ausdrücklich auch auf die Malereien der Gamburg gelenkt zu haben, obwohl sie nicht Teil der entsprechenden Tagung waren. Er selbst beschreibt sie nach eigener Sichtung des Befundes ebd., S. 14, 20, 22.
- 115 Das Epitaph wurde im 2. Weltkrieg schwer beschädigt. Ein Foto des Vorkriegszustands zeigt BÜNZ (wie Anm. 96), S. 18. Es ist heute als ältestes Bischofsepitaph des Würzburger Doms im vordersten Teil des Hauptschiffs zu sehen. Zum Epitaph selbst ebd., S. 11–13.
- 116 Auch das Aufkommen von Wappenzeichen ist typisch für die Zeit. GAMBER (wie Anm. 111), S. 115–117; NEUBECKER (wie Anm. 109), S. 54–77; SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 83–89.
- 117 Auf eine ganz ähnliche Anordnung eines kleineren Gebäudes mit Türmchen vor einer Stadtdarstellung mit drei Türmen hat RÜCKERT, Herrschaft (wie Anm. 4), S. 302, besonders aufmerksam gemacht. Es handelt sich dabei um die Darstellung der Stadt Rom in den Regensburger Apostelvitae, deren Stil jedoch deutlich verspielter ist. PIRKER-AURENHAMMER (wie Anm. 104), S. 109, 231, 434 (Begegnung des Petrus und Paulus in Rom, *Passio et actus apostolorum Petri et Pauli, Vitae et passionis apostolorum et sanctorum*, Clm 13074, fol. 15, Bayerische Staatsbibliothek München, 1180/85).
- 118 Obwohl FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 23, noch erwähnt, dass zumindest die zwei oberen lilienförmigen Torbeschläge erhalten waren und diese auch in der damaligen Bestandszeichnung abgebildet sind, ebd., Abb. 83, sind selbst diese heute kaum mehr zu erkennen. Dasselbe gilt für den unteren Türbeschlag des Anbaus des Gebäudes vor der Stadtmauer ebd., S. 22. Ebenso wurden die Dachdeckungen des kleinen linken Rundturms sowie die des vorderen Gebäudes in der Stadt schriftlich wie zeichnerisch beschrieben ebd., S. 26. Auch diese sind heute kaum noch sichtbar. Noch während der Reinigungsarbeiten bis Anfang der 2000er Jahre beschwerte sich der Burgeigentümer, dass die von der Denkmalbehörde empfohlenen Restaurierungsfirmen insbesondere die Torbeschläge sowie andere Teile der Wandmalereien, auch an der Südwand, wegrestauriert hätten.
- 119 ANTONOW (wie Anm. 37), S. 188 f.
- 120 Ebd., S. 190–192.
- 121 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 25, weist auf eine ähnliche Bausituation auf dem Stadtsiegel von Brugg, Kanton Aargau, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (1358) hin, welches die gedeckte Brücke über die Aare darstellt, die einen kleinen und einen großen Turm miteinander verbindet, wobei letzterer ebenfalls eine Art Balkon aufweist.
- 122 Die Identifizierung als Eiche anhand der Blätter erstmals bei FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 28. Weitere romanische Eichendarstellungen sind etwa im Weine-Zyklus auf Burg Rodenegg (1220–1230) zu finden. Anne-Marie BONNET, Rodenegg und Schmalkalden: Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, München 1986, S. 37.
- 123 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 50; DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 260.
- 124 FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 50, 54, 56; DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 260.
- 125 Segmentsteine, die in gemalten Stadtmauern zumindest mit weißen und dunklen Schraffuren verziert sind, finden sich etwa in den auf Anfang des 13. Jahrhunderts datierten Wandmalereien der Kapelle von Burg Hocheppan oder in der Klosterkirche von Münstair.
- 126 Übersicht der Quellen bei WENDEHORST (wie Anm. 102), S. 176 f.
