

Die Hoch-Zeit der Männer : Uniformierung als männlicher Geschlechtscharakter im "Tournoi de l'arbre d'or" in Brügge 1468

Autor(en): **Slanicka, Simona**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **5 (1998)**

Heft 1

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-14542>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE HOCH-ZEIT DER MÄNNER

UNIFORMIERUNG ALS MÄNNLICHER GESCHLECHTSCHARAKTER IM «TOURNOI DE L'ARBRE D'OR» IN BRÜGGE 1468

SIMONA SLANICKA

Die Turniere des Mittelalters sind bisher überraschenderweise kaum als soziale Konstruktionen und Repräsentationen von Männlichkeit untersucht worden.¹ Zur Sprache kam allenfalls das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, wenn das Turnier als männliche Bewährungsprobe im Minnedienst analysiert wurde. Männlichkeit blieb hierbei jedoch ein implizites Interpretationsmoment: Als Geschlecht wurden allein die Frauen explizit sichtbar, wenn auch nur als Zuschauerinnen auf der Tribüne. Die Turnierforschung konzentrierte sich entweder sachgeschichtlich auf die technischen Abläufe und Spielregeln, oder sozialgeschichtlich auf die Bedeutung solcher Kampfspiele als adlige Sozialität zum Zweck der standesgemässen Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung. Ausgespart blieb jedoch die Frage, welche Vorstellungen von Männlichkeit mit der mittelalterlichen Turnierkultur verbunden wurden und welche Rolle diese Männlichkeit für die höfische Gesellschaft übernahm. Das Turnier, das anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York 1468 in Brügge stattfand, scheint mir für die Untersuchung dieser Fragestellung besonders geeignet zu sein, weil die ihm zugrundeliegende Symbolik des «goldenen Baumes» sich explizit auf Männlichkeit bezieht. Der Bedeutungsgehalt dieses Turniers lässt sich detailliert rekonstruieren, weil sein Ablauf bis in die Einzelheiten vorgeplant und weil das Turnier als Kernelement in die Gesamtinszenierung der Hochzeitsfeiern eingebettet war.

Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, inwiefern diese zentrale Stellung des Turniers im Festgeschehen sowie die Organisation der Waffengänge mit Männlichkeit als symbolischer Ordnungskategorie der ritterlich-höfischen Gesellschaft verbunden ist. Ich gehe davon aus, dass Herrschaftsverhältnisse immer geschlechtsspezifisch strukturiert sind. «Aktive Zentren», die Clifford Geertz als konzentrierte Orte ernsthafter Handlungen definiert, in denen die dominierenden Ideen einer Gesellschaft mit deren dominierenden Institutionen zusammentreffen,² sind männliche Zentren mit männlichen Akteuren und Entscheidungsträgern.³ Unter Männlichkeit als symbolischer Ordnungskategorie verstehe ich einen Vorstellungskomplex, der mit den Orten, Instanzen und Institutionen gesellschaftlicher Machtausübung verknüpft ist. Mit der «Ordnung der ■ 57

Geschlechter» ist also im folgenden nicht die Stellung oder Beziehung von Frauen und Männern am Hof gemeint, sondern vielmehr die Zuordnung von Handlungen, Räumen und Repräsentationen zu Weiblichkeit einerseits und zu Männlichkeit andererseits.

Während der Brügger Hochzeit von 1468 wird die gesamte städtische Gesellschaft, ihre Stadttore, Gebäude und Plätze, aber auch ihre Bewohner mit ihren Körpern und Gesten in die höfische Repräsentationsmaschinerie eingebunden. Es werden eigens Festsäle aus Holz sowie ein Turnierplatz mit Kampfabschränkungen errichtet, die Stadtbewohner führen «lebende Bilder» vor, und die Festteilnehmer sowie die Festorte werden mit uniformierenden Farben, Tüchern und Abzeichen eingekleidet. Die Stadt wird zur Bühne und zur Kulisse für ein umfassendes Theaterstück über höfische Machtstrukturen, in dem alle Anwesenden sowohl zuschauen als auch mitspielen müssen.

Durch die visuelle Symbolik der Festinszenierung wird der städtische Raum okkupiert und transformiert. Die Metapher der Okkupation taucht explizit in den «lebenden Bildern» auf; die Besetzung der Stadt durch den Hof findet allerdings ihren deutlichsten Ausdruck im Turnier, das im Zentrum Brügges, auf dem Marktplatz, ausgetragen wird. Es handelt sich hier allerdings nicht bloss um eine räumliche, sondern noch stärker um eine symbolische Okkupation: Die symbolische Gewalt, die hier am Werk ist, versucht die Wahrnehmung der Beteiligten zu kanalisieren, indem ihnen eine bestimmte Deutung der Herrschaftsverhältnisse bildlich erzählt wird.

Diese visuelle Festsprache soll die Grundlage meiner Untersuchung bilden, der Auffassung entsprechend, dass Herrschaftsverhältnisse in erster Linie über solche nonverbalen Codes vermittelt werden. Dies gilt insbesondere für die symbolische Gewalt, die nach Bourdieu «eine Dimension aller Herrschaft ist und das Essentielle der männlichen Herrschaft ausmacht». ⁴ Diese Herrschaft über kulturelle Wahrnehmungsmuster ist dermassen selbstverständlich und unhinterfragt mit Männlichkeit verbunden, dass diese als Geschlechtscharakter darin unsichtbar bleibt. ⁵ Wenn im folgenden also die Visualisierung der Herrschaftsverhältnisse im Vordergrund steht, dann ist dies ein Versuch, die Erscheinungsformen einer solchen symbolischen Gewalt zu erfassen und sie als Ausdruck von Männlichkeit sichtbar zu machen.

Die burgundische Hofkultur ist besonders für die Erforschung von Herrschaftsausübung über symbolische Gewalt geeignet, weil sie deren Mechanismen in einem vorher unbekanntem Mass ausdifferenziert und reflektiert: Nicht umsonst wird das burgundische Hofzeremoniell zum Vorbild für die höfischen Gesellschaften der frühen Neuzeit. Die Neuerungen, die der letzte der vier burgundischen Herzöge, Karl der Kühne, in dieser Hinsicht einführt, stellen den Höhe-

dar. Karl ist geradezu besessen von «ordre et règle», ein Begriffspaar, das in fast allen seinen Ordonnanzen erscheint.⁶ So führt er in seiner ersten Hofordonnanz, die er zu Beginn des Jahres 1468, wenige Monate vor der Brügger Hochzeit, erlässt, die sogenannte «öffentliche Audienz» ein, bei welcher der gesamte Hofadel in exakt reglementierter Aufstellung zugegen zu sein hat.⁷ Die Ausdifferenzierung im Hofzeremoniell, die Karl vornimmt, verstärkt einerseits die Sakralisierung der Herrscherfigur, deren hierarchische Führungsfunktion durch zahlreiche Distanzierungsmechanismen dargestellt wird. Andererseits fördert sie die Disziplinierung der Hofangehörigen, deren Rangunterschiede durch den vereinheitlichenden Zwang des Zeremonials zunehmend eingeengt werden.

Die Distanzierung und Disziplinierung wird durch topographische und gestuelle Anordnungen hergestellt. So verteilt sich das Hofleben auf verschiedene Räume, welche die Hofhierarchie widerspiegeln. Eine Audienz beim Herzog wird nur durch dessen Kämmerer und Sekretäre vermittelt; um zur Herrscherperson zu gelangen, müssen erst zahlreiche Vorzimmer durchquert werden. Die Anlässe, in denen der Herzog offiziell anwesend ist, wie die Audienz oder das Bankett, werden zu einem formellen Ritual, dessen Ablauf bis ins Detail geregelt ist. Die Gesten und das Verhalten der Hofangehörigen haben dabei einer vorgeschriebenen Ordnung zu folgen; so muss beispielsweise jeder Bittsteller vor dem Herzog knien. Das burgundische Hofzeremoniell charakterisiert sich also durch Distanzierung, Disziplinierung und Hierarchisierung, deren symbolische Gewalt die Handlungen der Hofangehörigen reglementiert und auf die Person des Herzogs ausrichtet.

Noch stärker und noch sichtbarer als in den Hofordnungen äussert sich dieser Disziplinierungsgedanke in Karls Armeedonnanzen. Erstmals in der europäischen Militärgeschichte führt Karl der Kühne eine streng hierarchische und bis in die kleinsten Einheiten durchorganisierte Ordnung der Banner und Wimpel ein, welche die persönlichen Wappen verschwinden lässt.⁸ Die visuelle Uniformierung durch Farben und Abzeichen wird unter ihm zum prägendsten Erscheinungsmerkmal der burgundischen Armee, wovon die Schillingschen Bilderchroniken und die von den Eidgenossen bei Grandson und Murten erbeuteten Fahnen und Wimpel ein anschauliches Zeugnis ablegen.⁹ Karl selber zeigt eine besonders ausgeprägte Vorliebe für Armeen, Waffen und Feldzüge und ist seit seiner frühesten Jugend ein begeisterter Turnierkämpfer. Als Grund für diese ständige Selbstbestätigung über militärische Aktivitäten ist Karls emotionale Unsicherheit vermutet worden, die ihm diese besonders männlichen Tätigkeiten aufgedrängt habe.¹⁰

In der Brügger Hochzeit kommen genau dieselben Mechanismen wie in Karls Hof- und Armeedonnanzen zur Anwendung. Die Feierlichkeiten stellen den grandiosen Auftakt zum Regierungsantritt des neuen Herzogs dar: Sie erstreck-

ken sich über eine Woche, vom 3. bis zum 10. Juli, und es handelt sich dabei um das aufwendigste Fest in der Geschichte des burgundischen Hofes. Die Planung wird vom gleichen Zeremonienmeister und Hofchronisten durchgeführt, der bereits das Fasanenfest von 1454 vorbereitet hatte, nämlich von Olivier de La Marche, von dem auch der ausführlichste Bericht über die Brügger Hochzeit stammt.¹¹ Die detaillierte Beschreibung La Marches lässt erkennen, dass – analog zum Ablauf der Audienzen und Bankette – der gesamte Festablauf, jede Aufführung und jede Geste, die Einrichtung und Dekoration der Bankettsäle, der städtischen Gebäude und des Turnierplatzes, sowie schliesslich auch die Einkleidung der Festteilnehmer minutiös und lange im voraus geplant worden waren. Diese Festinszenierung macht den Anlass zu einem Abbild der höfischen Gesellschaft und ihrer Machtstrukturen; das Turnier als zentrales Ereignis der Hochzeit stellt diese in ihrer konzentriertesten Form dar.

Die folgenden Ausführungen greifen drei Aspekte dieser Inszenierung heraus, in denen der Zugriff der symbolischen Gewalt in ihrem Geschlechtscharakter als männliche Macht besonders deutlich wird: In einem ersten Abschnitt soll die Okkupierung der Stadt durch den Hof untersucht werden. Dabei ist zu zeigen, inwiefern der städtische Raum als weiblich, beziehungsweise der Hof und der Vorgang der Besetzung als männlich konstruiert werden. Hierbei spielt besonders der metaphorische Umgang mit der «Hochzeit» als Verbindung der beiden Geschlechter eine grundlegende Rolle. Dass diese Bildersprache ihre Entsprechung in der tatsächlichen sozialtopographischen Besetzung Brügges durch die Festarchitektur findet, lässt sich aus der Anlage des Turnierplatzes auf dem Marktplatz erschliessen, durch die das städtische in ein höfisches Zentrum transformiert wird.

Der zweite Abschnitt konzentriert sich auf das Turnier des «goldenen Baumes». Hier soll zunächst die Bedeutung des «goldenen Baumes» als männliche «Fruchtbarkeitssymbolik» zur Sprache kommen, die den Turnierplatz als ausschliesslich männlichen Herrschaftsraum definiert. Die Abfolge der einzelnen Waffengänge veranschaulicht die Zentralstellung des Herzogs sowie die Ausrichtung aller Turnierteilnehmer als männliche Elitegruppe des Hofes auf dessen Hierarchiespitze. Hier wird auch nach der Bedeutung des Kämpfens und der Rivalität für den Zusammenhang von «Männlichkeit» und «Hierarchie» zu fragen sein. Abschliessend wird zu zeigen sein, wie die gesamte Inszenierung des Turniers den Herzog als symbolisches Ordnungsprinzip präsentiert und ihn damit zum Inbegriff der «Männlichkeit» macht.

Im dritten Abschnitt soll die Einkleidung der Festorte und -teilnehmer mit den Wappen, Farben, Stoffen und Abzeichen des Herzogs zur Sprache kommen, die mit ihrer konzentrierten Symbolik eine Omnipräsenz der herzoglichen Ordnungsgewalt herstellen. Diese Uniformierung betrifft vor allem das männliche Perso-

nal und findet am ausgeprägtesten im Turnier statt. Unter Uniformierung verstehe ich dabei die Durchsetzung eines einheitlichen Ordnungsprinzips, nämlich desjenigen der Disziplinierung und Hierarchie, in das alle Beteiligten, ungeachtet ihrer Zustimmung oder Ablehnung, über die Kleidung, über die vorgeführten bildlichen Deutungsschemata, aber auch über die Rivalität als Integrationsfaktor der höfischen Gesellschaft eingebunden werden. Die Uniformierung wird damit zum sprechendsten Medium der symbolischen Gewalt, die durch die Brügger Hochzeitsfeiern ausgeübt wird.