- 127 Diese erfolgte endgültig Anfang der 2000er Jahre. Dennoch wurde die Ikonium-Theorie, auch mangels einer entsprechenden Dokumentation der Befunde, in der meisten Literatur weiterhin wiederholt. Eine professionelle Dokumentation der aktuellen Malereibefunde lag für die Schiffsszene sowie für die Szenen rechts der Hofarkade bis vor einigen Jahren nicht vor, für die restlichen Szenen zumindest nicht im letzten Säuberungszustand, was von der Eigentümerfamilie gegenüber dem Denkmalamt wiederholt erfolglos angemahnt wurde. In privater Initiative konnten im Jahre 2009 durch Gerd Brander (Wertheim) in Zusammenarbeit mit Friedrich Lehmkuhler (Wertheim) professionelle Fotodokumentationen erstellt werden, ebenso im Jahre 2013 durch Dipl.-Rest. Jürgen Scholz (Breitungen). 2015 wurden durch Herrn Brander im Stitching-Verfahren neue Aufnahmen in höherer Auflösung durchgeführt. Herzlichen Dank an alle Beteiligten für die Durchführung dieser Dokumentation.
- 128 Vielmehr ist bei stauferfreundlichen Chronisten eine Relativierung der Todesumstände und ein Vertrauen auf das unversehrte Seelenheil des Kaisers zu beobachten. So wurde etwa geschrieben, er sei im Dienste des Kreuzzugs als Märtyrer gestorben und habe noch genug Zeit gehabt, um die Sakramente zu empfangen. Die Deutung seines Todes als Strafe Gottes hätte auch den gesamten Kreuzzug und die Mühen seiner Teilnehmer entwertet. Im *Liber ad honorem Augusti* etwa wird seine Seele von einem Engel aus den Fluten direkt in den Himmel überreicht. Dennoch wurde diese Szene später übermalt, da sie offenbar nicht mehr der „offiziellen“ Darstellung des Hofes im Sinne eines verzögerten Todes entsprach. Die entsprechende Textpassage schließt mit *vivit in eternum Fredericus*. Sebastian BRENNINGER, Begraben unter Farbe und Ornament. Barbarossa im *Liber ad honorem Augusti*, in: GÖRICH/SCHMITZ-ESSER (wie Anm. 104), S. 176–187; Knut GÖRICH, Friedrich Barbarossa. Eine Biographie, München 2011, S. 591–597; KÖLZER/STÄHLI (wie Anm. 108), S. 82 f., 233 (Cod. 120 II, fol. 107 r., Bürgerbib-

- liothek Bern). Vgl. auch den Beitrag von Henrike MANUWALD in diesem Band.
- 129 SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 50–55; GAMBER (wie Anm. 111), S. 116. Die mittelhochdeutsche Bezeichnung *fiñtåle* oder *fiñteile* erscheint zuerst im Parzival des Wolfram von Eschenbach und im Lanzelet des Ulrich von Zatzikhoven (um 1200), findet sich aber bei späteren Autoren selten. Wolfram von Eschenbach, Parzival, Bd. 2, hg. von Eberhard NELLMANN/Dieter KÜHN (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 7), Frankfurt a. M. 2006, S. 478.
- 130 Ganz ähnlich zu sehen in der Darstellung des Martyrium des Thomas Becket in Harley MS. 5102, fol. 32, British Library, London, letztes Viertel des 12. Jahrhunderts, [www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8758](http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8758&REV=20160926) (26.09.2016). Zum Riemen der Ventaille mit Darstellung einer ähnlichen Technik: Eugène VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque Carolingienne à la Renaissance, Bd. 6, Paris 1875, S. 355 f.
- 131 So wird auch in der altfranzösischen Literatur zwischen *heaume aigu* und *heaume reont* unterschieden. Die hohe, runde Form, meist mit Nasal, erscheint vor allem in Handschriften und Siegeln des ausgehenden 12. Jahrhunderts, wie etwa dem Hortus Deliciarum, der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes des Pfaffen Konrad sowie den Siegeln der englischen Könige Richard I (1195) und Johann (Magna Carta, 1215). Mit diesen und weiteren Beispielen: SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 43, 61, 63 f., 85, 88; VIOLLET-LE-DUC (wie Anm. 130), S. 105 f.; Germain DEMAY, Le Costume au Moyen Âge d'après les sceaux, Paris 1880, S. 129 f.
- 132 Ein typisches Element hochmittelalterlicher Schiffsdarstellungen und darüber hinaus. Bildbeispiele bei Wolfgang GRAPE, Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normannen, München 1994, S. 33–36.
- 133 Vgl. etwa das Mosaik des Hl. Castrensis, der ein Schiff aus Seenot rettet, an der Westwand der Kathedrale Santa Maria Nuova in Monreale, Sizilien, um 1180, www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUVIEOGW.html (26.09.2016) oder den Sturm auf dem Meer des Salzburger Perikopenbuchs, Clm.15713, fol. 22, Bayerische Staatsbibliothek München, um 1050, GRAPE (wie Anm. 132), S. 36.
- 134 Im Teppich von Bayeux (1070/80) dem ausführlichsten maritimen Bildbericht des Mittelalters, gibt es drei Beispiele für Schiffe mit zwei jeweils nach vorne blickenden Köpfen, ein offenbar häufiger überliefertes Motiv, welches etwa auch in einer Abbildung der Arche Noah im Angelsächsischen Hexateuch, Cod. Cotton, Claudius B. IV, fol. 15 v., British Library London, um 1030, zu sehen ist. Der Teppich zeigt aber auch ein Beispiel mit einem Drachenkopf am Achtersteven und einem Schwanz am Bug, die beide nach innen gebogen sind (Heimkehr Harolds nach dem Schwur). Angesichts des zur Verfügung stehenden Platzes und der Anordnung der erwähnten Blattreste dürfte dies wohl wahrscheinlicher sein.
- Drachenköpfe als Stevenschmuck wurden in der Malerei noch mindestens bis ins 13. Jahrhundert abgebildet, auch wenn sie damals wohl schon nicht mehr verwendet wurden. GRAPE (wie Anm. 132), S. 33, 35 f.
- 135 Fabritius hatte der Stadtdarstellung fälschlicherweise eine für die Entstehungszeit der Malereien ungewöhnlich große kompositorische Gewichtung zugeschrieben. Denn obwohl von der damals noch nicht freigelegten Schiffsszene wenig mehr als eine Lanzenspitze zu sehen war, die sich inzwischen als eine der Fahnenlizen entpuppte, nahm sie aufgrund dieses Details an, dass sich auch von rechts weitere Personen auf die Stadt zubewegen würden; FABRITIUS, Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 261, 263 f.
- 136 Ähnliche Farbbänder im Hintergrund finden sich etwa auch in den Szenen der Wandmalereien der drei Apsiden der Klosterkirche von Müstair (1165–1180), wenn auch weitgehend ohne raumbildenden Effekt.
- 137 Zur Einschiffung BÜHLER (wie Anm. 92), S. 24.
- 138 Siehe seinen Beitrag in diesem Band, wo er diesbezüglich auf die Iwein-Malereien auf Burg Rodeneck verweist.
- 139 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 12, 19, 73–75; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 13 f.
- 140 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 77; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 16.
- 141 *Nulla in Grecis fide reperta*, Franz-Josef SCHMALE, Italische Quellen über die Taten Kaiser Friedrichs I. in Italien und der Brief über den Kreuzzug Kaiser Friedrichs I. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, Bd. 17 a), Darmstadt 1986, S. 372 f.