EINE GEWALTSAME HOCHZEIT: DIE OKKUPATION DER WEIBLICHEN STADT DURCH DEN MÄNNLICHEN HOF

Der erste Akt der Feierlichkeiten ist der Braut zugeordnet. Mit der Braut ist einerseits die tatsächliche Neuvermählte, Margarete von York, gemeint, andererseits eine sinnbildliche, überpersönliche Rolle, die der Stadt Brügge zugewiesen wird. Die Inszenierung des ersten Festaktes ist darauf angelegt, die konkrete Hochzeitssituation zu metaphorisieren und auf die Inbesitznahme der Stadt durch den Hof zu übertragen. Diese Übertragung findet am greifbarsten in den zehn «lebenden Bildern» statt, die Margarete bei ihrem prozessionsartigen Einzug in Brügge vorgeführt werden. Die Stadt wird dadurch als weiblicher Raum konstruiert, die vom männlichen Hof erobert wird. Diese beiden symbolischen Geschlechterkonstruktionen bedingen sich gegenseitig: Damit der Hof der Männlichkeit zugeordnet werden kann, bedarf es einer weiblichen Gegenkonstruktion, von der sich die Männlichkeit abgrenzen und sich dadurch als solche darstellen kann. Der Vorgang der höfischen Eroberung beschränkt sich jedoch nicht bloss auf eine bildliche Erzählung, sondern wird auch sozialtopographisch plastisch durchgeführt, indem auf den zentralen Plätzen Brügges eigens für die Hochzeit Gebäulichkeiten und Abschränkungen errichtet werden, die der höfischen Festgesellschaft vorbehalten sind.

Margarete landet am Samstag, dem 25. Juni in Sluis, wo sie von ranghohen Adligen des Hofes empfangen wird. Karl besucht sie dort am Montag und am Donnerstag. Am Samstag, dem 2. Juli, schiffet sie sich nach Damme ein, einer Hafenstadt in der unmittelbaren Nachbarschaft Brügges. Am Sonntagmorgen um sieben Uhr wird das Paar in Damme vom Bischof von Salisbury getraut. Karl kehrt darauf «à privé estat»,¹² also mit einem kleinen Gefolge, allein nach Brügge zurück, wo er den ganzen Tag in seinen Gemächern zurückgezogen bleibt und auch dort allein speist; er wird sich dem Festpublikum erst wieder am Abend zur Eröffnung des Turniers zeigen, wo er erneut mit seiner Ehefrau zusammenkommt und in dessen Anschluss das Paar das erste Bankett leitet. Die

gesamte Einholung der Braut nach Brügge, von ihrem Einzug durch die Strassen der Stadt bis zum Diner vor dem Beginn des Turniers findet somit in Abwesenheit Karls statt. Damit wird Margarete für die Dauer des ersten Aktes zur öffentlichen Zentrumsfigur, während Karl für die Öffentlichkeit unsichtbar bleibt. Durch diese Rollenverteilung werden sämtliche Vorführungen, die in diesem ersten Festabschnitt stattfinden, Margarete als Braut und damit dem weiblichen Hochzeitspart zugeordnet.

Das Grundthema der zehn kurzen Theaterszenen, die Margarete bei ihrem Einzug durch die Stadt von den Stadtbewohnern vorgeführt werden, ist die Hochzeit. Den Bildern liegen zumeist biblische Zitate zugrunde. Sie lassen sich in zwei Fünferzyklen einteilen, die aufeinander Bezug nehmen. Die ersten fünf Sentenzen handeln vom Vorgang der Vermählung. Sie beginnen mit der göttlichen Verbindung Adams und Evas im Paradies: Der Bilderzyklus wird also mit der Erschaffung der Geschlechterordnung und der göttlich gefügten Vorherrschaft des männlichen Geschlechtes eröffnet. Diese männliche Dominanz erhält durch das zweite Bild eine gewaltsame Komponente: Es handelt sich um eine Schilderung vom Sieg Alexanders über Deometrius, durch den Alexander Kleopatra als Braut erobert. Die Herrschaft des männlichen Geschlechtes wird also durch eine gewaltsame Eroberung des weiblichen Geschlechtes instauriert. Der dritte Spruch handelt von der Verliebtheit: «Vulnerasti cor meum, sponsa mea [...]»,¹³ der vierte von der Hochzeit und der fünfte schliesslich von der Schönheit der Braut und von der Unauflöslichkeit der eingegangenen Verbindung.

Die nächsten fünf Sentenzen handeln von der Herrschaftsbedeutung der Vermählung: Sie nehmen unmittelbar auf die Brügger Hochzeit Bezug und aktualisieren ihre Sentenzen im Hinblick auf die anwesenden Akteure und den Ort der Handlung. In ihnen wird nun die Braut zur Metapher für die Stadt und der burgundische Herzog zu deren Bräutigam. Das sechste Bild spielt vor der Kirche Saint Donat, in der im Vorjahr die Begräbnisfeier für Philipp den Guten stattgefunden hat.¹⁴ Es illustriert ein Zitat aus Jesaja 19: «Civitas vocabitur una; in die illa erit altare Domini in medio terre et tytilus Domini juxta terminum ejus.»¹⁵ Hier ist nun nicht mehr von einer Hochzeit zwischen Frau und Mann, sondern von der Okkupation eines Landes und seiner Städte die Rede. Der Bibelspruch handelt von der Unterwerfung Ägyptens unter das Gesetz Jehovas: In der Landesmitte werde ein Altar des Herrn aufgestellt, und an der Landesgrenze ein Steinmal für den Herrn errichtet werden. In Analogie zur ersten Sentenz, die von der Verbindung Adams und Evas handelte, wird auch dieser zweite Zyklus mit einem expliziten Verweis auf das göttliche Gesetz eröffnet. Diesmal bilden jedoch nicht die beiden Geschlechter das Hochzeitspaar, sondern die «civitas»

62 ■ einerseits und der «dominus» andererseits. Die Verbindung der beiden wird als

territoriale Okkupation dargestellt, die durch die Aufstellung von Herrschaftssymbolen im Zentrum und an den Grenzen des unterworfenen Raumes visualisiert wird. Die Sentenz verweist damit unmittelbar auf die topographische Okkupation, welche die höfische Festarchitektur in Brügge vornimmt.

Die siebte «histoire» wiederholt, wiederum in Analogie zum zweiten Bild des ersten Zyklus, das Thema der Eroberung, diesmal ist es jedoch die Belagerung einer Stadt, die zur Hochzeit führt: «Moyses postquam diutius obsedisset civitatem Saba, Tarbis filia regis Egypti in eum oculos injecit, quam ipse Moyses postmodum in uxorem duxit.»¹⁶ Das achte Bild nimmt nun explizit auf die beiden Ehegatten Bezug, die mit ihren Wappentieren, dem burgundischen Löwen und dem englischen Leoparden, dargestellt werden, die sich unter der Lilie zusammenfinden, die sowohl das burgundische als auch das englische Wappen ziert. Das neunte Bild zeigt das Hochzeitsmahl von Assuerus und Esther und verweist damit direkt auf die bevorstehenden Feierlichkeiten. Die zehnte «histoire» beendet den Zyklus mit der Segnung der Ehegatten und dem Wunsch nach reichlicher Nachkommenschaft bis in die vierte Generation.