- 142 Diese Identifizierung des Autors zuerst bei Karl ZIMMERT, Reichskanzler Gottfried, Bischof von Würzburg, der anonyme Verfasser der „epistola de morte Friderici imperatoris“, in: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 26 (1901), S. 198–202. Ihm folgt: Anton CHROUST, Quellen zur Geschichte des Kreuzzugs Kaiser Friedrichs I. (MGH SS rer. Germ. N. S., Bd. 5), Berlin 1928, S. XCVI-IC; Peter HERDE, Das Staufische Zeitalter, in: Unterfränkische Geschichte, Bd. 1: Von der germanischen Landnahme bis zum hohen Mittelalter, hg. von Peter KOLB/Ernst-Günther KRENIG, Würzburg 1989, S. 349; Jürgen PETERSOHN, Bildung und Buchwesen, lateinische Literatur und Wissenschaft, in: Handbuch der bayerischen Geschichte, Bd. 3/1: Geschichte Frankens bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, hg. von Andreas KRAUS, München 1997, S. 357. Übersicht bei BÜNZ (wie Anm. 92), S. 50. Gegen Gottfried allerdings: SCHMALE (wie Anm. 141), S. 25 f.; Mathias GEISELHART, Zur Epistola de morte Friderici imperatoris. Ein Beitrag zur Geschichte des dritten Kreuzzuges, in: Quellen, Kritik, Interpretation, hg. von Thomas Martin BUCK, Frankfurt a. M. 1999, S. 195–208.
- 143 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 118 f., 163; CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 63 f.

- 144 *Destructo etiam quodam castro nomine Maniceta a militibus nostris et paucis de exercitu, ubi octo milia fere Grecorum perierunt igne et gladio*, SCHMALE (wie Anm. 141), S. 372 f. Zur weiteren Identifizierung siehe CHROUST, Hist. Per. (wie Anm. 92), S. 147; CHROUST, Untersuchungen (wie Anm. 92), S. 137.
- 145 Zu den um 1190 erscheinenden Rosssdecken siehe GAMBER (wie Anm. 111), S. 116. Eine der frühesten Darstellungen findet sich im Liber ad honorem Augusti des Petrus de Ebulo von 1196, KÖLZER/STÄHLI (wie Anm. 108), S. 91 (Cod. 120 II, fol. 109 r., Burgerbibliothek Bern). In kurzer Ausführung bei DEMAY (wie Anm. 131), S. 117, 179, im Siegel des Savary de Mauléon (1225). Allgemein bei SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 99–104.
- 146 Weitere Beispiele für Sporne bei SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 81–83. Zu Steigbügel DERS. 1 (wie Anm. 111), S. 497 f. Beides bei DEMAY (wie Anm. 131), S. 146. Zum Kettengeflecht FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 34, Bilddokumentation bei DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 257.
- 147 DEMAY (wie Anm. 131), S. 181, erwähnt noch als erste Darstellung eines Rosspanzers in Siegeln das des Robert de Montaut von 1214 (leider aber ohne Abbildung) und sogar zweigeteilte Versionen mit einem gepanzerten Teil vor und einem gewebten Teil hinter dem Sattel wie etwa bei Bernhard V., Graf von Comminges, 1226. Eine frühe Abbildung eines ebenfalls kurzen Rosspanzers findet man auch in den Darstellungen der chimärenhaften „Heuschrecken“ als gepanzerte Kriegssosse der Fünften Posaune in der Apocalypse en latin, facsimile 57, British Library London, ehem. ms. salis. 38, Bibliothèque Municipale de Metz, 13. Jahrhundert, FORRER (wie Anm. 111), S. 359, 405. Weitere Abbildungen auch in der sog. Kreuzfahrerbibel, Ms M. 638, fol. 22 (Samuel opfert ein Lamm während der Schlacht gegen die Philister) und fol. 39 (Kampf Davids gegen die Philister), Pierpont Morgan Library New York, um 1250, www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible/thumbs (26.09.2016). Interessant sind dabei auch die Darstellungen von Rosspanzern in den Wandmalereien der zerstörten Painted Chamber im alten Palace of Westminster aus dem 13. Jahrhundert, die als Aquarellkopien erhalten sind, Vetusta Monumenta, Vol. 6, London 1885, Plate XXXI (A continuation, as it is presumed, of the story of Antiochus), Plate XXXVII (Warriors flying for refuge into a City), <http://dl.mospace.umsystem.edu/mu/islandora/object/mu%3A112511/pages> (26.09.2016). Unter der Eisendecke lag noch eine aus dichtem Gewebe, um das Scheuern des Eisens zu mindern. Darüber lag wiederum die Rosssdecke (couvertiure) aus Samt oder Leder mit den Wappenfarben oder Wappenbildern, SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 99–101.
- 148 Schon Gislebert von Mons berichtet aber für das Jahr 1187 von *equos ferreis cooperturis ornatos*, während in der höfischen Epik ab 1200 der Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven (mit einer *isern kovertiure*, 4414) und eben der Parzival (*sin ors von iser truoc ein dach*, 36,23) die frühesten Zeugen sind. – Joachim BUMKE, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, Bd. 1 (dtv 4442), München 1986, S. 238; NELLMANN/KÜHN (wie Anm. 129), S. 475.
- 149 Auch wenn man wie FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 61 f., und DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 259 f., das Aufkommen von Bild- gegenüber Textquellen stets mit einer Verschiebung von 20 bis 30 Jahren erwartet, würde die Darstellung immer noch gut in die Datierung der Malereien vor 1219 passen. Abgesehen davon läge der Grund einer solchen Verschiebung gegebenenfalls wohl eher in der allgemeinen Überlieferungssituation als in einer bewussten Zurückhaltung der Maler bei der Abbildung neuer Entwicklungen ihrer Zeit. Zumal wie hier bei einer Erlebniserzählung des Auftraggebers mit hohem Repräsentationsanspruch.
- 150 Zu ebensolchen Schildrändern siehe SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 83–86.
- 151 Zu den breiten, abgerundeten Klingen des damaligen Ritterschwerds, die gerade im Laufe des 13. Jahrhunderts immer spitzer wurden, siehe SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 11–14, und GAMBER (wie Anm. 111), S. 115, wie etwa im Martyrium des Thomas Becket in Harley MS. 5102, fol. 32 (wie Anm. 130) oder im Siegel König Johanns (Magna Carta, 1215) bei SCHULTZ 2 (wie Anm. 111), S. 85.
- 152 Übersicht bei CHROUST, Untersuchungen (wie Anm. 92), S. 144–146.
- 153 Für diese Art von Puffärmeln konnte bisher kein Pendant in zeitgenössischen Abbildungen gefunden werden.
- 154 Eine ganz ähnliche Darstellung eines Gepäckwagens, wenn auch jünger und ohne Tierdarstellung, findet sich in der sogenannten Kreuzfahrerbibel, Ms M. 638, fol. 27 (David bringt Verpflegung in das Lager der Israeliten) (wie Anm. 147).
- 155 BÜHLER (wie Anm. 92), S. 24, 78, 83, 125 f.
- 156 Ebd., S. 24, 82, 106; CHROUST, Untersuchungen (wie Anm. 92), S. 116 f.
- 157 *Naves onustas et plaustra conferta panibus vino et ordeo ad pabulum equorum*, CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 25.
- 158 *Insula venatica* bei Ansbert und *silva venatica* in der Historia Peregrinorum, CHROUST, Hist. ex. (wie Anm. 93), S. 25 f.; DERS., Hist. Per. (wie Anm. 92), S. 131; DERS., Untersuchungen (wie Anm. 92), S. 116.
- 159 Anzuzweifeln ist dagegen die von FABRITIUS, Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 262, erwähnte, frühere Identifizierung mit der Karrenszene aus Chrétien de Troyes „Le Chevalier de la Charette“ (um 1177), da sich dann eine Person, nämlich Lancelot, auf dem Karren befinden müsste und sich auch keine der Personen tatsächlich im Begriff befindet, diesen zu besteigen. Zudem wäre dies ein überraschender Themenwechsel gegenüber der Malereien zwischen Nord- und Hofarkade bei stilistisch insgesamt doch sehr ähnlichen Darstellungen.