In diesen letzten drei Bildern komprimiert sich sozusagen eine Synthese der gesamten Feierlichkeiten: 1. die Omnipräsenz des burgundischen Wappens als symbolischer Herrschaftsausübung, 2. die «magnificence» und die Disziplinierung des Hofzeremoniells, das mit dem Bildmotiv von Assuerus und Esther am burgundischen Hof verbunden wird¹⁷ und 3. die männliche «Fruchtbarkeitsymbolik» des «goldenen Baumes», die im nächsten Abschnitt zur Sprache kommen soll.

Die zehn Bilder liefern den Zuschauern also Interpretationsmuster über die symbolische Bedeutung der Brügger Hochzeit. Es sind Deutungsstrukturen, die geschlechtsspezifisch organisiert sind und eine klare Hierarchie zwischen der Vorherrschaft der Männlichkeit und der Unterwerfung der Weiblichkeit herstellen. Auffallend sind dabei die ausgesprochen gewaltsamen Kriegsmetaphern des militärischen Sieges, der Eroberung, territorialen Okkupation, Belagerung und Unterwerfung, mit denen diese Geschlechterhierarchie illustriert wird. Die Hochzeit zwischen Frau und Mann, Stadt und Hof beziehungsweise Herzog wird in dieser Darstellung als Vorgang präsentiert, der offenbar gewalttätig hergestellt werden muss. Diese Betonung der Gewalt erweist sich somit als zentraler Bestandteil in der symbolischen Geschlechtskonstruktion der Männlichkeit, die hier vorgeführt wird: Der männliche Part definiert sich über den Akt des gewaltsamen Inbesitznehmens und der wappensymbolischen und territorialen Okkupation.

Diese Besetzung wird auch tatsächlich durch die architektonischen Eingriffe durchgeführt, welche die Festinszenierung im städtischen Raum vornimmt. Dies lässt sich besonders an drei Orten zeigen, an denen die städtische Topo- ■ 63

graphie in eine höfische umgewandelt wird. So wird auf dem Platz des «Jeu de paume de la court» ein grosser Holzsaal errichtet, in dem die Bankette und eine Aufführung der Arbeiten des Herkules stattfinden. Die Funktion dieses Saales wird mit dem Ausdruck «pour tenir le grant estat»¹⁸ umschrieben, wobei «estat» gleichzeitig die Wortbedeutungen «Hof», «Hofordnung» und «Staat» im Sinne von (hohem) «Stand» oder «Status» enthält.

Die zentralste Transformation betrifft jedoch den Marktplatz Brügges, auf dem der Turnierplatz eingerichtet wird. Zu diesem Zweck wird ein umfriedeter Bezirk mit zwei Eingängen angelegt: «La place pour la joute fut dressée sur le marchié de Bruges, et fut toute close, qu'il n'y avoit que deux entrées [...]»¹⁹ Das Betreten des Kampfplatzes ist strikt reglementiert: Am Tor, durch das die Herausforderer eintreten, hängt ein goldener Hammer, mit dem die Turnierteilnehmer beziehungsweise ihre Herolde anzuklopfen haben. Ihre Herausforderung wird vom Persevant²⁰ Arbre d'or, der das Turniergeschehen leitet, entgegengenommen und überprüft; erst nach diesem Prozedere wird dem jeweiligen Kämpfer Eintritt gewährt. Der Turnierplatz präsentiert sich damit als Raum, zu dem nur wenige Auserwählte, und auch diese erst nach gründlicher Prüfung, Zutritt erhalten.

Damit wird die räumliche Funktion des städtischen Marktplatzes in ihr Gegenteil verkehrt. Während der Marktplatz allen zugänglich sein muss, und ja auch tatsächlich den Ort darstellt, den alle Stadtbewohner am häufigsten frequentieren, wird er durch seine Umwandlung in einen Turnierplatz zu einem exklusiven Aufenthaltsort. Mit dieser Raumanordnung wird aus dem Zentrum der Stadt, dem Marktplatz, das höfische Zentrum des Festgeschehens. Das Betreten des Platzes wird nun mit einem stark ritualisierten Prozedere kontrolliert, das sich durch seine Distanzierungs- und Mediatisierungsmechanismen kennzeichnet. Diese Distanzierung erfolgt einerseits über räumliche Begrenzungen, wie die Einzäunung und die geschlossenen Tore, die nicht vom Eintretenden selber geöffnet werden dürfen, andererseits über personelle Mediation: Jeder Schritt und jede Geste der Turnierteilnehmer wird durch die Herolde vermittelt und begleitet; sie sind es auch, die für jeden Kontakt zwischen den beteiligten Personen zuständig sind. Der Persevant Arbre d'or fungiert dabei als Zentralfigur, ist er doch die einzige Person, die zwischen allen strategischen Punkten des Platzes sowie zwischen allen beteiligten Personen verkehren und vermitteln kann. Der Turnierplatz wird solcherart zu einem Abbild der burgundischen Hofordnung. Er führt den Zuschauern Distanzierung und Disziplinierung als Wesensmerkmale des Hofzeremoniells vor. Die Anlage des Kampfplatzes auf dem Marktplatz wird damit zu einer sozialtopographischen Okkupation, die sich in der Symbolik des «goldenen Baumes» verdichtet.

DAS TURNIER DES «GOLDENEN BAUMES» ALS MÄNNLICHER FORTPFLANZUNGSMYTHOS

Der Kampfplatz wird insistent vom Zeichen des «goldenen Baumes» dominiert.²¹ Das bereits erwähnte Tor für die Herausforderer, das sich vor der Kappelle des Heiligen Christoph befindet, ist mit einem goldenen Baum bemalt. Das andere Tor, aus dem der «Grosse Bastard» Antoine, ein Halbbruder Karls, als Verteidiger des Kampfplatzes, tritt, zeigt ebenfalls einen gemalten goldenen Baum und befindet sich vor dem Rathaus. Es ist von zwei Türmchen flankiert, auf denen die Trompeter des Bastards stehen, die mit dessen Festlivree bekleidet sind, nämlich roten Roben mit aufgestickten goldenen Bäumchen auf den Ärmeln. Auf jedem der beiden Türme befindet sich zusätzlich ein weisses Banner mit einem goldenen Baum. Der Bastard als Verteidiger des Platzes, für den das Symbol des «goldenen Baumes» steht, war in der gleichen Funktion bereits beim Einzug der Braut in Brügge präsent: Margarete wurde bei ihrem Einritt durch das Stadttor Sainte Croix durch die Bogenschützengarde Antoinnes empfangen, die ebenfalls dessen Livree trug, also rote Roben mit goldenen Bäumchen.²²

Als tatsächlicher «goldener Baum» wird vor den Markthallen, gegenüber der Frauentribüne, eine vergoldete Fichte aufgestellt. Vor dem Baum befindet sich eine kleine Terrasse, ein «perron» mit drei Stufen, auf denen ein Zwerg, ein Riese und der Persevant Arbre d'or stehen, die entsprechend der fiktionalen Rahmenerzählung des Turniers den Waffengang überwachen. Zu beiden Seiten der Fichte befinden sich zwei Tribünen, auf denen als Schiedsrichter sämtliche am Fest anwesenden Herolde, sowohl des burgundischen als auch der anderen vertretenen Höfe versammelt sind. Im Verlauf des Turniers wird der Baum mit den Wappen der 24 Teilnehmer geschmückt. Die Zutrittsprüfung, die der Persevant Arbre d'or vor jedem Waffengang vornimmt, besteht darin, dass er das jeweilige Wappen eines Herausforderers entgegennimmt, es den anwesenden Herolden zeigt, und dieses nach deren Zustimmung feierlich am Baum aufhängt, worauf dem Kämpfer schliesslich das Eingangstor geöffnet wird.

Die Bewandnis des «goldenen Baumes» erklärt sich aus der fiktionalen Rahmenerzählung, die dem Turnier zugrundeliegt.²³ Die «Dame der verborgenen Insel» sei seit langem von einem unmenschlichen Tyrannen verfolgt worden und habe nun aber endlich im «Grossen Bastard» einen Beschützer gefunden, der sie von ihrem Los befreien wolle. Das Turnier ist die «emprise», also das Gelöbnis, das der Bastard zu ihrer Auslösung durchführt. Als Symbol dieses Unterfangens habe ihm die Dame einen «goldenen Baum» übergeben: «[...] m'avisay d'un arbre d'or que j'avoye et lequel, pour decoracion de la future ■ 65

emprins en aulcune glorieuse maison, je concluds de lui mettre en main par condicion telle, que ly de toutes ses vertus et vigueurs se doneroit traveil de le moy rendre plus digne encores et plus precieux que receu.»²⁴

Die Zierde und die Kostbarkeit des «goldenen Baumes» bestehen im Ruhm, der «gloire» und der «renommée»,²⁵ die durch das Turnier produziert werden. Die Produktionsmetapher ist im Begriff «traveil» enthalten, also der Anstrengung und Arbeit, für die der Bastard seine sämtlichen Tugenden und Kräfte verwendet. Der Ruhm wird durch die Zweikämpfe des Turniers hergestellt und durch das Aufhängen der Wappen am Baum sichtbar gemacht. Diese «renommée» wird durch jeden Kampf gesteigert, indem für jeden Waffengang ein weiteres Wappen am Baum aufgehängt werden kann, der sich am Ende des Turniers als akkumulierte Summe dieser Ruhmproduktion präsentiert.

Der «goldene Baum» versinnbildlicht damit die Integration der Einzelkämpfer in das Gesamtprodukt der burgundischen «renommée», die als ganzes schließlich dem Herzog zukommt, an dem aber der ganze Hof partizipiert. Der «Arbre d'or» veranschaulicht als künstliches Wappen die höfische Hierarchie, deren überpersönliches Ziel und Legitimation in der Steigerung des burgundischen Ruhms besteht. Durch die Waffengänge bilden also die Turnierteilnehmer eine künstliche Familie, deren Zentrum oder «Stammvater» der Herzog darstellt. Dabei handelt es sich um einen rein männlichen Familienverband, der für seine Zweckbestimmung ohne Frauen auskommt, geht es hier doch nicht um eine biologische, sondern vielmehr um eine ideelle Fortpflanzung. Der Ruhm, dessen Akkumulator und Erinnerungsträger ein Wappen oder ein «Familiennamen» darstellt, ist ein rein männlicher Ruhm, er wird durch die Kämpfe unter Männern hergestellt und an Männer weitergegeben. Die Männlichkeit, die dergestalt mit einem Wappen verbunden wird, steht für diesen «unsterblichen» Ruhm, der durch Kampfthaten erworben wird, und an dem die Männer einer Familie durch das Tragen ihres Familienwappens partizipieren. Der «goldene Baum», als Gesamtsumme der höfischen Ruhmproduktion wird dadurch als «Sammelwappen» zum Inbegriff der gesamten «Männlichkeit» des burgundischen Hofes.

Die Aufstellung der vergoldeten Fichte vor den Markthallen der Stadt unterstreicht zusätzlich den männlichen Geschlechtscharakter des Baumes, indem er ihn als dominanten Gegenpol zur städtischen Weiblichkeit erscheinen lässt. Der Vorgang der symbolischen Okkupation ist hier überdeutlich. Weiblichkeit und Männlichkeit als symbolische Ordnungskategorien werden hier als zwei unterschiedliche Produktionssysteme konstruiert: Die wirtschaftliche, kaufmännische Reichtumsproduktion in den Markthallen der Stadt wird der biologischen Reproduktion der Weiblichkeit zugeordnet, die erst durch die ideelle, unsterbliche

Der Bedeutungsgehalt des «goldenen Baumes» wird durch die Abfolge der einzelnen Waffengänge im Turnier unterstrichen. Es werden hier zunächst 24 Tjoste – Zweikämpfe – ausgetragen, wobei die Herausforderer jeweils gegen den «Grossen Bastard» als Verteidiger anzutreten haben. Den 25. Zweikampf bestreitet schliesslich Karl der Kühne selber, der bis dahin noch nicht als Kämpfer aufgetreten ist, gegen Adolf von Kleve, seinen Cousin, der wahrscheinlich den verletzten Bastard vertritt. Als Abschluss findet nach den Tjosten ein Turnier – ein Gruppenkampf – statt, der die gleichen 24 Teilnehmer zu einer einheitlichen Gruppe vereint, die nun als Verteidiger des Turnierplatzes «von innen» einer ebenfalls aus 24 Kämpfern bestehenden Gruppe «von aussen» gegenüber treten.

Diese Anordnung des Turniers streicht die hierarchische Führungsposition des Herzogs heraus: Indem er als letzter Zweikämpfer auftritt und den bisherigen Verteidiger besiegt,²⁶ der vorher sämtliche Kämpfe bestritten hatte, wird er sozusagen zum obersten «Sieger» und zum allermännlichsten Kämpfer des Turniers: Der Gesamtruhm des Turniers und dessen akkumulierte Männlichkeit kommt ihm zu. Der abschliessende Gruppenkampf unterstreicht die integrierende Wirkung des Kämpfens: Aus den Einzelrivalen ist eine einheitliche Gruppe ohne Hierarchieunterschiede geworden, die miteinander das gleiche Ziel verfolgen. Auch diese Anordnung findet ihre Verdichtung in einem potenten Symbol, das zwar nicht explizit erwähnt wird, auf das aber die ständige Wiederholung der Zahl 24 im Turnier direkt verweist: Die 24 Turnierteilnehmer stehen für die 24 Ordensritter des Goldenen Vlieses, denen der Herzog als 25. Mitglied und Oberhaupt vorsteht.²⁷ Die Turnierteilnehmer bilden sozusagen die einzelnen Kettenglieder der Ordenskette, deren Zusammenhalt den Ruhm des Ordens gewährleistet.