- 160 Vergleiche dazu auch Otto DEMUS, Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 39–41.
- 161 Ebd., S. 42.
- 162 Friedrich-Wilhelm KRAHE, Burgen des deutschen Mittelalters. Grundriss-Lexikon, Würzburg 1994, S. 48.

- 163 Grundsätzlich sind daher auch für die Zukunft immer wieder Entdeckungen wie auf der Gamburg zu erwarten. – „Überraschend“ sind solche Funde also streng genommen eben nicht.
- 164 Unter denen von FABRITIUS, Versuch (wie Anm. 6), S. 52–54, und DIES., Wandmalereien (wie Anm. 4), S. 260 f., vorgebrachten Beispielen sind besonders hervorzuheben: Die Rückkehr nach Ägypten, Mosaner Psalter-Fragment, Cod. 78A6, fol. 8 v, Kupferstichkabinett Berlin, 2. Hälfte 12. Jahrhundert; Der Hl. Dionysius trägt sein abgeschlagenes Haupt, Südl. Nische des Dekagons, St. Gereon, Köln, 1230–50 (Überliefert in: Paul CLEMEN, Die romanischen Monumentalmalereien in den Rheinlanden [Publikation der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, Bd. 32], S. 541 [nach einem Hinweis von Johannes Gromer]); Psalmenkommentar des Petrus Lombardus, Msc. Bibl. 59, Staatsbibliothek Bamberg, um 1180, digital.bib-bvb.de/publish/content/39/7680201.html (26.09.2016); Siegel der sogenannten „Goldbulle“ Friedrichs I., Maasgebiet/Lüttich, 1152; Empfang vor den Mauern von Köln, Heribert-Schrein in St. Heribert, Köln-Deutz, um 1160/70.
- 165 HANSMANN/HOHMANN (wie Anm. 104), S. 9 f. Auf Parallelen am Kirchenbau zur Kapitellplastik der Gamburg wurde bereits hingewiesen. SCHMITT-VOLLMER (wie Anm. 12), S. 26, 164, 172 f., weist bereits auf die Vorbildfunktion als Grabkirche für das Kloster Bronnbach hin. Ein Treffen des Kölner Erzbischofs mit Erzbischof Arnold von Mainz, der ihm 1151 als Kanzler gefolgt war, ist für 1156 in Frankfurt bezeugt. Besten Dank an Rainer Emschermann für den Hinweis auf die Malereien.
- 166 DEMUS (wie Anm. 160), S. 36–38, 44–46.
- 167 CRAMER/ANTONOW/MECKSEPER (wie Anm. 4), S. 2.
- 168 Ebd., S. 8.
- 169 Ebd., S. 2.
- 170 Beide Könige haben ihre Kreuzfahrt letztlich nicht angetreten. Matthew M. REEVE, The Painted Chamber at Westminster, Edward I, and The Crusade, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 37 (2006), S. 189–221. Besten Dank an Prof. Tom James (University of Winchester) und Prof. David Park (The Courtauld Institute of Art) für die näheren Hinweise auf Clarendon Palace und die Painted Chamber sowie die Einordnung zu den Malereien der Gamburg. RÜCKERT, Herrschaft (wie Anm. 4), S. 304, erwähnt in diesem Zusammenhang noch die ehemaligen Kreuzzugsdarstellungen aus dem späten 13. Jahrhundert auf Kadmeia, der Burg des Niclas II. von St. Omer in Theben. Ob dagegen die im Liber ad honorem Augusti erwähnten Kreuzzugsdarstellungen wirklich existiert haben, ist unsicher, KÖLZER/StÄHLI (wie Anm. 108), S. 230.
- 171 Robert DULAU, Fresken der Templerkirche von Cressac (Charente, Frankreich), in: *Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig* (Katalog der Ausstellung im Diözesanmuseum Mainz), hg. von Hans-Jürgen KOTZUR, Mainz 2004, S. 367–369.