Das Turnier präsentiert sich als symbolisch überdeterminierter Anlass. Es transformiert den Marktplatz Brügges zur Produktionsstätte für den Ruhm des burgundischen Hofes. Diese Ruhmproduktion erscheint als Zweckbestimmung der Männlichkeit und der militarisierten Gesellschaftsordnung des burgundischen Hofes, die sich über ihre strikte Hierarchisierung, ständige Rivalität und die Darstellung ihrer Kampffähigkeit konstruiert. Die Symbolik des «goldenen Baumes» und des Goldenen Vlieses steht für die – ideelle – Integration dieser Rivalitäten in eine Gruppensolidarität, wobei allerdings gerade die Überbetonung dieser symbolischen Integration deren Brüchigkeit und Gefährdung erkennen lässt. Es ist wahrscheinlich ein Konstruktionselement dieser militärischen Auffassung von Männlichkeit, dass sie sich über die ständige Neuinszenierung von Rivalität und Integration bestätigen muss.

UNIFORMIERUNG ALS HERRSCHAFTSVISUALISIERUNG

Auch die Festgemeinschaft wird über visuelle Symbolik in die höfische Gesellschaftsordnung integriert. Während der Festwoche sind die Herrschaftszeichen Karls des Kühnen in der Stadt allgegenwärtig: Überall prangen seine Wappen, Livreen und Devisen. Als «Livreen» bezeichnet man Kleider, die der Herzog an bestimmte Personengruppen des Hofes verteilt, deren hierarchische Stellung sich an der Qualität der Stoffe und der entsprechend variierenden Farbkombination ablesen lässt. Mit den «Devisen» sind paraheraldische Ornamente gemeint, die wie Wappen das persönliche Erkennungszeichen eines Adligen darstellen, jedoch individuell gewählt werden können; im Vergleich zu den Wappen, denen sie sich in ihrem Gebrauch angleichen, ist ihr Bedeutungsgehalt flexibler und variabler. Eine «Devise» besteht aus einer bestimmten Farbkombination, einer bildlichen Figur und aus einem sprachlichen Motto. Karls Devise besteht aus den Farben weiss und blau, dem funkensprühenden Feuerstein und Feuerstahl, welche die Kettenglieder des Ordens vom Goldenen Vlies bildet, und dem Spruch «Je l'ay emprins» – «Ich habe es unternommen».

Livreen und Devisen stellen die spätmittelalterliche Form von Uniformen dar; sie werden jedoch nicht nur im Krieg, sondern auch im Alltag getragen. Sie kommen in Frankreich um 1400 auf und finden vor allem im höfischen Kontext Verwendung. Die Herzöge von Burgund greifen diese neue Form der visuellen Selbstdarstellung sofort auf und benutzen deren Potential in einem quantitativen und qualitativen Ausmass, das sonst bei keinem ihrer Standesgenossen zu finden ist: Die Livreen und Devisen als visuelles Markenzeichen werden geradezu zu einem burgundischen Spezifikum, wobei Karl der Kühne im flächendeckenden Einsatz dieser Symbolik alle seine Vorgänger übertrifft.²⁸

Wappen, Livreen und Devisen stellen die konzentrierteste Form von symbolischer Herrschaftspräsenz und von visueller Herrschaftsausübung dar. Während die Wappen, vielleicht weil sie mit einem stabilisierten, traditionellen Bedeutungsgehalt verbunden sind, mehrheitlich auf unbelebten Objekten angebracht werden, also vor allem auf Gebäuden, auf Fahnen, aber auch auf dem Tafelgeschirr und auf den Gewürzbehältern von Banketten, dienen die Livreen ausschliesslich der Kennzeichnung von Personen. Devisen hingegen können sowohl Räume als auch Menschen markieren; mit ihnen kann also die Integration von Orten und von Personen in die gleiche umfassende Symbolordnung am sichtbarsten dargestellt werden, eine Ordnung, die sich dadurch als raum-, zeit- und personenübergreifend präsentiert. Durch die Verteilung solcher Zeichen in Form von Kleidern, deren Träger für alle sichtbar ihr Abhängigkeits-

verhältnis zur Schau tragen müssen, greift die symbolische Gewalt auf die individuellen Festteilnehmer zu, deren Körper damit Teil des herzoglichen Herrschaftskörpers werden. Die gewaltausübende «Männlichkeit» okkupiert also die Personen der Festteilnehmer, die dadurch allerdings an deren Macht partizipieren können.

Die Brügger Hochzeit ist in dieser Hinsicht ein Zeichenfest. Die Omnipräsenz von Karls Herrschaftszeichen macht in symbolischer Form den Herzog und seine Herrschaftsausübung allgegenwärtig: Der herrschaftliche Zugriff wird dabei besonders im Tragen uniformierender Kleidung durch die männlichen Festteilnehmer manifest. Auch hier findet eine Kontrastierung zwischen dem städtischen Bereich und der Turniergemeinschaft statt, indem sich der erstere durch eine Vielfalt der Farben und Livreen, die letztere durch ihre durchgehende Uniformierung kennzeichnet.

Die Raumbesetzung über Zeichen nimmt ihren Ausgang im herzoglichen Hotel in Brügge. Im Hinblick auf die Feierlichkeiten wird über dem Tor des «Prinzenhofes» «à perpetuel»,²⁹ also auf ewig, ein reich verzierter heraldischer Aufsatz angebracht. Er zeigt das Wappen Karls des Kühnen mit der Helmzier, das von zwei stehenden Löwen gehalten wird und von den Wappen seiner Ländereien umgeben ist; darunter steht Karls Devise «Je l'ay emprins». Auf den zwei Säulen, die dieses heraldische Ornament flankieren, steht als burgundischer Hauspatron der Heilige Andreas zur rechten, der Heilige Georg als Schutzpatron Karls auf der linken Seite.

Nach der Ankunft Margaretes im herzoglichen Hotel, im Anschluss an ihren Einzug durch die Strassen der Stadt, defilieren die ausländischen Handelsnationen vor diesem neuverzierten Tor vorbei. Jede Nation trägt eine eigene Livree: Die Venezianer scharlachrote Roben, die Florentiner, angeführt von Tomaso Portinari, schwarzrote Roben – es sind die gleichen Farben, mit denen auch die herzoglichen Kämmerer für das Fest eingekleidet worden sind –, die Genueser, deren Zug von den Figuren der Jungfrau und des Heiligen Georgs angeführt wird, schwarzweisse Gewänder, und die «Nordländer» schliesslich violette Livreen.³⁰ Die Kaufleute nehmen also bei ihrem Defilee das Thema der Hochzeit auf und versuchen sich optisch in den Hofstaat Karls einzugliedern. Ihre Ehrerbietung vor dem neuangebrachten Wappen scheint das Thema der Hochzeit zwischen Stadt und Herzog wiederaufzunehmen, stellen doch die Handelsnationen den wirtschaftlichen Reichtum Brügges dar.

Der grösste Kleideraufwand findet jedoch während des Turniers statt. Jeder der 24 Teilnehmer präsentiert sich in einem reichverzierten Harnisch und kleidet seine Pagen mit Livreen ein.³¹ Im Vergleich dazu ist die Aufmachung des Bastards relativ zurückhaltend, dafür aber viel programmatischer und kohärenter, was seine Abzeichen betrifft. Sein erstes Turniergewand zeigt den «gol- ■ 69

denen Baum» als Signet des Kampfgeschehens.³² Im fünften Kampf trägt er das Andreaskreuz, das Attribut des burgundischen Haus- und Ordenspatrons, welches auch das tatsächliche Uniformzeichen der burgundischen Truppen darstellt.³³ Im siebten Waffengang zeigt er seine eigene Devise, die «barbacane» – eine Schiessscharte –, und im neunten einen Hobel mit Hobelspänen, als erstaunliche Reminiszenz an die Devise Johannis ohne Furcht, des Grossvaters Karls des Kühnen.³⁴ Die Abfolge dieser angestammten burgundischen Zeichen verdeutlicht den traditionsbildenden Anspruch des Turniers, den ja das Symbol des «goldenen Baumes» visualisieren soll.

Der Kontrast zwischen der individualisierten Kleiderpracht der 24 Teilnehmer einerseits und der traditionsbestimmten Uniformierung des Bastards andererseits bildet die Symbolik des Wappenaufhängens am Baum ab: In Analogie zu den individuellen Wappen, die durch das Anbringen am Baum in die kollektive Tradition des Hofes eingebunden werden, treten auch die individualisierten Turnierkleider mit den traditionellen Herrschaftszeichen des Bastards in Beziehung. In diesem Kontrast wird auch deutlich, dass die 24 Teilnehmer in erster Linie untereinander, und nicht mit dem Bastard rivalisieren und sich in ihrem Kleideraufwand zu überbieten suchen. Dass im Turnier diese Rivalität zugleich provoziert und aufgehoben, und die Turnierteilnehmer in eine einheitliche Gruppe integriert werden, wird abschliessend durch die Uniform des Gruppenkampfes überdeutlich veranschaulicht: Die vorherigen Rivalen tragen als einheitliche «Verteidigungsgruppe von innen» alle dieselbe Livree, nämlich violette Gewänder, die mit dem Symbol des «goldenen Baumes» bestickt sind.³⁵ Das Turnier des «goldenen Baumes» präsentiert sich damit als Geschehen, in dem traditionsbildende Männlichkeit her- und dargestellt wird, eine Männlichkeit, deren Repräsentanten sich durch den rivalisierenden Kampf gegeneinander angleichen und uniformieren, und über diese Uniformierung an der Herrschaftsausübung partizipieren.

Anmerkungen

- 1 Literarische Turnierbeschreibungen sind vereinzelt im Hinblick auf Männlichkeit untersucht worden, allerdings meist nur als Etappe in der Gesamtentwicklung eines Romanhelden: vgl. dazu jüngst Clare R. Kinney, «The (Dis)Embodied Hero and the Signs of Manhood in *Sir Gawain and the Green Knight*», in Clare A. Lees (Hg.), *Medieval masculinities: regarding men in the Middle Ages*, Minneapolis 1994, 47–60.
- 2 Clifford Geertz, «Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power», in J. Ben-David, Terry Nichols (Hg.), *Culture and its Creators*, Chicago 1977, 150–171, hier 151.
- 3 Vgl. dazu Ute Frevert, «Männergeschichte als Provokation?!», in *WerkstattGeschichte* 6 (1993), 9–11, hier 10.
- 4 Pierre Bourdieu, «Die männliche Herrschaft», in Irene Dölling, Beate Kraus (Hg.), *Ein all-*

tägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Frankfurt a. M. 1997, 153–217 (in der Folge zitiert als: Bourdieu 1997), hier 166.

- 5 Vgl. dazu Bourdieu 1997, 159–166.
- 6 Vgl. dazu Werner Paravicini, «Karl der Kühne. Das Ende des Hauses Burgund», Göttingen 1976 (in der Folge zitiert als: Paravicini 1976), 49 f.
- 7 Vgl. dazu Werner Paravicini, «The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?», in R. G. Asch, A. M. Birke (Hg.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650*, Oxford 1991, 69–102, hier 80, 88 f.
- 8 Paravicini 1976, 60.
- 9 Vgl. zu den Burgunderkriegen als «Zeichenkriege» Claudius Sieber-Lehmann, *Spätmittelalterlicher Nationalismus. Die Burgunderkriege am Oberrhein und in der Eidgenossenschaft*, Göttingen 1995, 135.
- 10 Paravicini 1976, 59.
- 11 Die zwei Berichte über die Hochzeit, die in der Edition von La Marches Memoiren publiziert worden sind, stellen auch die Quellengrundlage meiner Untersuchung dar: Henri Beaune, J. d'Arbaumont (Hg.), *Mémoires d'Olivier de La Marche*, Paris 1883–1888, Bd. 3, 101–201 (in der Folge zitiert als: La Marche, Bd. 3), sowie Bd. 4, 95–144 (in der Folge zitiert als: La Marche, Bd. 4). Bei der letzteren Quelle handelt es sich um einen eigenständigen Bericht, der im Anhang zu den Memoiren ediert worden und für den die Autorschaft La Marches in Frage gestellt worden ist, und zwar von Otto Cartellieri, «Theaterspiele am Hofe Herzog Karls des Kühnen von Burgund», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 9 (1921), 168–179, hier 171–172, Fussnote 4. Bei Cartellieri findet sich auch eine Zusammenstellung der übrigen Quellenmaterialien über die Hochzeit, die von der Forschung erstaunlicherweise lange Zeit vernachlässigt worden ist. Erst Birgit Franke hat sich jüngst in ihren Arbeiten mit der Brügger Hochzeit beschäftigt, namentlich in ihrer Dissertation *Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450–1530)*, Dissertationsmanuskript, Technische Universität Berlin 1995, sowie in «D'un mets à un autre mets'. Tafelspiele am Burgunderhof (1468)», *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Heft 37/38: *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung*, Berlin 1996, 119–137.
- 12 La Marche, Bd. 4, 98.
- 13 Ebd., 102.
- 14 Richard Vaughan, *Charles the Bold*, London 1973, 1–3.
- 15 La Marche, Bd. 4, 102.
- 16 Ebd., 102.
- 17 Vgl. dazu Birgit Franke, «Alttestamentliche Tapisserie und Zeremoniell am burgundischen Hof», in Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn (Hg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, 332–352.
- 18 La Marche, Bd. 4, 117.
- 19 La Marche, Bd. 3, 123.
- 20 Ein «Persevant» – die mittelfranzösische Form für «Poursuivant» – ist ein Anwärter auf den Heroldstitel, der aber auch selber Heroldsfunktionen ausüben kann.
- 21 Die folgende Beschreibung des Turnierplatzes stammt aus La Marche, Bd. 3, 124–125.
- 22 La Marche, Bd. 4, 100.
- 23 Ebd., 111–115.
- 24 Ebd., 114.
- 25 Ebd., 114 f. Die Symbolik des Baumes ist im Mittelalter sehr verbreitet und lässt sich kaum in ihrer Bedeutungsvielfalt reduzieren: Vgl. dazu *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen-Âge* (Cahiers du Léopard d'Or), dirigé par Michel Pastoureau, Paris 1992. Philipp der Kühne gründet 1403 einen äusserst kurzlebigen Orden «Vom Goldenen Baum», der jedoch nach seiner Gründung nie mehr erwähnt wird. Es scheint mir aber unwahrscheinlich, dass der goldene Baum der Brügger Hochzeit eine Anspielung Karls des Kühnen auf den Orden seines Urgrossvaters darstellt.

- 26 Es geht hier nicht um einen tatsächlichen, sondern vielmehr um einen «hierarchischen» Sieg: Der Ranghöchste *kann* per definitionem nicht unterliegen.
- 27 Von den Teilnehmern gehören nur fünf tatsächlich dem Ritterorden an, nämlich der Herzog, der «Grosse Bastard», Adolf von Kleve, Jacques von Luxembourg und Philippe de Crève-cœur. Vgl. dazu Raphaël de Smedt (Hg.), *Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or au XVe siècle. Notices bio-bibliographiques*, Kieler Werkstücke, Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters, hg. von Werner Paravicini, Frankfurt a. M. 1994.
- 28 Mein Dissertationsprojekt «Krieg der Zeichen. Visualisierung politischer Konflikte in den Devisen Johans von Burgund (1404–1419)» befasst sich mit der Anfangsphase dieser Entwicklung.
- 29 La Marche, Bd. 4, 103, aus dem auch die nachfolgende Beschreibung stammt.
- 30 La Marche, Bd. 4, 104 f. Mit den «Nordländern» sind die Kaufleute der Regionen nördlich der Alpen, insbesondere die Hansekaufleute der Nordseegebiete gemeint.
- 31 La Marche, Bd. 4, 116 f.
- 32 Ebd., 118.
- 33 Ebd., 122.
- 34 Ebd., 124 (barbacane), 127 (rabet). In den anschliessenden Waffengängen trägt der Platzverteidiger keine typisch burgundische Devise mehr, was vielleicht damit zusammenhängen könnte, dass der Bastard vor dem 15. Kampf durch einen Huftritt verletzt wird und sich vertreten lassen muss.
- 35 La Marche, Bd. 4, 140.

RÉSUMÉ:

LE MARIAGE DES HOMMES. L'UNIFORMISATION EN TANT QUE CARACTÈRE SEXUEL MASCULIN LORS DU «TOURNOI DE L'ARBRE D'OR» À BRUGES EN 1468

Les tournois du Moyen Âge n'ont guère été étudiés comme des lieux de constructions sociales du masculin. En prenant l'exemple du tournoi de «l'arbre d'or» organisé à Bruges en 1468, à l'occasion des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, la présente contribution s'attache à décrire le rôle du masculin dans la société de cour. Le masculin est ici compris comme une catégorie symbolique, liée aux lieux, aux instances et aux institutions de l'exercice du pouvoir dans la société. La société de cour bourguignonne se prête tout particulièrement à une étude de tels systèmes d'ordre symbolique, car elle les utilise pour représenter sa conception du pouvoir et de sa puissance. Dans ses ordonnances de cour, Charles le Téméraire renforce la sacralisation de la figure du pouvoir par des mesures disciplinaires et de distanciation à l'égard des membres de la cour; ces mesures s'expriment à travers un cérémonial, contrôlé par la société de cour grâce à sa puissance symbolique. La visualisation des rapports de pouvoir devient ainsi une caractéristique de la culture de cour bourguignonne; elle s'exprime d'un côté par la représentation topographique de la

hiérarchie – par exemple, Charles augmente le nombre d’antichambres qu’il faut traverser pour obtenir une audience avec le duc; elle se manifeste de l’autre par l’utilisation concentrée d’emblèmes visuels du pouvoir, tels que les blasons, les devises et les livrées. Ce désir d’uniformisation visuelle trouve son expression la plus manifeste dans les ordonnances militaires édictées par Charles, qui visent – pour la première fois dans l’histoire militaire européenne – à organiser une armée avec des insignes de reconnaissance hiérarchisés jusque dans le détail.

On retrouve des mécanismes identiques au mariage de Bruges en 1468, où la fête communautaire devient l’image d’une société de cour disciplinée, uniformisée et militarisée. En examinant la langue visuelle utilisée lors de la fête, la présente contribution tente de montrer que les rapports de pouvoir sont mis en scène suivant un système d’interprétation sexuel. L’analyse met en évidence trois aspects de la fête: dans une première partie, elle montre que le mariage devient une métaphore de l’occupation de l’espace urbain «féminin» par la cour «masculine». À cet effet, dix «images vivantes» sont mises en place et présentées à la mariée, Marguerite d’York, lors de son passage dans les rues de la ville; ces images illustrent le mariage à l’aide de métaphores guerrières et violentes du siège, de la conquête et de l’occupation territoriale d’une ville par le «dominus». Par ailleurs, l’aménagement de l’espace réservé au tournoi sur la place du marché met en évidence la transformation du centre urbain en un centre destiné à la cour. Une deuxième partie de l’article montre de quelle manière la symbolique de «l’arbre doré», qui est à la base du tournoi, édifie le centre de la cour en domaine de pouvoir masculin, contribuant ainsi à faire du duc l’incarnation du masculin. L’objectif du tournoi est d’étendre la renommée des Bourguignons en organisant des duels entre ses participants. Le symbole visuel de cette renommée élargie sont les 24 blasons des combattants, qui durant le tournoi sont suspendus à un sapin (épicéa) doré, dressé sur la place du marché en guise d’«arbre doré». L’arbre et les blasons deviennent ainsi des lieux de mémoire et des points de collecte d’une production de la gloire, dont les résultats sont attribués uniquement aux actes des combattants masculins. L’image d’une gloire immortelle et suprapersonnelle concentrée dans des symboles comme les blasons renvoie au «mythe de la reproduction masculine», selon lequel des traditions culturelles et idéales sont transmises à travers de simples «généalogies masculines». Dans la troisième et dernière partie de l’article, l’auteur met en évidence l’omniprésence de la symbolique masculine, non seulement au cours du tournoi, mais aussi lors de la fête, par l’intermédiaire des blasons, des livrées et des devises du duc. Ces signes distinctifs apparaissent sous la forme de vêtements uniformisants et ceux qui les portent montrent ainsi de manière visible leur état de dépendance. La puissance symbolique prend ■ 73

ainsi possession des participants de la fête qui deviennent une partie du corps souverain masculin, tout en leur permettant de prendre part au pouvoir exercé par le duc.

(Traduction: Chantal Lafontant)